

Г. П. ОВСЯНКИНА,

доцент кафедры звукорежиссуры и музыкального искусства СПбГУП,
кандидат искусствоведения

КОЛОКОЛЬНАЯ СЕМАНТИКА В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. УСТВОЛЬСКОЙ, Г. СВИРИДОВА, Б. ТИЩЕНКО

Д. С. Лихачев не только открыл культуру Древней Руси во всем многообразии, но и доказал необходимость ее диалога с современной художественной жизнью. В этой связи нельзя обойти вниманием такое явление, как колокольные звоны. Издревле на Руси они имели огромное социально-общественное и религиозное значение. Будучи провозвестниками различных событий, колокольные звоны с течением времени становились все разнообразнее, приобретая стойкие семантические черты, а мастерство звонаря — статус художественной традиции.

Русская музыка, начиная с периода расцвета, постоянно обращается к традиции колокольной семантики. В фортепианном жанре она впервые была блестяще воплощена в «Богатырских воротах» из цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского. Достижения Мусоргского плодотворно развиваются во второй половине XX века в фортепианном творчестве композиторов школы Д. Шостаковича: Г. Уствольской, Г. Свиридова, Б. Тищенко.

В 1947 году Г. Свиридов пишет две партии, в которых старинный западноевропейский жанр обогащается новым для него русским музыкальным мышлением. И здесь,

наряду с интонацией, иными жанрами, элементами подголосочной полифонии, следует отметить введение колокольного начала. Во многом благодаря его семантическому спектру воплощается по-свиридовски масштабное, лирико-эпическое содержание. Стихия колокольности не только пронизывает отдельные разделы, но и в Партите фа-минор формирует самостоятельную часть под названием «Торжественная музыка». Ее масштабная середина включает пять вариаций, развивающих разнообразные колокольные фактурные формулы. И завершается партия мощным трезвоном, воскрешающим оптимистические колокольные образы.

В выразительном языке шести сонат и цикла «12 прелюдий» Г. Уствольской, наряду с монодийными распевами, хоральными образами, разнообразно трактуется трагедийная колокольность: в виде гулких басовых октав, аккордов и кластерных сочетаний. Она становится «знаком» авторского стиля, появляясь уже в Сонате № 1. Нередко ее призывы играют роль «предвестника», как в Прелюдии № 8, в колокольных интонациях которой предвещаются катаклизмы, воплощенные в следующей прелюдии.

Апогеем колокольности становятся поздние сонаты (1986, 1988). В нетрадиционной по форме Сонате № 5 (в десяти разделах, отмечает автор) ведущим является набатный образ. Сочетание в крайних разделах набатного и ораторского начал как бы отождествляется с объективным божественным предопределением и выстраданным личностным.

В основе звукотворческой идеи Шестой сонаты лежит варьирование — развитие экспрессивной колокольности. Она проходит через ряд трансформаций, будучи сначала выражена отдельными, предельно подчеркнутыми звуками, а по мере развертывания формы преобразуется в мощные кластеры. Основная семантическая роль колокольных структур у Уствольской — акцентирование трагедийного пафоса.

Из десяти сонат Б. Тищенко разнообразное проявление колокольной семантики слышится в первых восьми циклах. В Сонате № 1 она предвещает появление побочной партии. В Сонате № 2 напряженно-звонкие колокольные вертикали наполняют первую часть, особенно в разработке, где остинатные перезвоны создают полифонию регистровых пластов. Одинокое созвучие, вызывающее ассоциации с погребальным звоном, появляется во второй части, в развертывании основной темы. В первой части Сонаты № 4 в образном «перерождении» ее тем определяющую роль играют приемы остинато и драматической

колокольности. А завершается финал этой сонаты праздничным перезвоном кластерных созвучий.

Вершиной претворения колокольной семантики следует считать Сонату № 7. Тищенко вводит в нее (возможно, впервые в фортепианной музыке) партию колоколов: обычных — в первую часть, трубчатых — во вторую и колокольчиков — в финал. Они усиливают лирико-трагедийную сущность масштабного сочинения, посвященного безвременно ушедшему искусствоведу и врачу А. Губареву. В первой части колокола подчеркивают героическое начало, во второй — придают суровый тон, в третьей — создают иллюзорно-эфемерный колорит потустороннего мира. Подобные тембровые аналогии до Седьмой сонаты встречались лишь в симфонической музыке. Важны не только тембровые краски колоколов, но и их роль в образовании тематизма и драматургии в целом.

В заключение следует отметить: хотя колокольные созвучия и их мотивные структуры в творчестве Г. Уствольской, Г. Свиридова и Б. Тищенко разнообразны по семантической сути, они всегда апеллируют к знаковости исторических прообразов. Часто они выполняют драматургическую функцию «предвестника», что тоже восходит к древней культурной традиции. А главное, колокольные образы являются ярким символом национальной определенности музыкального языка.