

величину изображены барабан, флейта, труба и другие инструменты. Примечательно, что три главных адских инструмента использовались во времена И.Босха для исполнения церковной музыки. Возможно, здесь изображены музыканты, неподобающим образом использовавшие свое искусство. Воплощением зла для И. Босха являются любые инструменты, однако его универсальным символом является красная волынка [4].

В XV в. в живописи появляется жанр «концертов». Он отражал практику музицирования в домашнем или дружеском кругу, нередко носил аллегорический характер. Прежде всего, концерты должны были свидетельствовать о гармонии человеческих отношений, любви и дружбе. Среди живописных концертов XV–XVII вв. – «Сельский концерт» (1508-1509) Джорджоне; «Домашний концерт» (1623) Дирка Гальса; «Концерт» (1485-1495) Лоренцо Коста; «Концерт» (1680) Питера де Хоха и др.

В XVII в. заметным явлением в живописи становятся музицирующие семьи, которые могли составлять дуэт или ансамбль. Во многом это связано с эволюцией жанра семейного портрета. Былые строгость и сдержанность уступили место душевности, искренности и подчас непосредственности и веселости («Художник с семьей» (1621) Якоба Иорданса). Нередко на картинах (в частности нидерландского художника Яна Стена) изображены жизнерадостные добродушные люди, выпивающие в кругу семьи, или горлающие песни мужчины; румяные полупьяные женщины и пр. Подвыпившие люди музицируют, держа перед собой ноты; на стенах висят музыкальные инструменты.

Одним из самых интересных и информативных исторических источников об эпохе и ее социальных группах является портрет. Портрет дает представление не только о том, как реально выглядели люди, но и о том, какими они хотели предстать перед потомками. Люди на портретах XV в. – спокойные, сосредоточенные, благочестивые, XVI в. – начинают проявлять интерес к земной жизни. Художники больше внимания уделяют их положению в обществе, роду занятий, интересам. Музицирующие мужчины и женщины на портретах XV–XVII вв. предстают как одухотворенные, отрешенные служители искусства, чуждые земной суеты («Портрет незнакомца с музыкальными книгами и лютней» (1534) Ганса Гольбейна). В живописи XVII в. музыкантов становится заметно больше, существенно меняется и их внешний облик. Среди них можно увидеть представителей разных сословий, однако простонародье заметно преобладает. Нередко изображаются известные музыканты, композиторы («Художник Баскенис и лютнист Оттавио Ольярди» Эваристо Баскениса). Однако теперь художники акцентируют внимание не только на их внутреннем мире, но и на социальном положении, общественном признании, благосостоянии. Художники также обращаются к жанру автопортрета. Они не просто хотят быть предельно искренними, они демонстрируют свои таланты и умения, и музыкальная среда – самая подходящая («Автопортрет» и «Автопортрет с лютней» Яна Стена; «Автопортрет с лютней» Артемизии Джентилески) [4; 5].

Музыка «звучит» на многих картинах французского художника XVII в. Николо Пуссена. Она нередко является не только аккомпанементом действия, но и обладает самостоятельным значением, являясь главным содержанием и смыслом произведения. Большинство картин художника посвящено мифологии и истории античного мира, в котором воплощены гармония и красота («Андреаны или Большая вакханалия с лютнистой», 1628-1630).

Яна Вермеера Дельфтского (1632-1675) исследователи называют «дельфтским сфинксом» из-за удивительной способности преобразовывать быт в бытие. Повседневная жизнь, преобразованная магией его искусства, превращается в неподвластное времени таинственное священнодействие. Большая часть картин художника связано с музыкой: аллегории («Искусство живописи»), концерты, портреты дам с музыкальными инструментами, «уроки музыки» и пр. Яна Вермеера Дельфтского нередко называют самым музыкальным художником XVII в.

Музицирующие люди часто становились персонажами картин французского живописца XVIII в. Жана Антуана Ватто. Основным жанром творчества художника являются «галантные празднества»: аристократическое общество, расположенное на лоне природы, занятое беседой, танцами, музицированием и флиртом.

Музицирующие боги, ангелы, люди, семейные ансамбли, веселые музыкальные компании и пр. – мы имеем невероятное число примеров, блистательных шедевров, созданных мастерами разных художественных школ и эпох. Лютня, изысканно представленная на картинах великих мастеров, не только дает представление о художественной жизни эпохи и развитии самого музыкального инструмента, но и имеет определенный символический смысл. Невероятную силу воздействия лютни на человека подтверждает голландская поговорка XVII в.: «Учись играть на лютне и спине, ибо струны обладают силой похищать сердца» [4].

#### Список литературы:

1. Бабич, Т. Н. Эволюция мандолинного искусства: опыт творческой реконструкции: дис... канд. иск. : 17.00.09 / Т.Н. Бабич; БГУКИ. – Минск, 2006. – 123 с.
2. Жывалеўскі, В. С. Лютня і гітара на беларускіх землях : вучэб. дапам. / В.С. Жывалеўскі ; М-ва адукацыі Рэсп. Беларусь, М-ва культуры Рэсп. Беларусь : БДАМ – Мінск, 2008. – 180 с.
3. Лютня // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш [и др.]. – Москва, 1976. – Т. 3 – С. 362–363.
4. Музыкальные инструменты в шедеврах мирового искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.liga2014.livejournal.com/459499.html/> - Дата доступа: 11.04.2018.
5. Тoman, И.Б. Музыка в европейской живописи XV-XVII веков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.amumgk.ru/main/05metod/04pubteach/toman-musica-v-zhivopisi>. – Дата доступа: 11.04.2018.

*Людмила Измаилова*

#### **КОЛОКОЛЕННЫЕ СООРУЖЕНИЯ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ**

*Ljudmila Izmailova*

#### **BUILDINGS FOR BELLS IN SOCIOCULTURAL AND ART ASPECTS**

*Цель данной статьи – выявление специфических особенностей колоколен Западной Европы в процессе их исторического развития и художественной практики.*

*The object of the article is to reveal the specific features of bell towers in West Europe in the process of their historical development and artistic use.*

Исследование колоколенных построек недостаточно отражено в искусствоведческой литературе. Причина заключается в том, что, хотя колокольные инструменты были широко распространены на европейском континенте вплоть до XX в., с профессиональной музыкой и инструментарием почти не соприкасались и потому не входили в орбиту интересов исследователей – историков и теоретиков искусства. Известно немного работ о колокольных, и по большей части это тексты специалистов, имеющие практическую направленность, например, чертежи, описания технологии строительства и др. А между тем колоколенные сооружения – важная составная часть кампанографии (науки о колоколах), а также архитектуры.

Колоколенные постройки одновременно отвечали требованиям конструктивно-технической целесообразности, музыкальной акустики и художественной практики. Темброво-акустический потенциал колоколов раскрывается только в потенциально музыкальном пространстве. Звучание стационарных инструментов наружного применения неразрывно связано с архитектурным окружением, рельефом местности и наличием вблизи водоемов, со временем года, погодными условиями. Подколокольные сооружения (звонницы и колокольни), не являясь механизмами образования звука, но факторами его распространения, обеспечивают полноту реального звучания колоколов.

Исследователь-кампанолог Е. Бондаренко отмечает, что звонница интерпретируется как монументальный музыкальный инструмент при храме, связанный с пространственно-предметной средой не только акустически, но «многочисленными смысловыми нитями, композиционными закономерностями, образными и символическими ассоциациями» [1, с. 11]. В целях обеспечения качественного звучания колокольни возводили с учетом рельефа местности, например, на возвышении вблизи большого водоема.

Особенности окружения всегда учитывались при строительстве храмовых и монастырских колоколен, а также мастерами-литейщиками и звонарями при составлении колокольного ансамбля. Только в оптимально организованной пространственно-предметной среде – а здесь приоритет отводится колокольным и звонницам – реализуется обертоновый потенциал колокола – источника «неземной музыки» [2, с. 200].

Историко-стилевые разновидности колоколенных сооружений по функциональному признаку разделяются на два вида – церковные и светские. В России преобладали церковные, в Западной Европе распространение получили оба вида. Западные колокола исторически более ранние, их рассмотрим далее.

Первые упоминания о колокольных римских базилик святого Иоанна Латеранского и святого Петра датированы VII в. [3, с. 26]. Сохранились круглые башни для колоколов в Вероне и Равенне. В последующие столетия под влиянием стиля феодальных донжонов начали строить высокие массивные колокольни, служившие «неотъемлемой частью, главной композиционной вертикалью городского или сельского пейзажа» [4, с. 11].

Средневековые колокольни отличались стилевым разнообразием: итальянские кампаниллы, французские островерхие пристройки, стеновидные звонницы, ажурные металлические «клетки». В XVII в. распространились сооружения для светского музицирования (английского переменного звона, карильона), преследующие чисто функциональные цели – размещение большого числа колоколов. Они, как правило, не обладали высокой художественной ценностью.

Высокие колокольни, помимо основной функции, имели дополнительное назначение сторожевой («подзорной») башни: на них устанавливали как церковные, так и набатные колокола. Совмещение различных функций (богослужбных и мирских) способствовало приданию колокольным статусу репрезентантов храма, города, монастыря.

В романский и готический периоды Средневековья строительство колоколен было особенно интенсивным в Италии и Франции. Итальянская кампанилла XI – XIV вв., как правило, представляла собой прямоугольную башню с прорезанными в верхней части окнами-проемами для размещения колоколов. Они строились либо в стороне от храма, либо примыкали справа и слева к фасаду. Проектированием и строительством башен занимались выдающиеся итальянские живописцы и зодчие, например, эскиз флорентийской кампаниллы был сделан великим Джотто в 1334 г. Среди художественных памятников XIV в. выделяется своей высотой – 102 метра – светская кампанилла для ратуши Палаццо Публико в Сиене [4, с. 10].

Художественное оформление колоколен также доверяли знаменитым живописцам и ваятелям. Так, например, флорентинец Лука дела Роббиа (1400 – 1482) – мастер скульптуры и декора интерьера эпохи Возрождения, выполнил сложный рельеф шестиугольной формы, связанный с образами музыки, для кампаниллы (колокольни) флорентийского собора. Он создавался в конце 1430-х годов в дополнение к рельефам столетней давности, исполненным другим известным мастером – Андреа Пизано.

Трудолюбие и преданность дела Роббиа искусству подчеркивал один из первых его биографов, Д. Вазари: «...он отдался скульптуре и уже ничего другого не делал, весь день работая резцом и рисуя по ночам...» [5]. Скульптор также реформировал рельеф, построив его по законам перспективы, уподобив живописной картине.

Представленная в интерьерном декоре композиция Л. дела Роббиа изображает аллегию поэзии. На ней показан Орфей, декламирующий стихи, аккомпанируя себе на лютне (это одно из первых пластических воплощений образа Орфея). Рядом с героем античных мифов представлены очарованные звуками животные – птицы, львы, кабан, волк, орел, утка, гусь, сокол, цапля. Их присутствие вносит в целостную композицию характер волшебства и сказочности. Подобный сюжет отражал гуманистические представления просвещенных флорентийцев о культуре, усмиряющей природу. В более позднее время ценный рельеф был перенесен в музей собора, так как от долгого пребывания на открытом воздухе он слегка поврежден. Однако в лице Орфея и во всем его облике ощущается творческий порыв.

Французские колокольни, в сравнении с итальянскими, имели ряд отличительных черт. Они, как правило, были включены в архитектурный ансамбль и размещались либо над портиком, либо над средокрестием, либо примыкали к стене храма. В отличие от плоского завершения итальянских кампанилл, французские башни заоканчивались пирамидальными кровлями или шпилями. В некоторых областях сложилась традиция строительства сразу нескольких небольших колоколен, расположенных как над основным храмовым сооружением, так и по его сторонам. В источниках XIII в. есть сведения о девяти колоколенных башнях собора в Лане. В Нормандии и на сопредельных с Испанией территориях возводили стены-звонницы, примыкающие к западной стене церкви. А храмы Прованса венчали «металлические, причудливо изогнутые конструкции, напоминающие клетки для колокола» [4, с. 10–11].

На основе подборов храмовых колоколов на Западе сформировались своеобразные светские музыкальные инструменты, также требующие обустройства на башнях, – это куранты, карильоны, ансамбли качающихся колоколов для переменного звона. Инкультурация колоколов, свидетельствующая о повышении их социокультурной значимости, стимулировала строительство колоколен светского назначения.

### Список литературы:

1. Бондаренко, А. Московские колокола, XVII век / А. Бондаренко. – М. : SHSL: Русская панорама, 1998. – 256 с.
2. Смоленский, С. О колокольном звоне в России / С. Смоленский // Музыка колоколов : сборник исследований и материалов. – СПб. : РИИИ, 1999. – Вып. 2. – С. 197–211.
3. Оловянишников, Н. История колоколов и колоколотейное искусство / Н. Оловянишников. – 2-е изд., доп. – М. : Изд. Товарищества П. Оловянишникова и сыновей, 1912. – 435 с.
4. 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.
5. Вазари, Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Дж. Вазари. – Ростов н/Д. : Феникс, 1998. – 544 с.

**Виктор Волоткович**

#### **АНСАМБЛЕВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ БЕЛАРУСИ**

**Victor Volotkovich**

#### **ENSEMBLE PERFORMANCE ON BELARUSIAN NATIONAL MUSICAL INSTRUMENTS**

*Автор отмечает, что белорусское народное инструментальное искусство вызывает стабильный интерес. Вместе с тем до сих пор нет серьезных отечественных научных работ, анализирующих практику ансамблей народных инструментов, их репертуар и особенности исполнительства.*

*The author notes that Belarusian folk instrumental art provokes stable interest. At the same time, there are still no serious scientific works analyzing the practice of ensembles of folk instruments, their repertoire and the features of performing.*

Внимание к своеобразию культурно-исторического опыта белорусского народа в XXI веке связано с общим для современного человечества интересом к национальному, самобытному, уникальному искусству как к исходному материалу в созидании подлинно универсальной, художественно многообразной общечеловеческой культуры. Однако теоретические вопросы народного музыкального инструментария, инструментальной музыки и ансамблевого творчества, специфики исполнительства на народных инструментах, являющиеся важнейшими проблемами музыковедения, у многих народов остаются до последнего времени комплексно мало разработанными. Беларусь не является в этом отношении исключением.

Изучение народно-музыкального искусства в системе традиционной и современной культуры Беларуси связано с необходимостью научного исследования основных терминов, используемых при изучении этой сферы художественной культуры народа. Профессор Г.С. Мишуров советует прежде всего обратиться к термину «традиция». [4, с. 6]. Под традициями мы имеем в виду бытование в современной Беларуси народного музыкального инструментария и изготовление мастерами-исполнителями народных музыкальных инструментов, сохранившиеся приемы сольного и ансамблевого исполнительства, дошедший до нас из прошлого народный репертуар, который используется в наше время.

Традиции отражаются в самобытности народной музыкальной культуры, в том числе и народно-инструментального искусства. О его самобытности свидетельствуют инструментарий, репертуар, интонация, манера исполнения, тембр. Музыкальные народные традиции проявляются в народных жанрах конкретной эпохи, в региональных особенностях народной музыкальной культуры, сложившихся в течение многих десятилетий и даже столетий.

Творческое отношение народных инструменталистов к исполнению произведений, как правило, исходит из трактовки образа и характера произведения. Они используют разнообразные средства выразительности, однако пользуются ими очень строго, выбирают их «со вкусом». В основу берется важнейший прием, который более всего соответствует подаче инструментальной мелодии: либо предельно широкое непрерывное драматическое звучание, либо отчетливая мажорная акцентная ритмика в плясовой мелодии, либо выразительная интонация звука.

В научной театроведческой литературе часто встречается термин «народное искусство» по отношению к театральному искусству, а в искусствоведческих работах в области изобразительного искусства – преимущественно по отношению к прикладному искусству. Нам ближе использование термина «народное музыкальное искусство» и близкий к нему вариант – «народно-инструментальное искусство».

Художественную культуру Беларуси с древнейших времен определяло народное искусство, а затем возникшее позже профессиональное искусство, причем связь между ними была очень тесной и органичной как с точки зрения формы, так и в художественном содержании.

Традиционное народное музыкальное искусство отличается своей целостностью, синкретичностью, органической связью с бытом и жизнью народа. К числу характерных свойств произведений народного творчества относится прежде всего устная природа существования и многовариантность воплощения. Являясь по существу бытовым, оно формировало соответствующие эстетические критерии и потребности. Произведения народно-инструментального искусства как результат творчества крестьян удовлетворяли в первую очередь бытовые потребности и одновременно давали необходимую полноту духовной деятельности. Народное музыкальное творчество, воплощенное в древних обрядах и обычаях, отшлифованных столетиями, выражало мировоззрение этноса, вносило духовное начало в культуру Беларуси.

В области особенностей народно-музыкального исполнительства проблемы музыкального фольклора исследуются музыкальной фольклористикой и этномузыкологией. Термин «этномузыкология» введен в научную практику сравнительно недавно. Наиболее широко этот термин используют З.Я. Можейко и Т.Б. Варфоломеева. Созданные в начале XX века научные исследования З.Ф. Радченко, Е.Р. Романова, П.А. Бессонова, Ю.Ф. Крачковского, Н.Я. Никифоровского, А.Е. Грузинского, Н.И. Привалова вызывают особый интерес.

Развитие музыкальной фольклористики охватывает около двухсот лет и отмечено медленным вызреванием научно обоснованных теоретических положений в этой области. В русской литературе они формируются в работах В.Ф. Одоевского и А.Н. Серова. Более широкое применение и обоснование они получают к концу XIX – началу XX веков. В свете