



А. С. ЯРЕШКО

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова

УДК 783.2

ПРАВОСЛАВНЫЕ КОЛОКОЛЬНЫЕ ЗВОНЫ В СЛАВЯНСКОМ МИРЕ: КОНЦЕПЦИЯ СМЫСЛА

«Посреди таинственной тишины сей многоглаголивой ночи внезапно с высоты Ивана Великого, будто из глубины неба, раздался первый звук благовеста – вещий как бы зов архангельской трубы, возглашающей общее воскресение. И вот, при первом знаке, данном из Кремля, мгновенно послышались тысячи послушных ему колоколов, и медный рёв их наполнил воздух, плавая над всею первопрестольною столицей; она была объята сим торжественным звоном, как бы некоею ей только свойственной атмосферой, проникнутой священным трепетом потрясаемой меди и радостью благовестуемого торжества. Слышало ухо и не могло насытиться сей дивною гармонией будто бы иного надоблачного мира».

Это описание пасхальной ночи из путеводителя по Москве 1890 года ярко передаёт чувства людей, упоённых удивительной звуковой атмосферой музыки колоколов. В этих восторженных словах нет преувеличения. Все, кто слышат колокольный звон, заморожено внимают ему, как особой благодати, льющейся с небес божественной энергии, наполненной возвышенной красоты и чистоты. И действительно, музыка православных звонов, исполнение её музыкантами-звонарями, её эстетическая сущность представляют искусство исключительного своеобразия, ценность которого давно осознана русскими композиторами-классиками, как и всем православным народом. Колокольные звоны – это такой же важный и художественно своеобразный вид национального наследия, как и другие области русской культуры: церковное певческое искусство, иконопись, народные ремёсла и т. п. По всей необъятной России высятся колокольни – монументальные музыкальные инструменты, роль которых в истории общества трудно переоценить; именно колокольни охватывали своей архитектурой и, главное, звуковой энергией всё

великое пространство страны, выполняя важную коммуникативную функцию, объединяя и сплачивая народ в его помыслах, верности абсолютным ценностям Православия, Родины, духовности, священной Соборности.

Трагическая судьба колокольного искусства в XX веке и уничтожение подавляющего большинства колоколов России стали причиной их забвения в этнографии, искусствознании и исполнительской практике на десятилетия. Однако полностью они не исчезли. Колокольные звоны продолжали свою жизнь под сенью малых, часто кладбищенских церквей, как и в некоторых крупных храмах и монастырях. Это дало возможность автору данных строк с начала 70-х годов общаться с потомственными звонарями, записывать их звоны на магнитофон, анализировать эту удивительную и неповторимую музыку. Искусство звонарей, несмотря на часто неполноценные колокольные наборы на колокольнях, поражало музыкальностью, виртуозностью, структурной отточенностью, что свидетельствовало о подлинной художественной ценности православных звонов. Сохранение живой традиции колокольной музыки представляет исключительную ценность для нашего времени – периода повсеместного восстановления утраченного. Это позволяет не потерять связующую нить преемственности, убедиться в высоких эстетических достоинствах этого искусства. Представляется необходимым изучение его как подлинно духовного творчества народа в свете современных этических ценностей, что даёт возможность «реабилитировать» православную колокольную музыку в глазах нашего современника, показать её объективную роль в отображении общественно-эстетических идеалов наших предков, вскрыть её подлинно народные основы, выявить семантику музыкальных средств колокольности, а в конечном

итоге – восстановить в России великое искусство православных звонов.

О сакральных и исторических истоках колоколов и звонов

Нет сомнений относительно магических истоков музыки. В глубине магических обрядов пение, игра на архаических инструментах несут в себе энос как смысловую дефиницию, способную воздействовать эмоционально и на человека, и на окружающую среду¹. В этом сакральном действе на первый план выдвигаются тембр и ритм – элементы, наделяемые семантическими свойствами. Не случайно бубенцы и колокольчики археологи находят в культурном слое древнейших цивилизаций, они до сих пор бытуют в культово-магических ритуалах шаманства как инструменты, несущие очищение окружающему пространству. Как сообщает А. Порфирьева, «представления о магическом символизме формы музыкального инструмента, о магии игры и магии тембрового этоса широко распространены во всех развитых инструментальных культурах древности и Средневековья, их следы сохранились и в Европе Нового времени»².

В перечне ритуальных инструментов колоколу, безусловно, принадлежит первостепенное место. Не случайно в древнекитайском трактате «Юэцзи» («Записки о музыке») он возглавляет их список. По-видимому Китай и явился родиной колоколов, так как в Китае – древнейшая технология бронзового литья (эпоха Ся – XXIII–XVII века до н. э.), и даже от этого времени сохранился колокольчик 4,5 см высотой, состоящий из меди и олова. Однако следы колокольчиков также находят в древнейших культурах Египта, Малой Азии, Ближнего Востока, Греции, Рима, что делает их явлением международным. Европейский след колокола относится к I веку до н. э., но возможно он применялся и раньше, выполняя как ритуально-магическую, так и коммуникативно-сигнальную функцию. Отметим ещё одну важную семантическую грань колокольного звенения – их эстетический аспект, который от века к веку всё определённое и значимее заявлял о себе. Колокольчиками украшались колесницы верховной знати, они звенели на руках и ногах танцовщиц, иудейские первосвященники украшали ими подола своих одежд и т. д., наконец, в том же Китае, ещё в древности, уже отливали небольшие колокола (до 80 см) с заданным тоном. Так колокола постепенно приобретают свой многоликий семантический ряд, становясь неотъемлемым атрибутом общественной жизни.

Несмотря на осторожное отношение первых христиан к колокольчикам, как к элементам языческих обрядов, они всё же завоевывают признание в быту, созывая своим звоном братию к богослужению. И хотя в греческих, палестинских и сирий-

ских монастырях для этих целей использовались била (деревянные или, позже, металлические пластины), но в странах христианской Европы уже в раннем средневековье колокола звучат в церквях повсеместно. Сведения о первых колокольных появляются с VIII века, функция которых уже определена: колокольная вместе с набором колоколов становится музыкальным инструментом, на котором исполняются звоны различные по своему назначению.

Россия приняла колокола вместе с православием довольно быстро и безоговорочно. Тому были особые причины: необъятные, по сравнению с Западной Европой, пространства с удалённостью городов и селений, которые нуждались в мгновенном оповещении; особая иерархическая система постройки храмов, когда жители окрестных деревень шли в город (позже – в село) на церковную службу по звуку благовеста. При этом следует отметить, что эти удары в самый звучный колокол выполняли не только сигнально-коммуникативную функцию, но постепенно «врастали» в сам акт культового действия, обозначая его важнейшие разделы, становясь неотъемлемой частью божественной литургии. Как справедливо отмечает И. Чудинова, «характерной особенностью литургии, как и любого религиозного символического действия, является многозначность, многомерность и направленность на структурирование всей окружающей действительности»³. В этом целенаправленном процессе колокол явился незамеченным глашатаем события, а в дальнейшем – его знаком, символом, созывая христиан на службу, объединяя их в общем духовном акте. Более того, в России значимость колоколов приобрела особый историко-символический смысл. Их количество и вес (больших колоколов) увеличивались с укреплением и ростом могущества государства, укреплением самодержавной власти, которая наделяла их статусом величия, мощи и организованности. Именно колокольные и колокола охватывали своей, устремлённой ввысь к кресту, к Богу, архитектурой и, главное, ярким, необычным, зовным звуком всё огромное пространство страны, создавая ауру единства, соборности, подразумевая общую деятельность, интеграцию небесного и земного, синтез духовного и умственного (материального) начал, единство человека и окружающей природы⁴. Так колокола на Руси приобретали значение государственного символа, стали частью национально-го самосознания народа.

О музыкальной стилистике православных колокольных звонов

Интеграция в литургическом действе всех визуальных и аудиальных компонентов (архитектура, живопись, чтение, возглашения, пение, звоны,

прикладные формы) является отражением картины православного мира и одновременно становлением русской церковной культуры.

Выделяя музыку колокольных звонов в самостоятельный объект изучения, обнаруживаем ряд стилистических закономерностей в формообразовании. Сложившиеся за свою тысячелетнюю историю, они дают возможность выявить национальное своеобразие данного искусства, его жанровую систему, что позволяет сохранять преемственность в поколениях исполнителей-звонарей.

Важнейшей духовной базой искусства колокольных звонов явился православный церковный обряд. Выработанный веками, освящённый многолетней традицией, он стал незаменимым средством воспитания духовного единства народа, связующей нитью от прошлого к нынешнему, причиной жизнестойкости русского колокольного искусства.

Другим истоком колокольного искусства стала народно-национальная основа. С полной определённо можно утверждать, что отечественная колокольная музыка – это особая, национально-специфическая форма искусства, являющаяся инструментальной разновидностью русского народного музыкального творчества⁵.

Практика народных музыкантов-звонарей оказывалась далёкой от каких-либо догм. Сближение искусства звонов с народными песенными и инструментальными жанрами придавало звонам особый национальный колорит и музыкально-эстетическую ценность. Вот как, например, описывал искусство звонаря С. Смоленский: «Помню также, как однажды, в минуту величайшего подъёма стотысячной толпы при встрече иконы, звонарь с сущим вдохновением начал свой звон совершенно необычным вступлением... Откуда пришло ему такое вдохновенное начало – понять трудно... Он, простец, сущий сын земли русской, не постигал красоты и строгой выдержки своего вдохновения, когда им вызванивались задорно-пикантные затакты, синкопы, – когда он внезапно прерывал звон на пропускаемых сильных частях тактов, или когда он вставлял повторения бывших ранее мелодий. Этот звон был сплошное торжество...»⁶.

Эти слова – свидетельство некоего таинства и великой вдохновенной силы, заключённых в творчестве музыканта-звонаря. Фразу из Чина благословения кампана «о еже подати ему благодать, яко да вси слышащий звенение его, или во дни, или в нощи, возбуждятся к славословию имени святого Твоего...», можно отнести не только к самому колоколу – созданию Божественного духа, но и к творцу-звонарю. Именно он, «сущий сын земли русской», заставляет колокола звучать так, как велит душа, наполненная мыслью о святом, божественном, связанная тысячами незримых нитей с людским сознанием. В данном контексте звонарь православного храма выступает

как общественная личность, своего рода рупор общественных устремлений. Но всё же основным является его творческая исполнительская стилистика, которая определяется стабильными (каноническими) и мобильными (импровизационными) элементами.

К стабильным следует отнести трёхплановую фактуру состава колоколов, подбираемых звонарями эмпирически, исходя из собственных эстетических представлений и критериев. Колокольное трёхголосие базировалось на их слуховом опыте, связанном с народно-музыкальной и церковнопевческой традициями. Структура раннего церковного многоголосия («троестрочное пение»), в котором ведущий основную мелодию голос занимал в партитуре среднее место, подобна общей структуре многоголосия русской народной песни. Это не могло не сказаться на психологии звонарей, которые интуитивно или осознанно претворяли указанные стилистические элементы в колокольном многоголосии. Деление колокольных голосов на зазвонные, альтовые и басовые, с основной темой у средних (альтовых), диапазон которых, как правило, соответствовал диапазону человеческого голоса, полностью отвечало эстетическим критериям исполнителей-звонарей и слушателей в лице народа и духовенства. Не случайно в основе многих дошедших до нас типов звонов существовали песенные прообразы в виде небольшой попевки с афористическим текстом.

О народности психологической установки звонаря в искусстве звона свидетельствуют контактные беседы автора данной статьи с потомственными исполнителями и любителями. Так, со старостой Никитинской церкви в г. Орле А. Г. Фоминым ещё в 1974 году состоялся такой диалог:

– Э, какие сейчас звонари, от раньше были... От при нашей Никитинской – Ванятка такой был, помер только, у войну помер, а звонил... ну хоть «барыню» пляши!

– Как же это он так звонил?

– А от с перебором таким, понимаете, с перебором, как у гармошку играют, так и у его выходит интересный звон такой...

Звонарь Г. А. Дербичев там же рассказывал: «Я со звоном знаюсь смальства и на эту колокольную взбираюсь с восьми лет, с тех пор, как привёл меня сюда в первый раз отец. Уж очень отец был охоч до пения церковного. А учил меня староста церковный, он же звонарь – Иван Сорокин, а тот учился, сказывал, у самого Смагина... Был такой звонарь, может, слышал? ... На колоколах всё можно сделать, хоть «русского», хоть там «камаринского», хоть «барыню», да звонарей не осталось... Что за звонари сейчас. У них и руки не туда стоят, не звон, а «трынзы-брынзы», разговору нету в звоне, а в звоне должен быть разговор колоколов...»

Эти и другие подобные свидетельства убедительно демонстрируют народно-национальные основы колокольной музыки, психологию музыкантов в отношении исполнительских возможностей, заложенных в самой природе колокольного инструментария и их реализации звонарем.

К другим важнейшим стабильным каноническим свойствам музыки звонов следует отнести их функционирование в православном христианском обряде по законам музыкально-фольклорных произведений. Каждый тип звона представляет собой результат коллективного творчества многих поколений русских музыкантов-звонарей. Звоны распространялись на основе бесписьменной традиции, что, как известно, свойственно народному искусству. Традиционная передача опыта от учителя к ученику, от звонаря к звонарю формировала каноническую систему. Как и в народном музыкальном творчестве, для колокольных звонов характерна изменчивость мелодико-ритмического варианта. В процессе исполнения тот или иной сложившийся звон продолжает подвергаться творческой переработке, обусловленной комплексом технических возможностей исполнителя, его музыкальным талантом, вдохновением. В этом творческом процессе канонические элементы тесно соединяются с мобильными – импровизационными, которые также являются неотъемлемым свойством народного принципа музицирования. К импровизационным элементам колокольной музыки относится особенность развёртывания во времени того или иного жанра, внедрение мобильных элементов: вступлений к звону, завершений, тематических и регистровых переключек, остановок, смен акцентов в ритмических рисунках, включение песенных попевок и т. п.

Характерно, что степень наполненности импровизационными элементами в звоне зависит и от жанра колокольной музыки, и от личности самого звонаря. Например, если будничные звоны достаточно стабильные по структуре с преобладающим остинатным принципом формообразования, то все виды праздничных звонов, и особенно «красный», «малиновый», характеризуются наибольшей степенью внедрения в их каноническую форму импровизационных элементов. Секрет импровизации кроется в степени творческой зрелости музыканта-звонаря, глубины постижения им традиционного стиля. Обратим внимание, что православная церковь в значительной мере стимулировала систему обучения у лучших мастеров, даже угрожая осудить «в муку вечную» тех, кто «учнет талант сокрывати еже ему Бог дал ученикам по существу того не отдаст»⁷.

Итак, звонарь творит по законам музыкально-фольклорных произведений. В то же время в его искусстве отчётливо просматривается школа, выраженная в соотношении «учитель-ученик», что яв-

ляется важнейшим признаком профессионализма. Однако данная «двуликость» не противоречит сущности его музыки. Ведь процесс обучения в большей или меньшей степени характерен практически для всех исполнителей на народных музыкальных инструментах. Можно применить терминологию Э. Алексеева и назвать звонарей народно-профессиональными музыкантами. Думается, это возможно, хотя существенной разницы данная терминология в понимании культурологической сути звонаря не вносит. Звонарь Православной русской церкви, опираясь на жанровые разновидности колокольной музыки, становится носителем творческого опыта поколений народных музыкантов, не теряя своей индивидуальности исполнителя-творца. В этом один из важнейших живительных истоков колокольного искусства.

На Руси в ходе многовековой исполнительской практики сложились различные типы звонов, передаваемые из поколения в поколение. В итоге произошла кристаллизация формы звонов как явления процессуального, с двумя неразрывно связанными сторонами – функциональной и структурной. Сформулированное Б. В. Асафьевым для музыкальной формы в целом понятие импульса, движения и завершения⁸ относится и к искусству колокольных звонов. Анализируя принципы строения дошедших до нас образцов, нетрудно заметить в них реализацию асафьевской триады. Так, функцию начального импульса может выполнять, например, вступление к собственно звону. Это – давняя традиция русских звонарей, зафиксированная в литературе: «К звонам Смагин прибавляет вступления, а именно: затравку, нечастый звон в один самый маленький колокол как предупреждение о начале звона, переборы – довольно скорые, по одному разу во все колокола по порядку от самого маленького и до самого большого, после чего начинается “красный звон”»⁹.

Одна из характерных и уникальных особенностей формообразования колокольной музыки заключается в том, что мелодический набор является одновременно и гармонической основой звона. Поэтому проблема лада здесь – одна из сложнейших. Как известно, русские звонари никогда не настраивали колокола в темперированном строе, а подбирали по тембровым качествам, располагая их на колокольне по величине, что естественно приводило к относительному расположению по высоте звука.

С одной стороны, колокольная музыка демонстрирует древнейший образец народного инструментария, как, например, у духовых инструментов, в звукоряде которых имелось несколько тонов различной высоты. С другой – её стиль во многом родственен образцам европейского музыкального искусства XX века.

Колокола в наборах практически не бывают консонирующими, разница между ними (особенно малыми) получается в небольшой интервал. Колокольной музыке, как и современной гармонии, свойственно выявление экспрессивно-колористического качества диссонирующих аккордов, их эмансипация. При этом в качестве тоники может выступать весь звуковой диссонирующий комплекс, завершающий звон.

Церковные звоны прошли длительный путь развития от простейших сигналов к развёрнутым, сложным по структуре произведениям музыкального искусства, вобравшим художественный опыт народного и профессионального творчества. В то же время следует иметь в виду, что каждый регион России, отдельный населённый пункт, наконец, каждая церковь имели к XX веку свою сло-

жившуюся каноническую систему звона в рамках общерусской традиции. Это зависело от условий конкретной колокольни с набором колоколов как музыкального инструмента. После трагического разрушения традиции попытка восстановить каноническую основу звона отдельно взятых церковей – едва ли не самая благородная задача для нынешнего поколения звонарей, результаты этого подвижничества оценят и современники, и потомки. Однако споры о качестве и принадлежности того или иного звона, возникающие в нынешних условиях возрождения колокольного искусства при подавляющей неграмотности в этом вопросе как светских, так и духовных лиц, следует разрешать с учётом понимания перспективных, развивающихся тенденций и принципов формообразования русских колокольных звонов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом: Порфирьева А. Л. Магия – игра – организация // Музыкальная коммуникация. – СПб., 1996. – Вып. 8. – (Серия: проблемы музыкознания). – С. 82–104.

² Там же. С. 87.

³ Чудинова И. А. Пение, звоны, ритуал / РИИИ. – СПб., 1994. – С. 9.

⁴ См.: Троицкий Е. С. Что такое русская соборность? – М., 1993. – С. 3–4.

⁵ См. Ярешко А. С. Колокольные звоны – инструментальная разновидность русского народного музыкального творче-

ства // Из истории русской и советской музыки. – М., 1978. – Вып. 3. – С. 36–74.

⁶ Смоленский С. В. О колокольном звоне в России // Музыка колоколов. – СПб., 1999. – С. 206–207.

⁷ Стоглав. – Казань, 1887. – С. 98.

⁸ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1. – Л., 1963.

⁹ Рыбаков С. Г. Церковный звон в России. – СПб., 1896. – С. 62–63.

Ярешко Александр Сергеевич

доктор искусствоведения,
профессор, заведующий кафедрой
народного пения и этномузыкологии
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

