

С. Мальцев

Школа звонаря

*На основе
исторических звонов
Ростова Великого*



**Ярославль
2005**

УДК 789.5

ББК 85.318

М21

М21 Мальцев С. А.

Школа звонаря. На основе исторических звонов Ростова Великого / Предисловие Н. С. Каровской. Ярославль: Издательство Александра Рутмана, 2005. 136 с.

В книге обобщен почти 20-летний практический опыт звонаря и исследователя ростовской колокольной традиции Сергея Мальцева. Его труд адресован как звонарям — церковным и светским, так и всем кто интересуется русской музыкальной культурой.

ISBN 5-900962-95-4

**Издание осуществлено по благословению
Высокопреосвященнейшего Кирилла,
Архиепископа Ярославского и Ростовского**

ISBN 5-900962-95-4

© С. А. Мальцев, 2005

© Н. С. Каровская, 2005, предисловие

© М. Бороздинский, 2005, оформление

© Александр Рутман, 2005

«ШКОЛА ЗВОНАРЯ» СЕРГЕЯ МАЛЬЦЕВА

Ярославцы прежде не употребляли прилагательное «Великий», говоря о древнейшем городе своей земли — Ростове. Листая дореволюционные книги, местную прессу, календари и статистические справочники, мы встречаем только одно самодостаточное существительное в его названии — Ростов. Городу, в течение многих веков являвшемуся центром одной из древнейших православных епархий, бывшему Меккой и Иерусалимом Северо-Восточной Руси, ни к чему были сравнительные прилагательные: ведь если кто-то у нас «великий», значит где-то есть «величайший». И лишь XX век, разоривший ростовские монастыри и храмы, разметав, уничтожив и осквернив святыни древнего Ростова, социально низведя город и его жителей до уровня глухой провинции, вручил ему эпитет «Великого» города в качестве утешительного приза. Город все еще прекрасен для путника, привлекая не только знаменитым кремлем, богатыми музейными коллекциями, но и возвращающимся к жизни Спасо-Яковлевским монастырем, и единственной из сохранившихся на ярославской земле деревянной церковью XVII века Иоанна Богослова на Ишне, и изысканными резными наличниками на старых домах улицы Ленина. Все эти и другие сокровища «скупого рыцаря» — современной российской культуры — вызывают в душе сладко-горькую

боль постепенно приходящего понимания: что же это было *тогда*, если целый век били-колотили, а оно все еще прекрасно?

Трагическая судьба Ростова, бывшего великим на деле, а ставшего таковым только на словах, не смогла разрушить одного чуда — Большой звонницы Успенского собора с полным ансамблем уникальных колоколов и, главное, звучащими звонами XVII–XIX вв. Один из часто повторяемых сейчас фактов истории русского колокольного искусства: из 80 тысяч колоколен и звонниц, построенных в дореволюционной России и оснащенных тогда колоколами, осталось только три, сохранивших полный прежний их набор. Это звонница Свято-Успенского Псково-Печорского монастыря, колокольня Софийского собора Вологды и Большая звонница Успенского собора Ростова Великого. Все остальные соборные, монастырские, городские и сельские колокольни, если и живы как архитектурные сооружения, не смогли удержать своих колоколов. Это все равно как вынуть из органа все трубы и любоваться его остовом.

Не сомневаюсь в том, что счастливая судьба нашему русскому «восьмому чуду света» — ростовской звоннице дана не случайно: мощная, глубоко продуманная и мастерски воплощенная программа была заложена ее создателем, митрополитом Ионой Сысоевичем, при сооружении звонницы и отливке колоколов в 80-е годы XVII столетия. Многие характерные черты этого памятника архитектуры и колокольного искусства говорят о том, что для его создателя это был символ Иерусалима на Русской земле. Нетипично местоположение звонницы по отношению к храму — с юго-восточной стороны от Успенского собора, за его алтарем, как бы на линии зора, устремленного на Иерусалим. Неслучайно размещение в центральной части нижнего яруса звонницы церкви Входа в Иерусалим, где проводилась только одна служба в год — в день Вербного воскресения. В этот день во Входиерусалимскую церковь совершался крестный ход от Успенского собора («шествие на ослиати»). Четырехглавое завершение всего сооружения символически во-площает четвероевангелие, а первоначальное число колоколов, отлитых по повелению митрополита Ионы, — 12, по числу апостолов.

Что иное, как не апостольскую проповедь, должен символизировать колокольный звон такой соборной звонницы!*

По неизвестным нам причинам митрополит Иона Сысоевич изменил первоначальное количество колоколов на звоннице, повелев отлить наибольший колокол ансамбля — благовестник Сысой в 2000 пудов весом. В результате колокольный ансамбль получился столь гармоничным и цельным, что вплоть до конца XIX века никто из возможных жертвователей не настаивал на дальнейшем его пополнении. Только однажды, в конце XVIII столетия, у возглавлявшего ростовскую кафедру архиепископа Самуила (1776–1783) возникло желание приобрести новый колокол для ростовской звонницы. Однако управитель и эконом архиерейского дома отговорили архиепископа от приобретения нового колокола, поскольку *«через то может по-следовать в том звоне разногласие и к слышанию неприятность»***, что ясно показывает понимание уже в XVIII веке исключительности колокольного ансамбля звонницы.

Постройка выдающейся звонницы и отливка крупных колоколов в 2000, 1000 и 500 пудов, создание монументальных звонов нового стиля, с одной стороны, прославило Ростов на всю Россию, продемонстрировав неугасшие столичные амбиции митрополита Ионы. С другой стороны, тип палатной звонницы с единым пространством яруса звона и с церковью под ним, весьма характерный для XVI–XVII вв., восходит к Софийской звоннице Великого Новгорода (Суздаль, Ярославль, Борисоглеб, Углич, Кострома и т. д.) и явно противостоит башенным ярусным колокольням конца XVII в., развивавшим московскую идею столпа Ивана Великого. На ростовской Успенской звоннице пространство

* Впервые на сочетание трех из перечисленных четырех символов обратил внимание известный ростовский историк А. Г. Мельник. — См. его статью: Новое о звоннице // Соборная звонница Ростова Великого: Сообщения Ростовского музея. Ростов, 1993. Вып. 4. С. 6–20.

** Переписку архиепископа Самуила с управляющими архиерейским домом по поводу возможности приобретения нового колокола в 1779 году впервые опубликовала А. Е. Виденеева. — См.: Архиепископ Самуил и колокольный набор звонницы // Там же. С. 21–22.

организовано идеально: ярус звона широк, высок и просторен, звонари прекрасно слышали и видели работу друг друга, что создавало возможность исполнения сложных многоголосных композиций разнообразных колокольных звонов. По существу, здесь появляется новый стиль русского звона, возникший и развившийся параллельно с партесным стилем церковного пения. Не случайно многие исследователи уже в XIX веке подчеркивают: от всех русских колоколов и звонов знаменитые ростовские звоны «стоят особо».

Ростовские колокольные звоны сравнивали со звучащим «чудесным органом», с Золовой арфой, с «восхитительной симфонией». Особым образом обставлялось их прослушивание при высочайших визитах в Ростово-Ярославскую епархию. Перед приездом в Ростов государя императора в дальней стороне соборной площади (т. е. с максимальным удалением) устраивалась специальная палатка, находясь в которой со свитой он мог наилучшим образом прослушать практически «концертную программу» из нескольких праздничных ростовских звонов, созданных местными звонарями в разные века. Впечатления, произведенные прослушиванием, описывались в яро-славской печати. Знатоки и «гурманы» колокольных звонов предпочитали наслаждаться его красотами в отдалении от соборной площади, с озера Неро (это называлось «звон в небе») или даже с противоположного берега. Вот, например, как описывает свои впечатления известный хоровой дирижер, педагог и исследователь русской церковной музыки Степан Васильевич Смоленский (1848–1909): *«Интерференция звуков и производные обертоны дают вдали от колокольни массу новых эффектов... как бы вздохи звона. Они меняются совершенно неожиданно, и из производных звуков составляются какие-то чудесные сочетания, переполняющие душу полным восторгом. Это — именно «неземная музыка», и не знаю я, есть ли еще в России что-либо сходное со звонами в Ростове Великом»**.

* Смоленский С. В. О колокольном звоне в России // Музыка колоколов. Сб. ст. и материалов. СПб., 1999. С. 200.

Для исполнения «больших» звонов и обслуживания колоколов в штате Успенского собора всегда состояло исключительно большое количество звонарей: в XVIII столетии — шесть-семь человек, в XIX — звон производился, в основном, пятью звонарями. Определение в звонари обставлено было особым порядком. Желая стать звонарем подавал прошение на имя архиерея. В духовной консистории на основе прошения составлялся особый доклад (собирались сведения, характеризующие личность просителя), который рассматривал архиерей. Соборный протоиерей письменно подтверждал, что данный проситель «звонарем быть потребен». В случае положительного решения новый звонарь давал письменную подписку о добропорядочном поведении и исполнении всех обязанностей. «За пороки» соборный звонарь мог быть не только уволен из причта, но и отослан на военную службу*.

Соборные звонари, как особая группа лиц церковного клира, появляются в официальных документах Ростовско-Ярославской епархии только после 1682 года, т. е. после строительства новой звонницы и создания задуманных вначале 12 колоколов новой «колокольной фамилии». В конце XVIII века и в последующее время, после перевода архиерейской кафедры в Ярославль, необходимый минимум из пяти звонарей поддерживался за счет штатных мест соборных звонарей других городов епархии (Рыбинска, Петровска). Такое намеренное нарушение штатного расписания имело целью сохранение традиций больших ростовских звонов. Судя по клировым ведомостям Успенского собора, звонарями служили с 11–15 лет и, как правило, всю жизнь. Ротация штата происходила постепенно, ученики всегда начинали службу рядом с опытными наставниками, поэтому можно утверждать,

* Указы ростовских иерархов по поводу службы соборных звонарей: митрополита Арсения Мациевича (от 1758 г.), епископа Афанасия (от 1773 г.) и архиепископа Самуила (от 1779 г.) опубликованы в статье: *Виденеева А. Е.* Звонари ростовского Успенского собора во второй половине XVIII — первой четверти XIX вв. // Колокола и колокольни Ростова Великого: Сообщения Ростовского музея. Ярославль, 1995. Вып. 7. С. 18–27.

что при возможных более или менее удачных составах звонарей в разные годы приемы, композиции основных звонов в течение долгих лет передавались незыблемо.

Отдельная страница в трехсотлетней истории ростовской соборной звонницы — деятельность «премудрого акустика», священника, историка и ученого-дилетанта XIX века Аристарха Александровича Израилева (1817–1901). Изданная в 1884 г. монография А. Израилева «Ростовские колокола и звоны», написанная по заказу хранителя Московского политехнического музея и члена Московского Археологического общества А. Н. Кельсиева, содержит подробное описание всех 13 колоколов ростовской соборной звонницы, устройства яруса звона и приемов исполнения самых известных звонов, а также — впервые опубликованные нотные партитуры звонов. При определении основного тона каждого колокола о. Аристархом Израилевым был использован изобретенный им и выполненный собственноручно прибор, определяющий точное число колебаний звучащих тел, — сонометр, пользуясь которым можно было различить 56 звуковысотных градаций в пределах октавы (в условиях европейской музыкальной гармонии различаются только 12 градаций в октаве, которые называются полутонами). Будучи последовательным сторонником настройки русских колоколов, которые он, как и многие иностранные коллеги, считал «негармоничными» и даже «какофоническими», о. Аристарх Израилев самостоятельно изготавливал камертоны, по которым, по его мнению, можно было настраивать колокола, подтачивая их изнутри и снаружи. Интересно то, что приверженцы и противники настройки церковных колоколов «по Израилеву» разделились на два лагеря: в первом оказались музыканты и знатоки музыки академического западноевропейского толка — В. Стасов, М. Балакирев, не имевшие серьезной практики в церковном искусстве, либо просто не музыканты — такие, как известный физик А. Г. Столетов. В оппонентах точке зрения А. Израилева выступали знатоки русской церковной музыки: этнограф, музыкант, исследователь русского колокольного

звона С. Рыбаков, философ, богослов и музыкант В. Ильин, владелец колокольного завода и историк русского колокольного искусства Н. Оловянишников. Эти последние указывали, как правило, на то, что европейские (вариант — «немецкие») терцовые гармонии совершенно не свойственны звучанию русского колокола. Наиболее рациональна позиция Николая Ивановича Оловянишникова, который писал следующее: «... *хотя таким способом [подточкой] возможно исправить ошибку главного тона, но при этом невозможно исправить добавочные тона*»*. Особенно резкой критике подвергались попытки о. Аристарха Израилева разыгрывать на «настроенных» колоколах мелодии гимнов («Коль славен» и «Боже, царя храни»).

Всего за свою долгую жизнь Аристарху Александровичу Израилеву удалось создать не более 12 «гармонически устроенных наборов» от 4 до 14 колоколов небольших размеров, от которых не осталось ни одного. «Работу своей жизни» о. Аристарх все-таки сделал в Ростове, и время пощадило все, что он здесь создал: труд «Ростовские колокола и звоны» — первое в России акустическое и музыкально-историческое исследование колоколов; набор из десяти камертонов, настроенных в основные тона колоколов соборной звонницы, — передан им собственноручно в Ростовский музей, где хранится до сих пор; новый праздничный звон, посвященный архиепископу Ионафану в 1894 г., в год 50-летия служения архиепископа**. Для лучшего устройства нового «большого» звона о. Аристарх настоял на размещении на соборной звоннице двух новых колоколов, против прежних 13, составлявших ансамбль со времен Ионы Сысоевича. Новыми колоколами стали: соборный яsak весом 1 пуд 18¹/₂ фунтов и колокол ярославского завода Оловянишниковых, подобранный самим Израилевым и пожертвованный от себя в ростовский Успенский собор. Новый звон впервые был исполнен 22 апреля 1894

* Оловянишников Н. И. История колоколов и колоколотейное искусство. — 4-е изд, испр. — М., 2003. С. 406.

** См.: Ионафановский музыкальный звон на колокольном ростовского Успенского собора // Церковные ведомости. 1894 г. № 29. С. 994.

г., на светлой неделе, и с тех пор исполнялся только в дни важных событий жизни высокопреосвященного Ионафана: в день ангела, в день рождения, в день поставления его в сан епископа.

Грандиозные пожары XVIII века, от которых серьезно пострадали многие постройки кремля, обошли стороной ростовские соборные колокола, не тронули их и указы Петра I об изъятии церковных колоколов. В первые же годы после революции 1917 г. местные советские власти Ростова решили снять колокола со звонницы Успенского собора, обозвав их «памятниками царизма и религиозного дурмана». В 1919 г. выступил против снятия колоколов А. В. Луначарский, в 1920-е годы колокола сумел защитить директор музея Д. Ушаков. 28 февраля 1930 г. Ростовский горсовет вынес решение о запрещении колокольного звона и снятии колоколов «в фонд индустриализации страны» (именно с этого дня прекратился колокольный звон в Ростове). Семь с половиной тысяч жителей Ростова поставили свои подписи под воззванием о прекращении колокольных звонов. В течение первого полугодия 1930-го по Ростовскому району было «реализовано» около 47 тонн колокольной бронзы. К 1936 году в городе остались *только* колокола соборной звонницы, а в Ростовском районе — колокольные наборы семи храмов (к настоящему времени — одного). В 1938 году предполагалось снять колокола со звонницы и сдать в утиль, но благодаря активной защите нового директора музея В. А. Паутова Наркомпрос признал колокольный ансамбль *«имеющим историческое значение»*. Осенью 1941 г. предполагалось снять колокола для отправки в тыл. Именно при таких обстоятельствах (по официальной версии) погиб знаменитый благовестник Саввино-Сторожевского монастыря (2 125 пуд. 30 фунтов, 1667 г. литья, работа мастера А. Григорьева), который считался самым благозвучным колоколом Москвы и Подмосковья. Несмотря на серьезные повреждения кровли звонницы и утрату глав, смерч 1953 г., принесший колоссальные разрушения большинству построек Ростовского кремля, не тронул систему крепления колоколов. Право слово, у этой звонницы есть ангел-хранитель!

Первый звон после 15 лет молчания раздался в мае 1945 года — ростовцы услышали благовест в Сысой в честь Победы. Потом — снова молчание, на 18 лет. Мелькнул соблазн прозвонить в колокола в 1962 году, когда город готовился отметить свой 1100-летний юбилей. Вот как рассказывают об этом в Ростове. На заседании подготовительного юбилейного комитета кто-то предложил: «А что если в день праздника бухнуть разок в Сысою?» Другой член комитета: «Что за ерунда!». Третий: «Нет, это не ерунда, это кое-что похуже».

В марте 1963 года случилось настоящее чудо: московская киностудия им. Горького провела запись ростовских колокольных звонов в исполнении ансамбля звонарей под управлением А. С. Бутылина. На основе этих записей в 1966 г. фирма «Мелодия» выпустила знаменитую виниловую пластинку «Ростовские звоны» с текстом Н. Н. Померанцева. В июне того же 1963-го произведена вторая запись ростовских звонов, но уже для киноэпопеи С. Бондарчука «Война и мир». По свидетельству ростовского краеведа М. Тюниной, всего было записано *«17 вариантов различных звонов»**. Благодаря всплеску интереса к звонам немного внимания перепало и звонарям: впервые в российской истории в печати появилось интервью со звонарем — А. С. Бутылиным. Мелькают забытые звонарские «словечки», меткие характеристики, а также называется количество звонов, которые исполнялись на соборной звоннице: *«Каждый звонарь имеет свою особенность, как бы врожденную способность, все равно как композиторы или музыканты. Ведь вот Репин — такие чудные у него картины. А подойдешь близко — как будто мазками какими-то намазаны... Так и звон наш — к нему прислушиваться по долгу надо. Всего звонов можно исполнить несколько десятков»***.

Звонить понравилось, и в августе 1967 года начальнику Управления культуры Ярославского облисполкома была направлена служебная

* Тюнина М. Н. Ростовские колокола и звоны // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 147.

** Храмов Е. Интервью с А. С. Бутылиным // Сельская молодежь. 1967. № 5.

записка из Ростова с кратким описанием исторической значимости ростовских колоколов и с предложением *«приобщить эту могучую и раздольную музыку к системе искусства советского народа»*. А конкретнее — звонить в дни празднования Октябрьской революции и Первого мая, во время праздничных демонстраций. Открываться такой концерт должен Гимном Советского Союза. Ответ нам не известен. И только в 1986 году, когда ушли из жизни все старые ростовские звонари, которые могли передать свое мастерство, как полагается, из рук в руки, оргкомитету по празднованию 1125-летия Ростова Великого разрешили подготовить колокольный концерт. Старых звонарей нет — нужны новые, бросили клич. Тогда Сергей Александрович Мальцев, преподаватель Ростовского музыкально-педагогического училища, собрал и объединил группу своих коллег. Никто из «новых» звонарей не бывал до того времени на звоннице и ничего определенного не знал о традициях русского колокольного звона. Разучивали исторические звоны (так стали называть старые ростовские звоны) по партитурам А. А. Израилева; помогли его же подробные описания работы звонарей при исполнении каждого звона и пластинка с записями звонов, исполненных старым ансамблем звонарей под руководством А. С. Бутылина, записанная в 1960-е годы. Работа оказалась сложнее, чем представлялось первоначально: долгое время новые звонари учились брать аккорд «во вся», что на ростовской соборной звоннице совсем не просто, так как амплитуды качания языков больших колоколов совершенно различны.

23 августа 1987 года прозвучал первый концерт новоиспеченных звонарей; и далее на протяжении многих лет концерты по воскресеньям, а затем по субботам и в дни праздников стали традиционными. Ансамбль накапливал опыт, помогало воодушевление зрителей, внимание прессы. Многие в те годы стали приезжать в Ростов в выходные дни почти исключительно ради колокольного концерта. С мая 1989 года в Ростове началось колокольно-фестивальное движение, в котором принимали участие звонари из разных городов и весей Рос-

сии — церковные, музейные, из симфонических оркестров и просто неизвестные. Конец 1980-х — начало 1990-х были в нашей профессии годами настоящей «колокольной лихорадки». Людей притягивала необычность профессии, завораживал мощный голос старинных колоколов, подогревал интерес публики и прессы. Многие умельцы начали изобретать собственную «колокольную музыку» — кто во что горазд. Не гнушались позвонить принародно и те, кто только начал учиться и не мог еще свести в одном ритме два колокола, не говоря о трех. Кто-то остыл быстро, кто-то, не став профессионалом, бросил это гиблое дело. Но из тех бурных лет вышло несколько десятков человек, для кого колокольное искусство стало если не основной профессией, то постоянным занятием. Среди последних — С. А. Мальцев и несколько звонарей его первого ансамбля.

Просто «играть концерты» на ростовской звоннице оказалось мало. Сами колокола, книга Израилева с единственным за всю историю русских колоколов примером расшифровки звонов, постоянные вопросы публики о колоколах подталкивали к тому, что для настоящего освоения этой звонницы надо изучать, познавать ее. И Сергей Мальцев взялся за исследовательскую работу. Среди его основных работ: Колокола и колокольные звоны Ростова Великого (см. сб. ст.: Искусство колокольного звона. М., 1990); Музыкально-акустические свойства колоколов и звоны (Соборная звонница Ростова Великого: Сообщения Ростовского музея. Ростов, 1993); Русские колокола и звонницы (журнал «Русское возрождение». Нью-Йорк—Москва—Париж, 1998., № 72); Виды русских колокольных звонов (Музыка колоколов. СПб., 1999).

«Школа звонаря», представленная вашему вниманию, представляет собой итог 15-летней практики ростовского звонаря и исследователя ростовской колокольной традиции. За последние двадцать лет так называемого «возрождения русского колокольного искусства» это вторая попытка создания «Школы звонаря» — комплексного учебного пособия, призванного помочь начинающим

исполнителям освоить профессию самостоятельно или с помощью наставника*.

Главное достоинство «Школы» С. Мальцева состоит в том, что здесь обобщен творческий опыт самого автора: пройдя путь от звонаря светского, «концертного» до церковного (к тому же Сергей Александрович много лет работает регентом церковного хора), автор самостоятельно, без всякой внешней помощи, без совета наставника прошел путь освоения совершенно новой для себя и для своего времени исполнительской практики. В условиях самообразования знания даются с трудом, накапливаются по крупицам, требуют огромного внимания к мелочам, нюансам. Без серьезных размышлений и предельно критичного к себе отношения достижение высот профессионализма невозможно. Поэтому каждое наблюдение автора, каждый его практический совет или предостережение против ошибки — это шаги, ступеньки, которые многократно пройдены им самим.

Наталья Каровская,
кандидат культурологии,
член Союза композиторов России

*Первое подобное учебное пособие, содержащее систему упражнений и хрестоматию звонов в виде нотных партитур, — *Каровская Н. С.* «Школа звонаря Владимира Петровского». Архангельск, 1991.

Предисловие

Русские колокольные звоны, Русь колокольная... Какие близкие каждому русскому человеку понятия, являющиеся по сути своей символом России!

Начиная с 1917 года, в период более чем семидесятилетней советской власти, многие виды русского искусства были отброшены, запрещены и забыты. Это было время «разбрасывать камни». К счастью, сейчас настало время их собирать. Думаю, что каждый живущий в России может видеть начало возрождения русского колокольного искусства. Может быть, это возрождение происходит не так быстро и не так качественно, как хотелось бы, но то, что оно происходит, факт бесспорный.

Здесь ясно прослеживаются два направления. *Первое* — возрождение звонниц Русской православной церкви. Это направление является преобладающим. Сколько старых и в большей или меньшей степени разрушенных храмов возвращено Церкви, кое-где уже построены новые, и, думаю, этот процесс будет продолжаться. *Второе* — становление и развитие концертных звонниц, в том числе передвижных (включая частные), существующих, как правило, при музеях (в Архангельске, Суздале, Ярославле и других городах). Вместе с храмами оживают колокольни и звонницы, оснащенные чудом сохранившимися старыми колоколами, а чаще всего — вновь отлитыми. Колокольных мастеров

становится все больше и больше, и очень похвально стремление многих из них совершенствовать свое ремесло.

Колокольный звон вновь звучит на Руси, но, к сожалению, качество его, уровень мастерства звонарей, устройство колокольного инструмента, подбор колоколов на многих звонницах оставляют желать лучшего. На то есть свои как объективные, так и субъективные причины. Одной из *объективных* причин являются материальные трудности. Не секрет, что в наше время колокола стоят очень дорого, и не каждый храм может позволить себе приобрести желаемое их количество. Главной *субъективной* причиной часто является несколько равнодушное отношение иных священников к своим колокольным звонам. Одним — не хватает времени заниматься колоколами, другие просто не могут ничем помочь своим звонарям по причине собственной некомпетентности. Огромное значение имеет выбор человека, призванного воспроизводить колокольные звоны, — *звонаря*. От его желания учиться этому искусству у других, от его музыкального чутья, вкуса, таланта и трудолюбия зависит качество колокольного звона.

На людей, желающих учиться русским колокольным звонам, на тех, кто интересуется историей русской национальной культуры и желает по мере сил способствовать ее возрождению, и рассчитывает автор, представляя свою работу.

Колокольные звоны различных регионов России, имея между собой очень много общего, отличаются, тем не менее, некоторыми особенностями, которые касаются как устройства инструмента, так и техники звона. В данной работе автор, как руководитель ансамбля звонарей ростовской соборной звонницы, лауреат первого Всероссийского конкурса звонарей России (1992 г., Ярославль), не претендуя на истину в последней инстанции, лишь предлагает свой взгляд на различные вопросы, связанные с искусством колокольного звона и традициями одной из древнейших в России звонниц.

Буду бесконечно рад, если мой опыт окажет помощь тем, кто захочет посвятить хотя бы часть своей жизни этому замечательному

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ РУССКИХ КОЛОКОЛЬНЫХ ЗВОНОВ

*Да, поистине в звуках наших колоколов
сокрыта великая сила.*

Н. Корсунский¹

Распространение колоколов

Появление колокола как инструмента, созывающего верующих к богослужению, предание связывает с именем итальянского епископа св. Павлина Милостивого² (рубеж IV–V вв. от Рождества Христова). Возвращаясь однажды с обхода паствы в свой кафедральный город Нолу, св. Павлин находился в удрученном состоянии, ибо мало веры увидел он в своих прихожанах, но слишком много суеверий и равнодушия. Размышляя над этим, св. Павлин поднялся на холм близ дороги и обратился с молитвой к Богу: «Воззови, Господи, к этой бедной, темной земле гласом свыше. Открой облака, что нас разделяют от Тебя. Соедини сердца наши при нашей разрозненности узами крепчайшими цепей. Собери блуждающее. Боже и Господи наш! Не скрой лица Твоего Духа, чтобы сердца наши были привлекаемы к Тебе и не блуждали в безграничной темноте»³.

Помолившись таким образом, св. Павлин прилег отдохнуть. И то ли приснилось ему, то ли привиделось, что сошли с неба ангелы, и, взявшись за стебельки цветов, известных нам теперь как колокольчики, стали их тихонько раскачивать, отчего цветы издавали удивительно красивые и необычные звуки. Проснувшись, св. Павлин поспешил в Нолу и, постоянно размышляя об удивительном сне, заказал своему соседу-меднику отлить увеличенную копию цветка. Когда заказ был выполнен, св. Павлин взял молоток и, подняв другой рукой медный цветок, в необычайном возбуждении ударил в него! Раздался тот же самый, слышанный им во сне, красивый и необычный звук. Такова легенда, хотя св. Павлин в своих трудах не упоминает об этом.

Действительно, уже с VI–VII вв. в Западной Европе были известны церковные колокола, а позднее вошли там во всеобщее употребление. На Руси же первые колокола появились вскоре после принятия христианства (988). Как правило, это были небольшие привозные колокола, которые попадали к нам с Запада обычно в качестве подарка или военного трофея. Иметь их в то время, естественно, могла только богатая княжеская или епископская церковь. В первые десятилетия принятия христианства на Руси у колокола, как предмета для созыва к богослужению, были конкуренты, существовавшие несколько столетий параллельно, а затем вытесненные им. Это так называемые **била**, или **клепала**, заимствованные у византийской церкви вместе с православием (колокола в византийской церкви не получили распространения). Известны две разновидности бил. **Малое било** — небольшая деревянная доска в ладонь шириной с ручкой посередине. Человек, держащий в одной руке било, ударял по нему находящейся в другой руке палкой или деревянным молотком. **Большое било** — это большая доска или, точнее, деревянный щит, который, в отличие от малого била, не переносился ввиду большого размера, а был подвешен в определенном месте. Относительное разнообразие при ударах в било (или, как говорили раньше, при клепании) достигалось варьированием частоты ударов, их силы и звуковысотности. Специально для этого толщина била делалась раз-

личной. А какие производить клепания для каждого отдельного случая — сообщал специальный устав.

В Византии для изготовления била использовали самое «звонкое» дерево — явор. Изготовление деревянного била ни для монастыря, ни для церкви не представляло особой сложности, поэтому в первое время била как сигнальный инструмент на Руси преобладали. Позднее стали появляться железные или медные била, имеющие куда более сильный звук. Они представляли собой пластины, изогнутые в форме коромысла, которые подвешивалась к специальной перекладине или столбу. Удары в них производились при помощи молотка, металлической пластины или камня. Особенно такие била распространены были в Ростове, отсюда и пошло в старину: «Звоните вы в свои била, клепала»⁴. Подобное било висит сейчас в Псково-Печорском монастыре в качестве исторической реликвии.

Ранний период истории литья колоколов на Руси — XI–XIII вв., но татаро-монгольское нашествие прервало развитие ремесла. И только в XV веке литье колоколов возобновляется, да столь стремительно, что вскоре Россия по уровню и размаху поставленного дела обгоняет страны Западной Европы. Этот взлет коснулся не только количества отливаемых колоколов, но прежде всего их размеров. И священники, и прихожане различных храмов считали делом чести обеспечение своих звонниц достаточным количеством колоколов, да так, чтобы наибольший из них превосходил по весу и мощи звучания басовый колокол соседнего храма. Преимущества в этом достигали, естественно, богатые приходы: княжеские, царские, митрополичьи и т. д. Огромный вес и внушительные размеры колоколов всегда являлись предметом удивления и восхищения многочисленных гостей и путешественников, посещавших Россию. Спрос на колокола способствовал развитию колоколотейного ремесла. Вес самых крупных русских колоколов доходил до 8–9 тысяч пудов, а колокола в тысячу пудов отливали «почти повсеместно»⁵.

Расцвет колоколотейного искусства приходится на вторую половину XVI–XVIII вв. В это время русские колокола превосходят западноев-

ропейские не только по весу и размерам, но и по качеству звучания. Нашими мастерами была создана своя, русская форма колокола, отличная от уже существовавших восточной и европейской⁶. Для русской формы колокола характерно равенство высоты (вместе с «ушами») и диаметра его нижней части⁷. Русские колокола отличало благозвучное, объемное и продолжительное звучание, что позволило России получить признание Европы и занять достойное место в колоколотейном мире.

Каковы же причины столь широкого распространения колоколов на Руси? Назовем основные.

1) Идея единения русского государства, выросшая из многовековой розни князей и рабского монгольского гнета⁸. Деятельность церкви, различных слоев русского общества и, наконец, искусство, которое основывалось на *принципах православия*, — все было направлено на осмысление настоящего положения Руси и на ее целостность как на единственно правильный путь духовного и физического освобождения. Колокол, созывающий в церковь, вел русский народ в молитве к Богу, служа идее единения Руси.

2) Особая религиозность русского народа. Трудно найти другую нацию, где церковь объединяла бы всех членов общества — от царя до юродивого, где «страх Божий тихо и невидимо, но именно вследствие этого самого накрепчайшим и высшим союзом, не будучи расстраиваем колебаниями взаимно оспаривающих себя интересов, пронизывает, связывает все слои общества»⁹.

3) Географические особенности Руси¹⁰. В отличие от Европы, где количество колоколов при церкви ввиду большой концентрации жителей строго регламентировалось городскими властями, Русь с ее просторами, с отдаленностью друг от друга городов и сел была идеальным местом для собирания колоколов, так полюбившихся народу.

4) «Отсутствие иных монументальных инструментов на Руси»¹¹. Русская православная церковь никогда не использовала и не использует в своих богослужениях никаких музыкальных инструментов. В католических же храмах уже с VII века есть такой величественный инструмент

как орган. И звонница (или колокольня) на Руси является, по сути своей, огромным инструментом, прославляющим Бога.

5) Было ввиду своей звуковой бедности не могло соперничать с необычностью, красотой и мощностью звучания колокола. Ведь «в храмы призывает Бог: нужно, чтобы и призыв напоминал Бога, и звуки зова трогали бы сердце. Но какой иной инструмент мог бы выполнять это назначение в том самом объеме, как выполняет его колокол? Звон наших колоколов единственный в своем роде и ничем другим незаменимый»¹².

Голос колокола отождествлялся с гласом Божьим. И желание усилить этот голос приводит к увеличению веса и размеров колоколов.

Приемы звона

На Руси существовало несколько приемов колокольного звона. Один из них был заимствован из европейских соборов, где звонили, раскачивая колокол, который своими стенками ударялся о свободно висящий язык. Уши колокола при этом крепились к специальному валу, имеющему возможность вращаться вокруг своей оси в любую сторону. К нему, в свою очередь, горизонтально крепился короткий рычаг с веревкой на свободном конце. Звонарь, потянув за веревку и наклонив колокол, производил удар его об язык, а отпустив ее, заставлял колокол за счет инерции собственного движения наклоняться в другую сторону, ударяясь о двигающийся язык другой стенкой. Как правило, звонарь при таком звоне находился внизу и внутри «колодца» колокольни.

На Руси при появлении колоколов большого размера и веса для звона таким способом годился только длинный шест, называемый «очепом»¹³, имеющий противовес с другой стороны пролета (в качестве противовеса обычно применялся ящик с камнями), который крепился к концу другого шеста. Поэтому русские звонари, в отличие от европейских,

находились не внутри, а снаружи звонницы, на земле или на специальных подмостках. На большой звоннице Псково-Печорского монастыря звон в три самых больших колокола производится именно очепным способом. Для каждого такого колокола требовался свой звонарь, причем для производства равномерного звона на конце веревки делалась петля (стрема) для ноги, позволяющая использовать даже вес звонаря. Таким образом, звон в большие колокола требовал значительных усилий, не говоря уже о своеобразном навыке. При звоне в очень большой очепный колокол требовалось иногда несколько десятков звонарей¹⁴. Колокола с «очепом» также называли «валовыми»¹⁵.

Итак, очепный способ звона требовал большого количества звонарей, много усилий, делал невозможным ритмическое разнообразие звона и ограничивал соединение такого колокола с ансамблем других колоколов. Исследователи считают, что примерно с XVII века русские звонари создают новый, так называемый «язычный» способ звона в колокола, когда раскачивается язык при неподвижно закрепленном колоколе. Поскольку раскачать язык колокола, особенно при больших размерах последнего, намного проще, чем сам колокол, новый способ звона начинает вытеснять предыдущий.

«Язычный» звон имел большие преимущества перед «очепным»:

- он значительно сокращал количество звонарей;
- давал возможность совершенствовать ритмическую сторону звона;
- позволял сделать набор колоколов на звоннице единым инструментом, слаженность игры на котором зависела уже от выучки звонарей.

Подколоколенные сооружения

Облик подколоколенных сооружений на Руси менялся сообразно развитию колоколотейного дела. Первой постройкой явилась оче-

видно, деревянная переключина в виде буквы **П** или **Г**, поставленная возле церкви или отдельно. Позднее, при появлении большого количества колоколов, сооружался специальный помост с навесом. Как правило, все подобные, да и последующие, постройки помещались за алтарями храмов, или, по крайней мере, в виду алтарей на восток от храма. Это было вызвано необходимостью постоянной связи между звонарями и идущей в храме службой. Из алтаря звонарям подавался в нужный момент сигнал о начале или об окончании звона. Обычно для этой цели служил небольшой сигнальный колокол — «Ясак», висевший в пролете одного из окон алтаря.

Первыми каменными сооружениями, вмещающими весь набор колоколов, явились так называемые церкви «под колоколы»¹⁶. Известный специалист в области древнерусской архитектуры В. В. Кавельмахер считает, что самым ярким примером такой постройки, дошедшей до наших дней, является Духовская церковь (1476) Троице-Сергиевой лавры с оцепной системой звонов, в настоящее время отсутствующей.

С XV века появляется другое каменное сооружение — звонница-стена¹⁷. Пролеты для колоколов в этом случае ставились прямо на стену храма. Ширина пролетов соответствовала величине колокола, звон на такой звоннице производился с земли. Первые звонницы такого типа были, как правило, небольшими и двухпролетными. С конца XV — начала XVI вв. при церквях, стремясь поднять колокола как можно выше, стали ставить отдельные здания для установки на них таких звонниц¹⁸. С увеличением веса и размеров колоколов стали увеличиваться и размеры звонниц. Сооружения этого типа были преобладающими в первую очередь для Псковско-Новгородских земель. Многие из них, правда без колоколов, сохранились там до сих пор.

Родоначальником *столтообразных* церквей «под колоколы»¹⁹ стал храм Иоанна Спасителя Лествицы в Московском Кремле, известный как колокольня Ивана Великого, построенный в 1506 году итальянским мастером *Бонно Фрязином*. Это многоярусное сооружение также предназначено для оцепного звона. Принципиальное отличие этой

церкви «под колоколы» от первого типа подобных построек состоит в том, что в архитектурном отношении в ней преобладает колокольня над церковью (*колокольня-церковь*), в то время как в первой — наоборот (*церковь-колокольня*). Преобладающее значение колокольни (или звонницы) над церковью при подобных постройках в дальнейшем становится традиционным.

С созданием гигантских колоколов и язычного способа звона, когда звонари должны подниматься к колоколам, появляется и совершенствуется новый тип звонницы — звонница «палатного» типа²⁰. Классическим примером построек подобного рода являются звонницы Успенского собора в Ростове Великом, Борисоглебского монастыря (под Ростовом), Воскресенского монастыря в Угличе и многие другие. Одной из самых крупных на Руси стала Большая Успенская звонница Московского Кремля. В отличие от столпообразных колоколен эти звонницы, будучи многопролетными, имели один достаточно просторный ярус с колоколами, что создавало хороший обзор для звонарей и давало возможность для согласованного, прежде всего в темповом и ритмическом отношении, колокольного звона. Благодаря внушительным размерам палатных звонниц под ярусом с колоколами устраивались храмы, что давало возможность венчать их одной или несколькими главками. Фактически это была разновидность церквей «под колоколы». Постройка таких монументальных сооружений, подразумевающих наличие в наборе больших колоколов, была доступна только богатым заказчикам, какими являлись царь, митрополичьи дворы и крупные монастыри.

Преобладающим же типом подколоколенных сооружений начиная с XVII века становятся сохранившиеся (к сожалению, без колоколов) в достаточно большом количестве колокольни различных видов. Они различаются размерами, количеством ярусов, формой (круглые, четырех-, шести- и восьмигранные и комбинированные), типом покрытия и украшениями различного рода. Колокольни строились или отдельно от храма, или являлись частью архитектурного объема церкви, составляя с ним единое целое, но имея различное местоположение. В Ростове,

например, расцвет строительства каменных колоколен приходится на время от середины XVIII — до середины XIX веков²¹. За этот период было построено в общей сложности 32 (!) колокольни (для сравнения укажем, что за все последующее время, вплоть до 1917 г., была построена лишь одна). Причем это касалось как постройки новых колоколен, так и переделки колоколен, созданных ранее (в конце XVII — начале XVIII вв.). Причиной, по которой не велось сооружение каменных колоколен в течение трех десятков лет (с 1714-го по 1745-й гг.), явился указ Петра I (1714) о запрете каменного строительства вне Санкт-Петербурга.

С точки зрения воспроизведения колокольного звона среди этих колоколен наиболее целесообразны те, которые имеют один ярус. Это дает возможность звонарям достичь единства, видя работу друг друга. Многоярусные колокольни, где колокола разных размеров находятся на разных ярусах, не дают возможности для слаженного звона, так как звонари одного яруса не могут слышать другие колокола. Не случайно известный русский звонарь XIX века А. В. Смагин (род. 1843 г.) на колокольне Ивана Великого вынужден был сделать механические приспособления, чтобы звонари могли зрительно контролировать момент удара языков больших колоколов на нижнем ярусе.

Виды русских колокольных звонов

Все разновидности колокольного звона: благовест, трезвон, перезвон, — разумеется, должны иметь особые оттенки, и чем они нежнее и тоньше, тем сильнее действуют на слушателей, вызывая в них живое благоговение.

Н. Оловянишников²²

Виды русских колокольных звонов²³, их развитие тесно связаны с колоколотейным искусством, с увеличением количества колоколов

в наборе и его осмыслением как единого целого, как музыкального инструмента. Структура, жанры колокольного звона развивались постепенно, усложняясь по мере увеличения колоколов при церкви. Об устоявшихся к началу XX века канонах звона можно прочитать прежде всего в церковном Типиконе (Уставе) и других работах, посвященных православным звонам. Далее нужно назвать книгу «Закон Божий» (составитель протоиерей Серафим Слободской), выдержавшую уже несколько изданий (большая часть работы изложена в главе «Русская православная церковь о колокольных звонах» данной книги). Другим важным источником я бы назвал уникальный документ 1843 г., найденный А. Б. Никаноровым²⁴, где излагается звонарский устав Оптиной пустыни. При этом Типикон и другие источники указывают, когда звонить и какой вид звона должен быть в определенное время службы, но не говорят, *как* это нужно делать. В прежние времена этого и не требовалось, так как знания передавались в устной традиции от звонаря к звонарю, от учителя к ученику. Теперь же, когда традиции утеряны, требуются знания, восполняющие этот пробел.

Это как бы говорящие уста, когда в Великий пост наша церковь редким благовестом нас приглашает во внутреннейшие глубины нашей души проникнуть, их обстоятельно исследовать.

Н. Корсунский²⁵

Самый древний вид колокольного звона выполнял вначале только сигнальную функцию — призыв к богослужению и позднее получил название **благовест** (благая весть). Это равномерные, размеренные удары в колокол, призывающие верующих на службу. Появившись в то время, когда церковь имела хотя бы один колокол, этот вид звона продолжает существовать параллельно с более поздними и более сложными. До сих

пор любой звон перед началом службы начинается с благовеста. Пожалуй, только одно изменение в развитии колокольного звона коснулось благовеста: роль благовещающего колокола, в зависимости от службы, стали выполнять *различные* (как правило — наиболее крупные) колокола. Их называют благовестниками²⁶.

В идеале хорошая звонница имела **пять** благовестников²⁷.

Праздничный — самый большой колокол на звоннице, в который благовестили по царским дням и по большим двенадцатым праздникам.

Воскресный — второй по величине колокол, благовещающий по воскресеньям.

Полиелейный — третий колокол, для благовеста в праздники апостолов и святителей.

Вседневный, или **будничный** — для звона в будничные дни.

Великопостный — колокол, благовещающий во время Великого поста.

Вес колоколов, предназначенных для одного и того же случая, на разных колокольнях был, естественно, различен. Колокол, близкий по весу полиелейному или будничному одной колокольни, мог быть первым, то есть праздничным, на другой, и т. д. В книге Н. Оловянишникова приводится градация крупных колоколов по весу: «...вседневный колокол от 100 до 500 пуд.; полиелейный до 600–700 пудов...; воскресный — до 800–1000 и более пудов...; праздничный колокол от 1000 до 2000 и даже до 4000 пудов...»²⁸. Сам автор здесь же подтверждает условность подобного деления, что совершенно справедливо. Если, например, церковь приобретала колокол по весу и размеру больше имеющегося первого, то происходила перестановка: новый становился первым, бывший первым — вторым и т. д. Описание подобных случаев неоднократно можно встретить в книге Н. Оловянишникова²⁹. Конечно, не каждая церковь имела полный набор благовестников, а небольшие сельские колокольни часто обходились двумя наиболее крупными колоколами: первый выполнял роль праздничного, воскресного и полиелейного, а

второй — роль будничного и великопостного.

Слово, определяющее *функцию* колокола, часто было и его именем, хотя иногда эти колокола имели и другое имя. Например, на ростовской звоннице четыре благовестных колокола. Роль праздничного и воскресного выполняет Сысой (2000 пудов), полиелейного — Полиелейный (1000 пудов), будничного — Лебедь (500 пудов), великопостного — Голодарь (171 пуд). Темп благовеста, как и выбор ударов (в один или оба края), зависит от звонаря, величины колоколов и устройства механики звонницы. Например, при благовесте в небольшой колокол при свободно висящем языке выбирается как темп, так и тип ударов. Если же язык колокола притянут к одному краю, как, например, у педальных колоколов или колоколов клавиатуры³⁰, то звонарь может выбрать только темп. При звоне в большие язычные колокола (так же как в очепные) темп уже не зависит от желания звонаря. Здесь он устанавливается скоростью движения языка-маятника в первом случае и скоростью одновременного движения колокола и языка во втором.

* * *

Грустью наполняется сердце при погребальном колокольном перезвоне.

*Н. Корсунский*³¹

Второй вид русского колокольного звона составляют **перезвон** и **перебор** вместе, появляющиеся в храмах при наличии двух или более колоколов. Перезвон и перебор — это в прямом смысле перебор колоколов, то есть поочередные удары в несколько из них. Существовали разные варианты перезвона: по одному удару в каждый колокол, начиная с маленького к большому; по несколько ударов в каждый колокол в том же порядке; более сложные комбинации. Этот вид звона существовал вместе с благовестом несколько столетий. Так Бернгард Таннер, член

польского посольства, посетивший Москву в 1678 г., описывает колокольный звон, представляющий собой один из вариантов перезвона: «Звонят же у них, раскачивая не колокол, а дергая за привязанную к его языку веревку, в таком порядке: сначала шесть раз ударяют в один наименьший колокол, а потом попеременно с колоколом побольше шесть же раз; затем уже в оба попеременно с третьим еще большим столько же раз, и в таком порядке доходят до самого большого; тут уже ударяют во все колокола и притом столько же раз. Затем вдруг перестают, а там в том же порядке начинают сызнова»³². Даже после появления более сложного вида колокольного звона, о котором будет сказано ниже, перезвон продолжает существовать, выполняя в разных случаях иногда второстепенную, иногда и главную роль.

Перезвон очень часто применяется как вступление к основному звону или как связка между различными его частями. И в то же время сформировался особый род подобного звона — перебор, получивший конкретное назначение и название *погребальный*, или *проводной*, то есть звон, которым провожают человека в последний путь. Он представляет собой одиночные, с большими, глубокими паузами удары в каждый колокол (чаще — начиная с самого маленького), которые, доходя до самого крупного, заканчиваются общим сильным ударом во все колокола. Если на колокольне небольшое количество колоколов, то такой перезвон повторяется несколько раз. Иногда он является только *первой частью*, за которой следует *краткий трезвон*, выражающий «радостную христианскую веру в воскресение усопшего»³³.

Пример, когда перезвон составляет часть звона, — *водосвятный*, или *встречный*, звон. Он имеет иной, радостный, характер за счет нескольких довольно частых и сильных ударов в большой колокол, которые подхватываются следующим по величине колоколом, доходя таким образом до самого маленького (второй частью этого звона является трезвон). Видимо, у каждого звонаря имелись свои, устоявшиеся в какую-то определенную форму, разновидности перезвона, оригинальность и красота которых зависели от его фантазии и таланта.

..когда праздничный трезвон в прекрасном созвучии, согласном, правильном взаимном соотношении одно-временных звуков льется с наших колоколен, то происходит благозвучие еще торжественнейшего рода; становится тут торжество уж всенародным.

*Н. Корсунский*³⁴

Самым сложным и развитым видом русского колокольного звона является **трезвон** — организованный в темпометрическом отношении звон во все или во многие колокола³⁵. В определении типологии двух предыдущих видов русского колокольного звона — *благовеста* и *перезвона* — среди авторов нет существенных разногласий, отличаются они лишь более или менее полной формулировкой. Что же касается *трезвона*, то на его определение есть две различные точки зрения, в которых предстоит разобраться.

Первый вариант толкования термина «трезвон» дают несколько авторов XIX — начала XX вв., определяя им структуру звона.

«Когда звон в несколько колоколов бывает в три приема, тогда он называется трезвонном или трезвонном» (Н. Оловянишников)³⁶.

«Трезвон, т. е. три повторения одного звона» (С. Смоленский)³⁷.

Из этих высказываний становится ясно, что смысл трезвона в них связан не с видом звона, а с его формой. Что подразумевается под «приемом»? Часть звона? Тогда что составляет эту часть? Все равно это будет благовест, перезвон или и то и другое вместе. На эти вопросы, противореча себе, отвечает сам Н. Оловянишников далее, когда описывает звоны А. В. Смагина: «Различные составные части звонов Смагин распределяет следующим образом, смотря по роду службы: в начале всенощной бывает, как известно, 3 звона — после благовеста в один большой колокол начинается „красный звон“, который исполняется Смагиным в 1-й раз без переборов³⁸, во 2-й и 3-й раз — с переборами, причем могут чередоваться разные

исторические звоны: 1-й трезвон — ростовский без переборов, 2-й трезвон — георгиевский с перебором, 3-й трезвон — смешанный с перебором»³⁹. Далее приводится пример, подобный первому, и партитуры трех трезвонов. Из этого можно сделать вывод, что трезвоном Н. Оловянишников называет и все три звона в целом, и каждый отдельный звон.

По мере развития русских колокольных звонов менялись и их роль, их место в церковном богослужении. Вначале, как уже говорилось, звон выполнял только сигнальную функцию — призыв к молитве. Позднее звон, наряду с той же сигнальной функцией, стал неотъемлемой частью самого процесса богослужения, выделяя наиболее важные его моменты. В Уставе церковного богослужения указаны все случаи, когда, как и сколько надо звонить.

Колокольный звон употреблялся и помимо богослужения — в великие праздники «для выражения праздничного торжества и духовной радости христиан»⁴⁰. Возможно, что само слово **трезвон** появилось сначала именно как определение нужного числа воспроизведения звонов, но позднее оно явно переменяло свой смысл. Ведь всем ясно, что в двух строчках известного стихотворения 1836 г. «И жаворонки в небе уж подняли трезвон»⁴¹ Ф. Тютчев хотел сказать, что жаворонки радостно загомонили все разом, вместе, а не сделали это трижды, через определенный промежуток времени. В некоторых источниках, в частности в энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза — И. А. Ефрона, перечисляются четыре вида звонов: благовест, перезвон, собственно звон (т. е. одновременный звон во все или несколько колоколов) и трезвон⁴². Но ведь благовест и перезвон — тоже, собственно, колокольный звон!

Определение трезвона сторонниками другой точки зрения, которой придерживается и автор данной работы, выделяет в названии участие в звоне многих колоколов, т. е. характер звона.

«Трезвон — ударенье во многие колокола» (В. Даль)⁴³.

Знаменитый звонарь К. Сараджев определяет трезвон как звон во все колокола⁴⁴. Эти определения уже не затрагивают форму звонов, а

касаются именно видов его и называют те отличительные признаки, по которым один вид отличается от других.

Развитие видов колокольного звона тесно связано с развитием и становлением русского церковного хорового пения и русской народной песни. Об этом уже говорилось в некоторых работах, в частности в статье А. Ярешко⁴⁵. Действительно, от монодийности строгого и сурового знаменного распева духовная хоровая музыка прошла большой путь сначала до раннего многоголосия, развивавшегося в XVI–XVII столетиях, затем до ярчайших образцов развитого партесного пения, многочисленные и часто неизвестные авторы которых принесли заслуженную славу русскому хоровому искусству. Ко всему прочему, слово *трезвон* принадлежит не только колокольным звонам, но также и русскому православному богослужебному пению. *Трезвонами* назывались песнопения больших, но не двенадцатых праздников (например: Покрова, Обрезания Господня, св. Николая, апостолов Петра и Павла и др.), которые были известны по дошедшим до нас рукописям уже с XV века⁴⁶. Как мы видим, назначение трезвонов (как колокольных, так и певческих) — прославление того или иного христианского праздника. И кто может поручиться, что слово *трезвон* перешло в колокольную музыку не от праздничного (т. е. наиболее красочного, торжественного) певческого трезвона?

Вероятно, что начало становления трезвона как многоголосного вида звона приходится на рубеж XVI–XVII вв. Когда набор колоколов на звоннице становится большим, их делят на группы, которые выполняют различные функции (партии) в колокольном оркестре. Называются эти группы аналогично хоровым партиям. Самые маленькие колокола — дисканты, или зазвонные (их обычно бывает на звоннице от двух до четырех). Они ведут в звоне так называемую *трель*. К. Сараджев определил ее так: это «как бы горизонтально тянущаяся нить во время звона. Благодаря своему разнообразию она придает звону самые разнородные звучания»⁴⁷. Зазвонные всегда играют самыми мелкими длительностями в звоне.

Самые крупные — басовые колокола задают темп звону и составляют его «фон или основу»⁴⁸. По поводу басовых колоколов В. Лоханский приводит такое сравнение: «...так же, как в хоровом деле Россия всегда славилась, прежде всего, басовой партией с ее чрезвычайно глубокими октавистами, так и в колокольном звоне у нас всегда были самые крупные — а значит и самые низко звучащие — колокола»⁴⁹.

Группа альтовых — средние колокола, которые заполняют середину между крайними и часто сами ведут мелодию⁵⁰. Самые крупные из средних колоколов иногда называют теноровыми⁵¹.

В трезвоне участвуют колокола всех названных групп. Конечно, трезвон трезвону рознь, и колоколья с набором из четырех-пяти колоколов уступает по своим возможностям той, где их десяток. Набор колоколов (как по качеству, так и по количеству) в большой мере зависел от размеров казны церкви или монастыря. Характер трезвона различен и зависит от величины басовых колоколов, задающих темп звону. Если они слишком большие, то темп будет умеренным, отчего звон получается величавым, торжественным и строгим. И, напротив, если басовые колокола имеют возможность давать более подвижный темп, то звон получится радостным, с живым танцевальным характером. Неслучайно Н. А. Римский-Корсаков очень точно подметил это качество трезвона: «Разве русский православный трезвон не есть плясовая церковная инструментальная музыка?»⁵²

Продолжая разговор о трезвоне, необходимо выяснить, что такое «красный звон». На Руси красный звон — значит веселый, хороший, красивый⁵³. «В церковном уставе звон на святой неделе и от Фоминой до недели всех святых во все колокола, без большого, именуется красным»⁵⁴. Некоторые колокола на звонницах назывались *красными*. Обычно это были средние колокола с наиболее красивыми голосами. В описях многих церквей можно встретить наличие нескольких «колоколов красного звону»⁵⁵. А в древней Москве, в Китай-городе, одна из церквей, благодаря производимому на ее колоколье красивому колокольному звону, так и называлась: церковь Святого Николая Чудотворца у Красных колоколов⁵⁶.

В толковом словаре В. Даля, первое издание которого вышло в 1864 году, дается такое определение красного звона: «...согласный подбор колоколов погласицей, гамой»⁵⁷. В какой-то мере слова *трезвон*, *праздничный* и *красный* родственны. Обычно звонари называли *красным* самый лучший, самый веселый и самый красивый свой трезвон. Например, один из праздничных звонов Троице-Сергиевой лавры так и называется «Красный Лаврский трезвон». «Много радости и сердечного умиления доставлял людям церковный звон в старину. Вот почему они и заботились, чтобы этот звон, прославляющий Бога, был «красен и благолепен»⁵⁸.

По своему назначению русские колокольные звоны делились на *будничные*, *праздничные*, *постные*, *послесвадебные* (разгонные), *водосвятные*, *встречные*, *проездные*, *проводные* (погребальные)⁵⁹ и т. д. Сами эти названия указывают на случай или событие, для которого тот или иной звон предназначался. Причем звонари различных храмов имели свои традиции, свои отличия в исполнении этих звонов, по которым даже жители соседнего прихода или села могли определить, например, кого хоронят — бедного или богатого прихожанина, гость какого ранга прибыл к соседям и т. д.⁶⁰

В ветреную ночь так страшно колокола зовут соседей в учащенных ударах на помощь; ярость стихий сливается со звоном встревоженных колоколов.

*Н. Корсунский*⁶¹

В истории русского государства колокольные звоны, помимо церковной, выполняли также *гражданскую* и *политическую* функции. Поэтому на Руси существовали и другие, не церковные, виды звонов. Одним из наиболее важных видов такого звона является **набат** — очень частые тревожные удары в колокол, оповещающие о пожаре или других

бедствиях. Удары могли производиться в один или два колокола. Иногда на колокольне находился специально повешенный для этой цели *набатный* колокол с достаточно сильным и резким звуком, а в других случаях эта функция закреплялась за каким-нибудь одним, принимавшим участие и в церковных звонах. Вот как описывает функции колоколов при пожаре в селе Константинове, родине С. Есенина, его сестра: «Этот же (большой. — С.М.) колокол извещал и о другой беде — о пожаре, но не в нашем, а в соседнем селе. Тогда удары его в один край часты и требовательны. ...О пожаре в нашем селе извещал колокол средний, звук его какой-то жалобный, беспокойный. Чтобы бить в него, не нужно подниматься на колокольню, к его языку была привязана веревка, спадающая вниз, на землю. В сильные пожары били попеременно то в большой, то в средний колокол, и такие удары создавали большую тревогу»⁶².

Иногда, в случаях, выходящих за рамки «обычного» бедствия, был возможен и *набатный трезвон*. Только, в отличие от радостного, праздничного, он имел тревожный характер, что достигалось частотой ударов и сознательной ритмической неорганизованностью звона. Именно такой набатный трезвон, требовавшийся по сценарию четырехсерийного кинофильма «Овраги» (Одесская киностудия), был записан на ростовской звоннице весной 1989 года. Набатные колокола называли еще иначе *всполюшными*. Ведь причиной для набатного звона мог стать не только пожар, но также нашествие врагов или призыв к бунту. Кстати, в одном из указов Священного синода 1771 года священнослужителям было приказано, чтобы «в случае драк к набатным тревогам никого не допускали, и для сего делали бы за-творы крепкие на колокольню»⁶³.

В Великом Новгороде существовали *вечевые* колокола, созывавшие народ на общее собрание — *вече* для решения важных дел. Ежедневно раздавались удары *часового* колокола, отбивавшего время. Обязанность отбивать часы возлагалась обычно на церковного сторожа. С начала XV в. московские, а затем и некоторые звонницы и колокольни других городов начали обзаводиться *курантами*, звон в которые производился уже механизмами.

В 1851 году Священным синодом было принято важное постановление: «1) производить в селах, во время вьюг и метелей, днем и ночью, по согласию сельского начальства с церковным причтом, до тех пор, пока не стихнет буря, охранительный для путешествующих *метельный* (курсив мой. — С.М.) звон, который для отличия от церковного благовеста и от пожарного набата должно производить не постоянно, но прерывисто, с некоторыми промежутками времени; 2) производство сего звона должно быть возложено на церковного сторожа, в помощь которому местное сельское начальство обязано назначить несколько человек»⁶⁴.

Метельный звон служил звуковым маяком тем, кого непогода застала в дороге.

Колокольный звон был также непременным участником обряда коронации. Первое упоминание о колокольном звоне встречается в описании венчания на царство царя Федора Иоанновича: «...воины едва могли очистить путь для духовника Государева, когда он нес при звоне всех колоколов из царских палат в храм Успения святыню монахову»⁶⁵. В своей книге Н. Оловянишников приводит несколько примеров, рассказывающих об участии колокольных звонов в важных политических событиях⁶⁶.

Русские колокольные звоны во всех своих разновидностях составляют самобытную часть русской культуры, русского искусства, возрождение, сохранение и приумножение которой должно стать нашей задачей.

ИСКУССТВО КОЛОКОЛЬНОГО ЗВОНА

*Вообще это целая наука, целое и искреннее искусство,
— чисто народное, хранимое простыми людьми.*

С. Смоленский⁶⁷

Звоны церковные и светские

До революции 1917 года в России существовало лишь одно понятие, определяющее принадлежность колокольных звонов, — «звоны *церковные*». И только во времена советской власти, отделившей церковь от государства, времена воинствующего атеизма, запрета и, фактически, прямого и целенаправленного уничтожения русского церковного искусства появляется второе понятие — *светская* колокольная музыка. Впервые это понятие появилось в конце 20-х годов прошлого века в связи с деятельностью замечательного и удивительного, но неверующего музыканта-звонаря К. Сараджева, пытавшегося в то время уберечь от гибели лучшие колокола московских храмов и создать концертную звонницу. Попытка эта оказалась безуспешной.

С начала 1970-х годов в России начинает оживать интерес к забытому искусству колокольного звона. И если говорить о практической

стороне дела, то этот интерес привел к приспособлению (как правило, при музеях) бывших церковных звонниц и колоколен для светских концертных звонов. В 1975 году возник новый вид бытования колокольных звонов — колокольные концерты. Сначала в Архангельске, затем в Суздале, Ростове Великом, Санкт-Петербурге, Яро-славле и т. д. По-моему, есть смысл поговорить и разобраться в этих двух понятиях — звоны *церковные* и *светские*. На первый взгляд разделение это может показаться достаточно простым. Звоны, исполняемые к церковной службе, — это звоны церковные, а звоны не для богослужения — светские. Но при всей здравой логике данного определения оно не раскрывает суть понятий. Ибо не всегда богослужебный звон можно отнести к звону церковному, а звон концертный отождествлять со звоном светским. Значит, есть нечто, что дает возможность отнести любой колокольный звон к тому или другому понятию. По моему мнению, это зависит, в основном, от звонаря, от манеры исполнения звона. *Сущность* церковного звона составляют, на мой взгляд, два состояния, два чувства человека. *Во-первых*, это — *радость* христианина по поводу того или иного православного праздника. Радость, выражаемая посредством колокольного звона, смыслом которого является воспевание, прославление Бога. *Во-вторых*, это — *скорбь* (речь идет о погребальном звоне) по поводу смерти того или иного человека. Но скорбь опять же имеющая Божественный смысл. Скорбь по человеку, закончившему земную и потому временную жизнь, но приобретающему, по Божьему произволению, жизнь вечную. И в этом случае на первый план выступает *Божественное*. Можно сказать, что *сущностью* церковного звона должно являться *дело Спасения*.

Светский звон также является выражением чувств человека, но они отвечают личным жизненным переживаниям, часто вовсе не имеющим отношения к Божественному. Поэтому в светских звонах можно, помимо радости и скорби, встретить более широкий спектр чувств и настроений: грусть, меланхолию, бунтарство, размышление, созерцание себя, природы и т. д. Многие из современных *светских*

колокольных звонов имеют программные названия: «Мысли о джазе», «Вечерний звон», «Мятежный Новгород», «Белая ночь», «Наваждение», — и даже на религиозную тематику: «Сказание монаха»⁶⁸, «Шествие на Голгофу». То, о чем мы говорили сейчас, это внутренние переживания исполнителя-звонаря, которые воплощаются через выразительные возможности конкретного вида искусства, в данном случае — колокольного.

Принадлежность колокольных звонов к церковным или светским мы определяем тогда, когда *внутреннее* содержание переходит во *внешнюю* форму — название и воспроизводимый звон. Есть и другие существенные отличия. Церковные звоны имеют единый характер и потому единый темп. В светских же звонах, которые часто представляют собой сложные и большие по содержанию и форме композиции, даже в одном произведении темп очень часто варьируется от очень медленного до очень быстрого. Для таких звонов характерны многочисленные постепенные или внезапные ускорения и замедления. В некоторых случаях в светских колокольных звонах применяется техника, которая никогда не используется в церковных, например удары в колокола деревянными молоточками и т.д. Конечно, нужно сразу оговориться, что для воспроизведения звона как церковного, так и светского звонарь должен обладать определенными способностями, а лучше — талантом, которыми нас наделяет Господь в различной степени, а также умениями — навыками и техникой колокольного звона. То есть нужен талант и умения, чтобы во внешнем передать внутреннее. Тем более, что «Устав нигде не предписывает каких-либо особых мелодических оборотов для колокольного звона»⁶⁹.

Как расценивать появление светских колокольных звонов? Думаю, что в свое время их появление было оправданным. Возрождаясь вначале как искусство светское, колокольные звоны обязательно перейдут (и переходят уже) в свое изначальное церковное русло. В качестве примера здесь можно привести творчество архангельского звонаря В. Петровского, особенно много экспериментировавшего в области

светских звонов (в своих композициях он использовал даже джазовые духовые инструменты) и отказавшегося от этого в дальнейшем в пользу традиционных церковных звонов. Да и звонари, начинавшие свою деятельность в качестве светских исполнителей при музеях, большей частью стали уже церковными звонарями при различных храмах.

Думаю, что Господь попускает нам по слабости нашей, с тем чтобы мы, как Фома неверующий, на своем опыте убедились в истинном предназначении колокольного звона.

Устройство колокольного инструмента

Во всех регионах России колокольная механика в целом является одинаковой, варьируясь лишь в некоторых деталях. Это вызвано единым отношением к фактуре колокольного звона, к его тембровой *трисоставности*: высокие, средние и низкие (басовые) колокола. Если колокольный набор содержит достаточно большой колокол (500 пудов и более), то звон в него производит один звонарь (при более крупных — два звонаря или больше), находящийся под колоколом или рядом с ним и раскачивающий язык колокола при помощи веревки. Звон может производиться как в один, так и в оба края. Больших колоколов на звоннице может быть несколько (на ростовской, например, два).

Средние колокола, как правило, являются колоколами *клавшинными*. Их еще называют колоколами клавиатуры, а в Псковской области — «переборными»⁷⁰. Это колокола, звон в которые производится ударом кистью или кулаком по натянутой веревке, один конец которой крепится к языку, а другой — к решетке или к специальному столбу-пульгу. Звон в такие колокола возможен лишь в один край, к которому притянут язык колокола. Иногда звонари используют прием нажатия на веревку не только как на клавишу сверху, но и снизу — натягивая ее вверх и на себя.

При большом количестве средних колоколов наиболее крупные из них устраиваются как *педальные*. Здесь в механике сохраняется тот же принцип, но нажатие производится ногой при помощи дополнительной петли и педали. В зависимости от величины колокола и, следовательно, его языка, педаль может иметь различные размеры — от небольшой доски до крупного бруса.

Самые маленькие колокола называются *завонными*, в псковско-новгородской традиции — *подзвонки*, или *тиньки*⁷¹. Звонарь управляет ими правой рукой. Техника звона в эти колокола наиболее разнообразна. Я выделяю три школы звона в зазвонные колокола: *архангельскую*, *московскую* и *ростовскую*. Архангельская традиция использует три зазвонных колокола, так называемую «тройку». Московская — четыре, «четверку». В ростовской традиции (главным образом на большой Успенской соборной звоннице) используется трель из двух колоколов — «двойка».

Помимо этих трех преобладающих в России связок зазвонных колоколов я должен упомянуть еще о двух. Первая из них находится на звоннице, которую мало кто видел из современных звонарей. Эта звонница находилась (сейчас она частично расформирована) под сценой Кремлевского Дворца съездов, где мне и еще двум моим коллегам посчастливилось звонить в 1992 году в концерте, посвященном Дню защиты детей. Эту звонницу, невидимую для зрителей и состоящую из 22 колоколов (самый большой — весом в 211 пудов), устраивал старый профессиональный звонарь (к сожалению, мне не удалось узнать его фамилию) в 1962 году. Можно сказать, что ее устройство является классическим для русских звонниц к началу XX века. Она рассчитана на двух звонарей. Один управляет двумя большими колоколами, другой — остальными: одним педальным, девятью клавишными и десятью (!) зазвонными. Десять зазвонных колоколов — несколько необычная трель для русских звонниц. Эти десять колоколов располагаются в два ряда (по пять колоколов). Концы веревок от языков каждого ряда крепятся, соответственно,

к верхнему (ближний ряд) и нижнему (дальний ряд) концам небольшой (15–20 см) деревянной палки-ручки. Трель (достаточно мощная) может производиться сразу в десять колоколов (когда звонарь держит ручку связки) или в пять ближних (или дальних) зазвонных колоколов, когда берется в руку узел от тех или иных пяти колоколов.

Другой вариант устройства «четверки» зазвонных придумал уже упоминавшийся ранее звонарь К. Сараджев. Он предлагал деревянное устройство в виде буквы **Н**, к концам которого крепятся концы веревок от языков колоколов⁷².

Традиции и техника ростовских звонов

Звоны ростовской Успенской соборной звонницы (годы строительства 1682–1688-й)⁷³ являются образцом исторических, традиционных русских церковных звонов, сохранившихся до наших дней. В наше время эти уникальные звоны приобрели уже статус классических. Величина колоколов, их расположение и механика не дают возможности выйти за рамки церковного звона. Описание колоколов, работы звонарей и, главное, партитуры наиболее древних ростовских звонов, сохранившиеся благодаря работе о. Аристарха Израилева, дали возможность полностью восстановить эти звоны в наше время и помогли в дальнейшем усовершенствовании техники, создании новых музыкальных форм, новых звонов, продолжающих традиции церковной колокольной музыки.

Звоны ростовской звонницы относятся к *большому* типу, предполагающему работу ансамбля звонарей. Но поскольку создание инструмента, подобного ростовской звоннице, в настоящее время вряд ли возможно, все изложенное ниже будет «пересчитано» на одного звонаря. Все ростовские звоны (в большей или меньшей степени), их механику,

технику и стиль можно применять на любой звоннице с достаточным количеством колоколов.

Я абсолютно уверен в том, что особенности звонов ростовской соборной звонницы после ее постройки быстро распространились на колокольни Ростова и Ростовского уезда. Многие паломники, среди которых были известные писатели, музыканты, стремились побывать в Ростове в основном для того, чтобы услышать знаменитые звоны. К тому же в Ростове проводилась ежегодная ярмарка, одна из крупнейших в России, на которую приезжали торговцы и гости из многих губерний. Наверняка с особой корыстью приезжали в Ростов звонари: побывать на звоннице, увидеть ее устройство и работу звонарей.

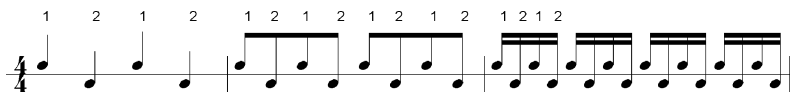
Анализ 21 колокольного набора Ростова и 139 колокольных наборов Ростовского уезда начала XX века⁷⁴ показывает, что в преобладающем большинстве в них находились зазвонные из *двух* колоколов — «двойка». Современниками также указывалось, что в ростовском Спасо-Яковлевском Димитриевском монастыре исполнялся «нотный» колокольный звон⁷⁵. Эти сведения приведены в путеводителе о Ростове Великом⁷⁶, который вышел в 1913 году, то есть значительно позже книги о. Аристарха Израилева с партитурами ростовских звонов. Логичнее всего предположить, что эти «нотные» колокольные звоны были ничем иным, как звонами Большой Успенской звонницы, воспроизводимыми на колокольном наборе (весьма внушительном) Спасо-Яковлевского монастыря. Предположения подтверждаются и рассказами старожилов о том, что звоны ростовской соборной звонницы исполнялись и на других колокольнях Ростова и его окрестностей⁷⁷. Осмелюсь утверждать, что «двойка» была весьма распространена в храмах Ярославской епархии и многих других местах России.

Из всех перечисленных выше типов *связок* зазвонных колоколов ростовская «двойка» кажется наиболее простой и имеет, в сравнении с другими, меньше возможностей мелодико-ритмического плана. Но звонарь, владеющий всеми средствами техники на этих колоколах, имеет достаточно возможностей для воспроизведения интересного

и красивого (к тому же отличного от других) колокольного звона. И, конечно, ростовская «двойка» не исключает использования других известных связок. Появление связки из двух колоколов на ростовской звоннице имеет, на мой взгляд, свои причины. *Во-первых*, на звоннице достаточно крупные колокола, *во-вторых*, они высоко расположены от звонаря, *в-третьих*, можно предположить, что связка из двух зазвонных колоколов привычна для ростовских звонниц и ее появление на новой звоннице было делом естественным и обычным.

Ростовские звонари употребляли еще две технические находки: небольшую деревянную *рукоятку* (длиной в ширину ладони), закрепленную в определенном месте; *перехлест* веревок крест-накрест против часовой стрелки, так, чтобы веревка от правого колокола была с левой стороны кисти, а левого — с правой. В результате угол натяжения веревки, идущей от языка, становится более острым, рукоятка придает жесткость для фиксации удара в тот или иной колокол, появляется возможность больше использовать кистевое движение. Для удара в правый колокол требуется сделать движение кистью влево и на себя, а в левый — вправо и на себя. И то и другое изобретение облегчало работу звонаря и повышало его технические возможности. При звоне в эти колокола звонарь обязан помнить, что веревки должны быть натянуты так, чтобы языки колоколов располагались близко к стенке края колокола, иначе излишняя свобода языков (особенно тяжелых) приведет к их неуправляемости и ритмической неточности.

Первое, чем должен овладеть звонарь в работе с этими колоколами, — умение играть *равномерную трель в определенном темпе*. Темпы надо брать различные, начинать с более крупных длительностей с последующим постепенным переходом на более мелкие: с четвертой — на восьмые, с восьмых — на шестнадцатые и так далее (как позволит техника). Например:



Затем все играется в обратном порядке. Главная задача — *научиться укладывать в заданном темпе определенное количество длительностей* (особенно если звон начинается с мелких длительностей). Например:



Если этот прием освоен достаточно хорошо, то полезными будут упражнения, использующие внезапный переход с одних длительностей на другие:



Очень часто при игре на «двойке» используется и такой ритмический рисунок, как *триоль*:



Значительное разнообразие в звон привносит такой прием, как *пересечка* — смена мелодического направления трели. Пересечка бывает двух видов.

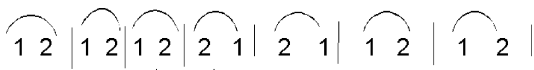
1) Пересечка без смены ритма:



Другой вариант:



Эту пересечку можно выразить и в цифровом обозначении:



Как видно из примеров, *пересечка* — это нарушение равномерного чередования ударов за счет повторения удара в первый или второй колокол. Это дает возможность выступать в качестве *акцентного* то одному, то другому колоколу.

2) Пересечка с ритмическим дроблением:



Вариант:



Естественно, что степень частоты применения пересечек может быть различной в зависимости от задач и желания звонаря. Конечно, возможны и такие двойные удары в колокол, которые дают ритмическое дробление, но не создают пересечку. Например:



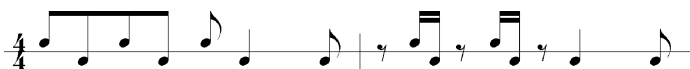
Возможно и более двух ударов подряд в один колокол без пересечки:



То же с пересечкой:



Помимо перечисленных выше приемов, возможно и употребление различного вида *синкоп*:



Владея всеми перечисленными выше приемами и умело их комбинируя, можно добиться достаточно разнообразной трели, которая будет украшением любого трезвона.

Теперь о колоколах клавишных. Количество этих колоколов, которые развешиваются в арках колокольни в порядке уменьшения веса, может быть различным. Чем их больше, тем больше возможностей для мелодического и гармонического варьирования. Звонарь К. Сараджев утверждал, что «самое малое их число — пять, потому что в них должен быть центр (третий колокол), по бокам — два исхода от него: бемольный (второй колокол) и диезный (четвертый колокол). И затем — отражение центра в бемоле (первый) и отражение центра в диэзе (пятый колокол)»⁷⁸. В наших примерах мы в качестве оптимального варианта остановимся на четырех колоколах, веревки которых расположены от звонаря по возрастанию веса колоколов справа налево (высота тонов в примерах условна). Если на колокольне работает один звонарь, то он управляет ими левой рукой.

Клавишные — а это средние колокола — заполняют тембровую и ритмическую нишу в звоне между зазвонными и басовым (или басовыми) колоколами. Длительности, которыми звонят на клавишных колоколах, как правило, более мелкие, чем у басовых колоколов, но более крупные в сравнении с зазвонными. При звоне в клавишные колокола существует несколько приемов ритмико-мелодического характера. Самый простой из них — *перебор*, повторяющийся в течение всего звона или его части. Например:



Или:



Количество вариантов, подобных выше указанным, может быть расширено по желанию звонаря.

Следующий прием — *перебор*, усложненный за счет *ритмической вариативности*:



Интересным в звоне бывает прием *синкопированных ударов* клавишных колоколов:



Часто клавишным колоколам, помимо аккомпанирующей роли, поручается ведение какой-либо мелодической фразы (попевки). Для ее подбора важно знать высоту основных тонов вашего ансамбля колоколов. Во многих случаях такой подбор попевки невозможен ввиду отсутствия нужного количества тонов. Тем не менее, звонари часто употребляют этот прием, используя ритмическую сторону мелодии с попыткой интонационного приближения к оригиналу. Например:



Во - же ца - ря хра-ни

Попевка может быть взята из известных церковных песнопений, из народной музыки или сочинена самим звонарем. В определенных случаях звонарю приходится играть на клавишных колоколах *аккордами*. Количество колоколов, в которые звон производится одновременно, зависит от величины расстояния между веревками клавишных колоколов. Иногда это расстояние позволяет использовать одновременно лишь два колокола, иногда три и более. Обычно, если нужно задействовать как можно большее количество колоколов, звонарь использует для удара предплечье вместо кисти.

Игра аккордами используется довольно часто во вступлениях, окончаниях частей (как в погребальном звоне) или в конце звона. Например:



Естественно, что ритмический рисунок аккордовой игры (как и плотность аккорда) может быть, в зависимости от задач звонаря, различным:



Несколько слов о крупных колоколах. Если колокольный подбор имеет достаточно большой колокол, то для него может быть задействован отдельный звонарь, остальными колоколами будет управлять второй звонарь. Если величина большого колокола невелика (особенно если невелико общее количество колоколов), то он выводится на педаль и в него звонит звонарь, который управляет всеми остальными колоколами. Педаль может быть рассчитана как на левую, так и на правую ногу. В зависимости от устройства педали нажатие может осуществляться как на передний ее конец (если неподвижно закреплен задний), так и на задний (если педаль закреплена спереди).

Басовый колокол (или колокола) всегда является метрической и гармонической основой звона. Поэтому его звон ограничивается *сильными* (или относительно сильными) долями, где меняется только *степень частоты* ударов:



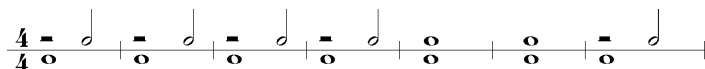
Или:



Если для большого колокола есть свой звонарь, то другие крупные колокола также могут выводиться на педаль. Таких педальных колоколов может быть один или несколько. Например, на колокольне Троице-Сергиевой лавры педальных колоколов пять, а на ростовской — два. Константин Сараджев говорил, что «педальных колоколов должно быть всегда два: первый — большой и второй — малый; вместе они дают то, чего не может дать один, и обе «индивидуальности» их сливаются»⁷⁹. Несомненно, что два (или более) педальных колокола дают больше возможности «выключения» одних и «включения» других гармонических красок. Задача этих колоколов состоит в ритмическом дублировании большого колокола, хотя возможны разные варианты и комбинации:



Или:



Отработка упражнений различных приемов звона, одновременного для всех групп колоколов, представляет собой новую и более сложную ступень в овладении звонарской техникой. Игра во все колокола требует от звонаря хорошего чувства ритма, осмысленности производимых действий и контроля над ними, развитой координации в полиритмических движениях рук и ноги. Эта координация достигается путем интенсивной тренировки. Легче с этими трудностями справляются люди музыкальные, наделенные этим талантом от Бога. При освоении одновременного звона в колокола всех групп должен действовать тот же принцип: *от простого к сложному*. Это касается, в первую очередь, *ритмического рисунка*, а во вторую — *темпа*. Проработку любого ритмического рисунка нужно начинать с умеренного темпа, доводя его по мере освоения до подвижного или быстрого.

Партитуры упражнений, приведенных ниже, рассчитаны на двух звонарей и восемь колоколов, предполагается, что с большим колоколом работает отдельный звонарь. При отсутствии такого колокола роль басового может выполнять педальный. Основная сложность ложится на звонаря-солиста, управляющего всеми колоколами.

Все указанные упражнения нужно начинать с благовеста в басовый или педальный колокол, предварительно выбрав определенный темп, пытаясь мысленно (внутренним слухом) уложить в долю (или на каждый удар басового колокола) нужное количество ударов за-звонных колоколов. Как только темп будет понят звонарем, можно начинать звон во все колокола. Если одновременный звон представляется сложным, то можно вначале играть по группам, облегчая задачу. Например: басовый — и зазвонные колокола; зазвонные — и клавишные; басовый — и клавишные. Когда координация движений по этим группам будет достаточно отработана, можно объединять все три группы. Каждое упражнение нужно играть несколько раз подряд. Освоив все упражнения, можно объединить их в один звон, переходя без остановки от одного к другому, сохраняя при этом *единый темп*. Таким образом, звон будет состоять из шести частей при многократном повторении каждой.

Упражнения

Упражнение 1

8 7

Зав.

6 5 4 3

Клав.

2 1

Педальн. бас.

1

Упражнение 2

Musical score for Exercise 2, 4/4 time signature. The score consists of three staves: Zazvuk (top), Клав. (middle), and Педальн. бас. (bottom). The Zazvuk part features a continuous eighth-note pattern. The Keyboard part has a simple melodic line. The Pedal Bass part consists of sustained chords.

Упражнение 3

Musical score for Exercise 3, 4/4 time signature. The score consists of three staves: Zazvuk (top), Клав. (middle), and Педальн. бас. (bottom). The Zazvuk part features a continuous eighth-note pattern. The Keyboard part has a simple melodic line. The Pedal Bass part consists of sustained chords.

Упражнение 4

Musical score for Exercise 4, 4/4 time signature. The score consists of three staves: Zazvuk (top), Клав. (middle), and Педальн. бас. (bottom). The Zazvuk part features a continuous eighth-note pattern with triplets. The Keyboard part has a simple melodic line. The Pedal Bass part consists of sustained chords.

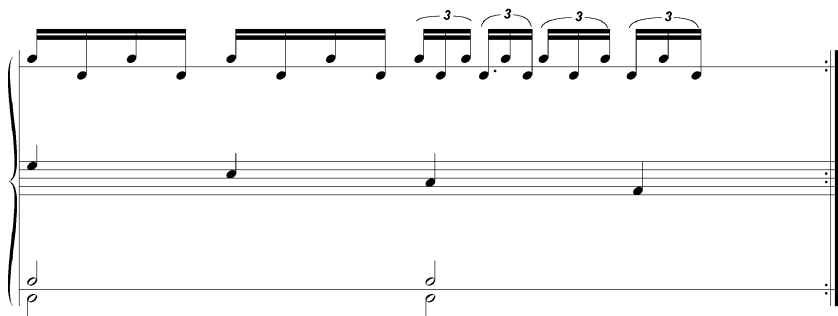
Упражнение 5

The first system of Exercise 5 is written in 4/4 time. The right hand features a complex rhythmic pattern: the first measure has a quarter note followed by eighth notes; the second measure has a quarter note followed by eighth notes; the third measure has a quarter note followed by eighth notes; the fourth measure has a quarter note followed by eighth notes; the fifth measure has a quarter note followed by eighth notes; the sixth measure has a quarter note followed by eighth notes; the seventh measure has a quarter note followed by eighth notes; the eighth measure has a quarter note followed by eighth notes. The left hand consists of a single bass note in each measure, alternating between the two staves of the grand staff.

The second system of Exercise 5 continues the 4/4 time signature. The right hand has a rhythmic pattern of quarter notes with eighth notes: the first measure has a quarter note followed by eighth notes; the second measure has a quarter note followed by eighth notes; the third measure has a quarter note followed by eighth notes; the fourth measure has a quarter note followed by eighth notes; the fifth measure has a quarter note followed by eighth notes; the sixth measure has a quarter note followed by eighth notes; the seventh measure has a quarter note followed by eighth notes; the eighth measure has a quarter note followed by eighth notes. The left hand consists of a single bass note in each measure, alternating between the two staves of the grand staff.

Упражнение 6

Exercise 6 is written in 4/4 time and consists of two systems. The first system has a right hand with a rhythmic pattern of quarter notes followed by eighth notes: the first measure has a quarter note followed by eighth notes; the second measure has a quarter note followed by eighth notes; the third measure has a quarter note followed by eighth notes; the fourth measure has a quarter note followed by eighth notes; the fifth measure has a quarter note followed by eighth notes; the sixth measure has a quarter note followed by eighth notes; the seventh measure has a quarter note followed by eighth notes; the eighth measure has a quarter note followed by eighth notes. The left hand consists of a single bass note in each measure, alternating between the two staves of the grand staff. The second system has a right hand with a rhythmic pattern of quarter notes followed by eighth notes: the first measure has a quarter note followed by eighth notes; the second measure has a quarter note followed by eighth notes; the third measure has a quarter note followed by eighth notes; the fourth measure has a quarter note followed by eighth notes; the fifth measure has a quarter note followed by eighth notes; the sixth measure has a quarter note followed by eighth notes; the seventh measure has a quarter note followed by eighth notes; the eighth measure has a quarter note followed by eighth notes. The left hand consists of a single bass note in each measure, alternating between the two staves of the grand staff.



Следующий этап обучения — попытка собственной ритмической импровизации, что возможно при условии хорошего владения техникой звона во все колокола, хорошо натренированной координации движений и склонности (как я говорил — таланта) к импровизации и творчеству. Стиль игры одного звонаря всегда отличается от стиля другого, т. е. каждый имеет свои маленькие хитрости, находки, пристрастия и возможности.

РОСТОВСКИЕ ЗВОНЫ

Совершенно особо от всех русских колоколов стоят знаменитые ростовские звоны...

Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон⁸⁰

Ростовская звонница одна из немногих на Руси, чьи колокольные звоны были положены на ноты уже в XIX веке. Благодаря необыкновенному гармоническому созвучию и строгой ритмической организации, этот огромный инструмент всегда привлекал к себе внимание. Ростовские звоны были известны всей России, возвеличивая роль этого города в национальной культуре. Вот несколько относящихся к концу XIX — началу XX вв. высказываний о ростовских звонах.

«Ростовские звоны давно знамениты в России. Это замечательнейшие и оригинальнейшие наши звоны» (В. Стасов)⁸¹.

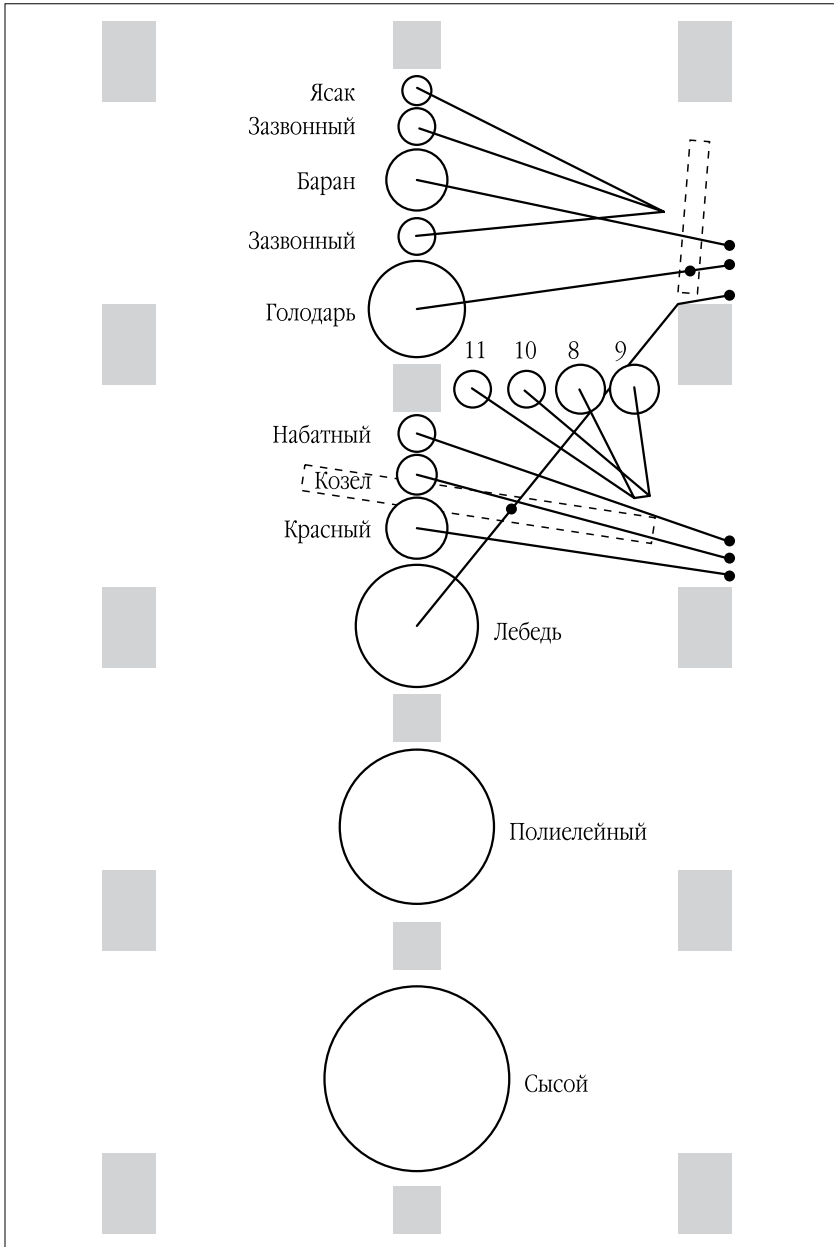
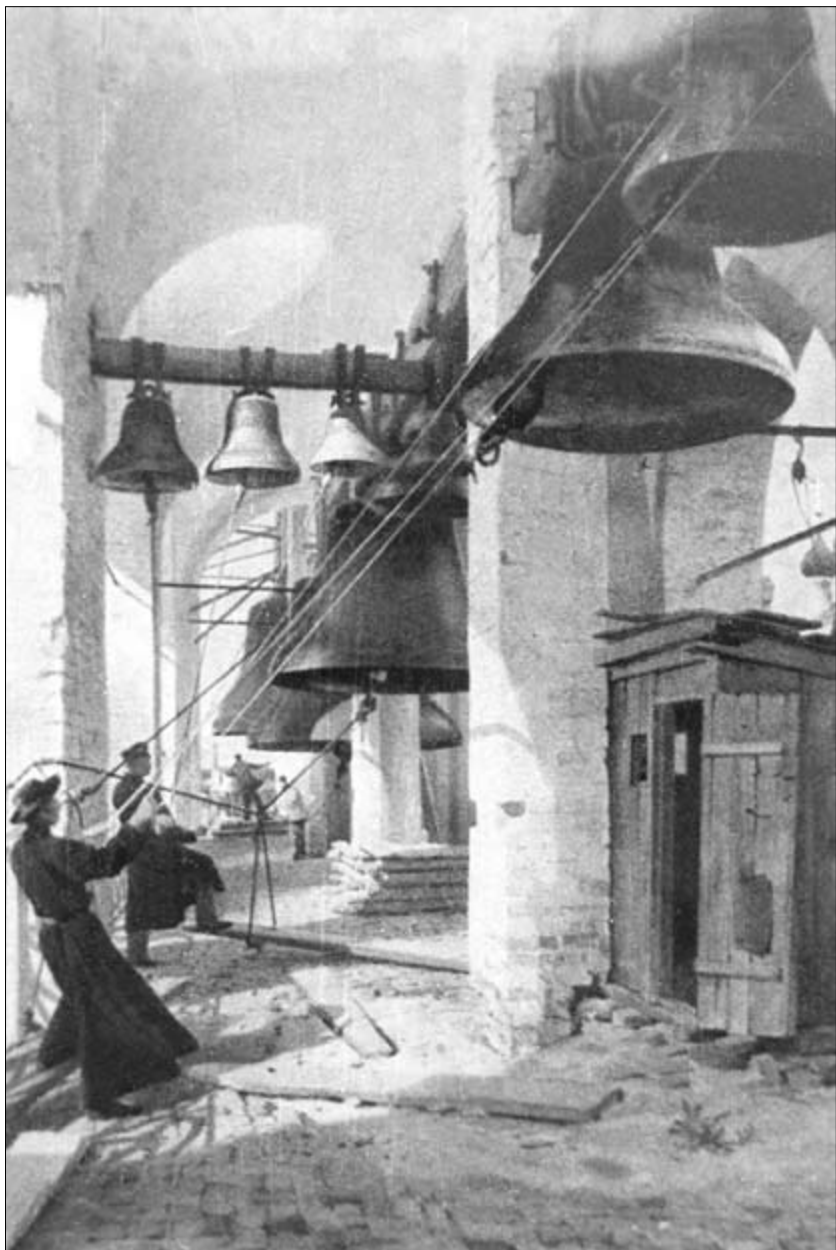


Схема расположения колоколов и механика ростовской звонницы.
 Из сборника «Соборная звонница Ростова Великого»



*Ростовские звоны.
Открытое письмо нач. XX в.*

«Звон этих (ростовских. — С.М.) колоколов, единственный в России, приобрел всеобщую известность необыкновенной гармонией» (*граф М. Толстой*)⁸².

«...он (Ростов. — С.М.) хранит, между прочим, в стенах своего кремля такую историческую драгоценность, подобно которой не найдете вы ни в одном из городов русских. Это знаменитые своею гармоничностью Ростовские колокольные звоны...» (*Литовские епархиальные ведомости*. 1893 г., № 34).

«Это именно „неземная музыка“, и не знаю я, есть ли в России что-либо сходное со звонами в Ростове Великом» (*С.В. Смоленский*)⁸³.

Главная заслуга по записи ростовских звонов, безусловно, принадлежит ростовскому священнику Аристарху Александровичу Израилеву. В своей книге «Ростовские колокола и звоны» (1884) он подробно описал 13 колоколов звонницы, ее устройство, работу звонарей, впервые опубликовал партитуры древних ростовских звонов. В их древности вряд ли можно сомневаться, ведь исполнение ростовских звонов ко времени их записи не прерывалось, разные поколения звонарей передавали их буквально из рук в руки. С другой стороны, не подлежит сомнению то, что уровень таланта и мастерства звонарей в разные годы был различным. И каким был ансамбль той поры, когда о. Аристарх Израилев делал запись партитур, сказать трудно. Ясно также, что А. Израилевым записана лишь *основа звона*, которая могла несколько варьироваться, если звонарь имел достаточную для этого технику.

В приведенных ниже описаниях ростовских звонов, как старых, так и новых, изложена их партитура и примеры возможного варьирования (в основном в партии зазвонных колоколов). Конечно, нужно сразу оговориться, что любая нотная запись фиксирует не саму колокольную музыку, а только ее ритмическую структуру, так как ввиду уникальности звучания колоколов нотная фиксация не может воспроизвести их реальное звучание. Практика нашего ансамбля показывает, что ростовские звоны (точнее их ритмическую партитуру) можно исполнять на любой звоннице и при любом наборе колоколов. Необходимым условием

является соразмерение величины колоколов данного набора и темпа, который должен быть значительно подвижней при колоколах меньшего веса, чем весьма размеренный (ввиду большой величины колоколов) темп звонов ростовских.

[Далее автор пользуется традиционными для ростовской соборной звонницы названиями колоколов, никак их не оговаривая. Колокола этого ансамбля многократно подробно описаны, но для удобства повторим их перечень: 1-й — Сысой, в 2000 пуд; 2-й — Полиелейный, в 1000 пуд; 3-й — Лебедь, в 500 пуд; 4-й — Голодарь, в 171 пуд; 5-й — Баран, в 80 пуд; 6-й — Красный, в 30 пуд; 7-й — Козел, в 20 пуд; четыре Безымянных и два Зазвонных — без обозначения веса. — *Прим. ред.*]

Ионинский праздничный звон (конец XVII в.) назван именем митрополита Ионы Сысоевича (умер в 1691 г.), создателя ростовской звонницы. Торжественный и строгий, благодаря простоте ритмики (звонари ведь только осваивали новый инструмент), он явился первым колокольным произведением, исполняемым на ростовской звоннице. Ритмическая структура его вызвана, главным образом, величиной колоколов, то есть невозможностью выбрать иной темп, отличный от темпа раскачивания языка *Сысоя*, и трудностью создания ритмической слаженности, особенно на первых порах. Звон представляет собой одновременные аккорды (в темпе ударов языка *Сысоя* в оба края) с чередованием нескольких колоколов на разные доли, что создает новые, постоянно сменяющие друг друга гармонии. На их фоне попеременно звучат два за-звонных колокола, укладывая в каждый аккорд два удара.

Все классические ростовские звоны, исполняемые в настоящее время нашим ансамблем, имеют трехчастную форму. Первая часть является многократным показом основы звона (по партитуре о. Аристарха Израилева); вторая — импровизация на данный ритмический рисунок за счет его усложнения, что делает звон более красочным, ярким; третья — реприза, возврат к основе звона. Импровизация зазвонных колоколов возможна: за счет ритмического дробления (исполнения партии более мелкими длительностями); при помощи «пересечек»; за счет сочетания различных длительностей с одновременным применением «пересечек»,

Зазвонные.
М.М. № 84. к - о - н - е - ц з - в - о - н - а.

5-й звонарь
Баран.

4-й звонарь
Безымянные (8,9,10,11-й).
 11-й 10-й 8-й 9-й
Красный.

1,2,3-й звонари
Лебедь.
Полиелейный.
Сысой.

пауз и употребления более сложных ритмических фигур (например триолей). Для альтерных колоколов варьирование заключается в усложнении ритмического рисунка и применении форшлагов.

Ионинский звон с его медленным чередованием зазвонных колоколов четвертными длительностями дает больше возможности для импровизаций, чем остальные звоны, так как в нем можно употребить вначале восьмые длительности, потом шестнадцатые (техника не позволяет использовать игру тридцать вторыми длительностями), а также их сочетание с использованием «пересечки»:

♩ = 84

М.М.

5-й звонарь

Зазвонные.

Баран.

Голодарь.

4-й звонарь

Безымянные (8,9,10,11-й).

Красный.

Лебедь.

Полиелейный.

1,2,3-й звонари

Сысой.

К-о-н-е-ц з-в-о-н-о-в.

Второй праздничный звон, **Акимовский** (1730-е годы), назван именем архиепископа Иоакима, управлявшего Ростовской епархией с 1731-го по 1741-й гг. Он отличается от первого звона партиями двух зазвонных колоколов, которые также чередуются (но не четвертями,

а восьмыми), и четырех безымянных колоколов, которые исполняют развитую, довольно сложную в техническом отношении мелодию. Остальные колокола исполняют тот же ритмический рисунок, что и в Ионинском звоне. Но, благодаря новому, подвижному ритмическому рисунку этих шести колоколов, звон обрел свое звучание, создающее более радостное настроение.

В этом звоне, где зазвонные вступают сразу восьмыми длительностями, остается возможность варьирования только шестнадцатыми:



Третий праздничный звон, **Егорьевский** или **Георгиевский** (1720), назван в честь епископа Георгия Дашкова (иногда называют *Дашковским*), управлявшего Ростовской епархией с 1718-го по 1731-й гг. Этот звон совсем не похож на два предыдущих. Во-первых, благовест самых больших колоколов в первых звонах производился в оба края, а в Егорьевском — в один, то есть вдвое реже. Остальные колокола ударяют одновременно с *Сысом*, отчего звон имеет более мощный и в то же время степенный характер. Паузы между ударами заполняются ритмическими фигурами четырех колоколов.

Этот звон наиболее *полиритмичный* из всех праздничных. Все двенадцать колоколов, участвующих в нем, укладываются в четыре самостоятельных рисунка:

1.	
2.	
3.	
4.	

Зазвонные.
М. М. $\circ = 21$, $\text{♩} = 42$.

5-й звонарь
Баран.
Голодарь.

4-й звонарь
Безымянные (8,9,10,11-й).
Красный.

1,2,3-й звонари
Лебедь.
Полиелейный.
Сысой.

к о н е ц з в о н а .

В этом звоне вариации возможны, но с учетом особого ритмического склада:



Или:



Только малые колокола участвуют в будничных звонах, отчего они имеют подвижный темп и веселый характер, особенно в первом, четырехдольном, звоне, где используются шесть колоколов. Он представляет собой трель двух зазвонных, наложенную на поочередные удары трех безымянных и Красного колоколов. И, как мне кажется, ввиду подвижного темпа правильной было бы записать его не восьмыми и половинными длительностями, как в партитуре, а, соответственно, шестнадцатыми и четвертями.

Зазвонные.

Безымянные.
11-й
10-й

Красный.
8-й

Особый, живой и подвижный, настрой звон приобретает благодаря применению «пересечки»:



Второй будничный звон имеет трехдольный метр, более сложный ритм и сдержанный (в сравнении с первым будничным) темп из-за

шестнадцатых длительностей у колоколов *Красного* и *Козла*, выполнить которые в более быстром темпе технически невозможно.

M.M. ♩ = 106.

Звонковые.

Козел.
Красный.
Баран.

Примеры варьирования:

В 1894 году о. Аристарх Израилев сочинил новый праздничный звон (для чего на звонницу и были повешены два новых колокола — *Набатный* и *Ясак*) — **Ионафановский**⁸⁴, названный именем архиепископа Ярославского и Ростовского Ионафана, отпраздновавшего в 1893 году пятидесятилетие своего служения Церкви. Автор отметил свой звон как «музыкально правильный», так как семь колоколов, участвующих в нем, имеют один из тонов до-мажорного трезвучия. Звон в колокола Сысой и Полиелейный производится в оба края, Лебедь играет ритмический унисон с этими колоколами, а на фоне данного трезвучия — мелодия четырех колоколов, имеющая два различных ритмических рисунка, поочередно меняющихся и разделяемых в одном случае общим ударом «во все», в другом — двухтактовым заключением.

В 1990 году, после нескольких проб, наш ансамбль стал постоянно заканчивать этот звон тремя четвертными ударами во все участвующие в звоне колокола.

Ионафановский звон

M.M. $\text{♩} = 42.$

The image shows a musical score for a bell ring. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The top staff contains a melody of quarter notes, and the bottom staff contains a bass line with chords. The second system also has a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The top staff continues the melody, and the bottom staff continues the bass line. The score includes repeat signs and a final cadence.

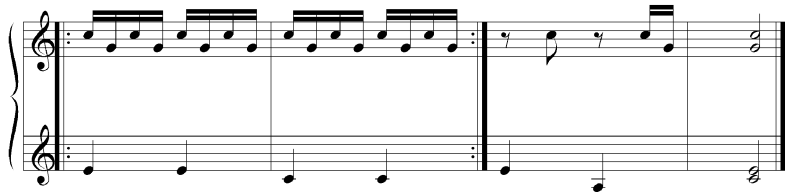
В создании мелодии *Ионафановского* звона участвуют колокола *Безьянный* (До) и *Набатный* (Ми) из третьего пролета, *Зазвонный* 2-й (Соль) и *Ясак* (До) из четвертого. В партитуре о. Аристарха Израилева записан общий мелодический рисунок звона, а партии для звонарей третьего и четвертого пролетов представлены ниже.

Несмотря на внешнюю зрительную простоту рисунка партитуры, в живом исполнении этот звон очень красив, оригинален и имеет свое звучание, непохожее на прежние праздничные звоны.

К 1989 году в репертуаре нашего ансамбля появилось еще шесть новых звонов, сочиненных автором данной работы при активном участии звонарей ансамбля.

4-й пр.
3-й пр.

The image shows a musical score for two bells. It consists of two staves. The top staff is labeled '4-й пр.' and the bottom staff is labeled '3-й пр.'. Both staves contain a melody of quarter notes. The score includes repeat signs and a final cadence.



Малый трезвон — импровизация на колоколах (исключая *Сысой* и *Полиелейный*), открывал концерты ростовских звонов, отчего получил второе название — *Начальный*. От будничных он отличается иным построением и участием в качестве благовестящего восьмидесятипудового *Барана*.

Малый трезвон (начало)



Через несколько квадратов (квадрат равен восьми тактам) после вступления *Безымянных* колоколов на каждую первую долю вступает *Голодарь*, а еще через один (или несколько) — *Лебедь*. То есть три благовестных колокола появляются постепенно и в сторону увеличения их веса. Колокола *Красный*, *Козел* и *Набатный* присоединяются к звону через один квадрат после вступления *Безымянных*.

Водосвятный, или **Встречный**, звон имеет две части. Первая восстановлена по грампластинке (запись 1963 г.), вторая сочинена

звонарями, так как нам кажется, что в записи она, ввиду бедности и однообразия ритмического рисунка, не выражает того радостного настроения, которое в ней должно присутствовать сообразно случаю. Первая часть основана на перезвоне, который начинается с благовеста самого большого колокола и как бы подхватывается следующим по величине колоколом, доходя, таким образом, до самого маленького. Каждый колокол вступает синкопой после предыдущего, а по мере уменьшения колоколов постепенно увеличивается частота ударов, то есть темп их постоянно возрастает.

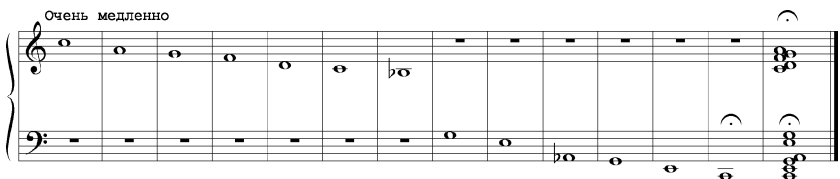
Водосвятный, или Встречный, звон (начало 1-й части)



После ударов в меньший колокол начинается вторая, импровизационная, часть — трезвон на фоне одновременных ударов *Сысоя* и *Полиелейного* в оба края.

Погребальный, или **Проводной**, звон восстановлен по словесному описанию С. Смоленского⁸⁵. Он, так же как и *Водосвятный*, имеет двухчастную форму. Первая — перебор особого рода: по одному удару, начиная с маленького, в каждый колокол. Паузы между ударами большие, глубокие, а заканчивается перебор сильным ударом всех колоколов.

Погребальный звон (1-я часть)



Вторая часть — краткий трезвон⁸⁶.

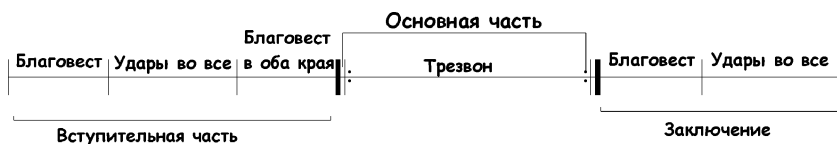
Монастырский звон — это переложение на ростовские колокола и технику ростовской звонницы звона Псково-Печорского монастыря⁸⁷. Два самых больших колокола в нем не участвуют, так как этот звон имеет довольно быстрый темп. Он построен по принципу постоянного уплотнения фактуры звона за счет поочередного введения новых колоколов и постепенного усложнения ритмики за-звонных. Начинается он с довольно долгого благовеста в *Лебедь*, к которому присоединяется *Голодарь*, но благовестит на слабые доли, то есть *Лебедь* отбивает первую и третью доли, а *Голодарь* — вторую и четвертую. На этот двойной благовест накладывается тема зазвонных из восьмых и синкопы. После ее проведения к звону присоединяются три альтовых колокола — *Красный*, *Козел* и *Набатный*, играющие четвертями. Их рисунок не меняется на протяжении всего звона, который, дойдя до своей ритмической кульминации (а иногда — до возврата к теме), внезапно заканчивается на первой доле, как и все звоны «большого» типа.

Монастырский звон (тема)



Юбилейный звон посвящен двум круглым датам — 300-летию ростовской звонницы и колокола Сысой, которые праздновались в 1989 г. Его создание стало возможным только тогда, когда были освоены техника и традиции праздничных классических ростовских звонов. В нем много нового, из-за чего его нельзя спутать с другими звонами. Это и трехчастная форма, и чередование в одном звоне двух позиций самых больших колоколов (благовест в один и в оба края), и новые ритмические и мелодические фигуры малых колоколов.

Схематично Юбилейный звон выглядит так:



Основная часть, в зависимости от надобности, исполняется несколько раз, и только после этого следует заключение.

The musical score is titled **Юбилейный звон** (Jubilee bell tolling). It is written for piano in 4/4 time. The score is divided into three sections: **Вступление** (Intro), **Основная часть** (Main part), and **Заключение** (Conclusion). The **Вступление** section consists of several measures of rests in both hands, with some chords in the bass. The **Основная часть** features a continuous melody in the right hand and chords in the left hand. The **Заключение** section ends with a final chord in the bass. The score includes various musical notations such as rests, notes, and chords.

Калязинский звон назван в память о существовавшем с таким же названием и исполнявшемся на ростовской звоннице в середине XIX в.⁸⁸ Большая часть очевидцев, слышавших этот звон в середине XIX — начале XX вв., сходятся на том, что он состоял из трех старинных звонов, исполняемых без перерыва и отделяемых друг от друга тремя ударами во все колокола. В новом звоне от прежнего осталось только название. Он исполняется на колоколах третьего и четвертого пролетов,

то есть без двух самых больших колоколов. Этот звон имеет вступление, основную часть (трезвон) и небольшое заключение.

Калязинский звон (вступление и начало звона)

Звон основной части дважды прерывается выключением из него всех колоколов во время переключки двух зазвонных и альтовых:

Только за вторым разом эту переключку начинают альтовые колокола, а отвечают зазвонные. Благовестный колокол (*Лебедь*) играет в этом звоне двумя приемами, которые чередуются через квадрат (восемь тактов). Один квадрат — половинными длительностями, а второй — целыми. Заключение представляет собой возврат к окончанию вступления и заключительные три удара во все колокола:

В репертуаре нашего ансамбля бережно сохраняются традиции звонарей других поколений и в то же время проявляются некоторые новаторские черты. Традиция — это и исполнение древних ростовских звонов, дошедших до нас благодаря нотной записи о. Аристарха Израилева, и использование традиционного состава колоколов в новых звонах. Сохранению традиций способствует сама механика звона на звоннице, которая держит в определенных границах исполнительские возможности. К новаторским чертам следует отнести: использование колоколов, мало или совсем не участвовавших в звонах ранее; соединение в одном звоне сразу двух приемов, возможных на самых больших колоколах; поиски новых форм звона и новых ритмико-мелодических фигур; использование ритмики других русских звонниц применительно к нашей технике звона.

В 1993 году А. Никаноровым (Санкт-Петербург) была найдена рукопись некоего иеромонаха Иеронима⁸⁹, повествующего о паломничестве в Ростов в 1841 году. В этой рукописи дано краткое описание и нотная запись колокольного звона соборной звонницы. Запись звона весьма необычна, и название его не указано, но ясно, что это другой звон, его нет в записях о. Аристарха Израилева, сделанных на сорок лет позже. Звуковысотность в партитуре указана относительная, в ней выписаны партии только восьми колоколов: 2 зазвонных, 4 безымянных, а также *Красного*, *Козла* и *Сысыя*. Партия альтовых колоколов сопровождается текстом. Звон остальных колоколов описан словесно: «Нижний такт (нижняя строчка. — С.М.) — половинный, означает удары *Большого* и проч[и]х больших колоколов». В итоге партитура, с учетом всех используемых колоколов и их реальных тонов, выглядит так:

Зав.

Безым.
Козел.
Красный

че - ло - ве - че вос - по - мни страш - ный смерт - ный час

Здесь нужно упомянуть о том, что ко времени записи о. Аристархом Израилевым колокол *Козел* (Ля-бемоль малой октавы) из-за трещины уже не использовался в звонах, хотя находился на звоннице (заменен в 1911 г. другим колоколом с тем же названием, с тоном Си-бемоль малой октавы). *Голодарь*, используемый в этом звоне (тон До малой октавы здесь условный), уже второй колокол (158 пуд.). Он был разбит в 1856 г. и заменен новым, третьим *Голодарем* (171 пуд.), с тоном Ля-бемоль большой октавы и находится на звоннице с того времени до сих пор.

Автор записи указал, что положено на ноты лишь одно «колено», повторяемое многократно. В сравнении с партитурами о. Аристарха Израилева здесь используется поочередная игра в альтовые колокола левой и правой рукой звонарем третьего пролета. В праздничных звонах о. Аристарха Израилева звонарь пользуется одновременно и левой (правда, в один *Красный* колокол), и правой рукой. В партии за-звонных чаще используются, помимо поочередных ударов, несколько ударов подряд в один колокол и «пересечка» (без ритмического дробления).

В конце повествования о ростовском звоне о. Иероним добавляет: «Еще сказывали, что мастера звонарей померли, которых разными манерам удивляли слушателей приезжающих в Ростов, музыкальностью колоколов». Эта последняя фраза говорит о том, что ансамбль звонарей, который слышал о. Иероним, был значительно слабее предшествующего и живые свидетели помнили куда более виртуозное исполнение ростовских звонов. Помимо перечисленных древних звонов, о. Иероним упоминает еще о звоне *Арсениевском*, но никаких других сведений, тем более нотных записей, о нем пока не найдено.

Конечно, никакое словесное описание, никакая нотная запись и даже прослушивание пластинки с записью звонов не создадут того впечатления, которое складывается при непосредственном, «живом» воздействии звонов ростовских колоколов. Ростовские звоны являются неотъемлемой и важнейшей частью в истории русских колокольных звонов. И особенно ценны они для нас тем, что относятся к самым ис-

тока, к становлению русского направления в колокольном искусстве. К настоящему времени, помимо различного рода магнитофонных лент, сделаны следующие записи и выпущены следующие пластинки с ростовскими звонами:

1) Ростовские звоны (запись 1963 г.). Ленинградский завод грампластинок. Д. 15835–36

2) Колокольные звоны (запись 1963 г.). АЗГ С 92 — 05047–48

3) Ростовские звоны (запись киностудии «Мосфильм», 1963 г.). Ленинградский завод грампластинок М 90 46547 002

4) Колокольные звоны и народные песни «Золотого кольца» России (1991 г.) АЗГ 1 4 1090

5) Благовест (Уставные звоны Русской православной церкви). Петербургская студия грамзаписи. 1991 г. R 10 00649

6) Компакт-диск «Колокольные звоны Ростовского кремля» LF 93–013 DDD UL 93–100 Professional Recording co-operative Laserfilm, Ltd, 1993 г. г. Екатеринбург.

7) Компакт-диск «Колокольные звоны Ростовского кремля», 2002 г.

8) Компакт-диск «Звоны Ростова Великого» (суперобложка), ООО «Культурный центр „Русский Дом — Ярославль“», 2004 г.

Записи ростовских звонов под номерами 4, 5, 6, 8 были сделаны ансамблем под руководством автора данной работы.

Записи ростовских звонов использовались и используются в огромном количестве как документальных, так и художественных фильмов. К сожалению, как правило, без указания на источник, и многочисленные зрители даже не подозревают об этом. Для примера я хотел бы назвать лишь несколько фильмов, в которых были использованы записи ростовских звонов: «Три мушкетера», «Приключения Электроника», «Первая встреча, последняя встреча», «Женитьба Бальзаминова» (фильм-балет), «Собачье сердце», «Бриллиантовая рука», «Убить дракона», «Юность Петра», «Гроза над Русью», «Руслан и Людмила», «Государственная граница», «Петербургские тайны» и др.

Советы ростовского звонаря

Особенности ансамблевой игры

Благодаря огромным размерам колоколов и самой Большой звонницы Успенского собора Ростова Великого (длина — 31 м, ширина — 9 м, высота до начала пролетов — 16 м) звоны принадлежат к «большому» типу и предполагают ансамбль звонарей в составе не менее шести человек: Сысой (1-й пролет) — два звонаря, Полиелейный (2-й пролет) — два звонаря, 3-й пролет (8 колоколов) — один звонарь, 4-й пролет (5 колоколов) — также один. Работа ансамбля, с первого взгляда, кажется проще, чем работа одного звонаря-солиста, ведь в ансамбле каждый звонарь управляет не всеми, а лишь несколькими колоколами, то есть лишь частью партитуры. Но ансамблевая работа требует от каждого большой слаженности, выучки, что подразумевает точное знание своей партии, всей композиции звона в целом и умение слышать в ансамбле как свои, так и другие колокола. Звонарь-солист даже в процессе звона может принимать новые решения, касающиеся импровизации, агогики (изменения темпа), композиции звона. При коллективном звоне «договориться» во время исполнения звона о каких-либо его изменениях практически невозможно.

Многочисленные поездки нашего ансамбля на фестивали, конкурсы и праздники колокольного искусства показали, что оптимальное количество участников ансамбля — три человека. Именно таким составом мы успешно выступали на звонницах и колокольных Ростова (и Ростовского района), Ярославля, Рыбинска, Архангельска, Новодвинска, Москвы, Санкт-Петербурга, Суздаля, Валдая и Новгорода, где всякий раз приходилось работать на разных (количественно и качественно) незнакомых инструментах. Распределение партий (групп колоколов) сформировалось таким образом: первый звонарь управляет одним, а

лучше — двумя большими колоколами; второй — альтовыми (количество их зависит от набора); третий — зазвонными плюс, при возможности, одним или несколькими альтовыми колоколами. Такое распределение отражает ту «трисоставность» партитуры звона, о которой говорилось выше. Выбор той или иной группы колоколов для каждой партии зависит от конкретной партитуры звона и от состава данного набора колоколов.

В ансамблевой игре значительно возрастает техника и роль клавишных колоколов, поскольку звонарь, работающий с ними, имеет возможность звонить двумя руками, что позволяет ему воспроизводить ритмические и мелодические комбинации, которые невозможно сделать одной рукой. Каждый звонарь ансамбля должен знать свою партию, момент вступления и «выключения» из звона. Он должен также знать форму звона и его общую схему. Желательно, чтобы он был импровизатором (это требование почти не касается больших колоколов), причем, импровизируя, он не должен допускать дублирования ритма, который проходит, например, в партии зазвонных колоколов, — импровизация должна твориться при постоянном контроле за партиями других исполнителей.

При ансамблевом звоне один из звонарей руководит, координирует действия всего коллектива. Он должен лучше всех знать исполняемые звоны. Располагаться звонари должны таким образом, чтобы хорошо видеть друг друга. Знаки, которые подает руководитель: показ темпа, начало звона, переход к окончанию, «включение» или «выключение» определенной группы колоколов, окончание звона, — должны быть абсолютно понятны всем звонарям. Как правило, они подаются при помощи движений головы или свободной рукой. Любой сигнал состоит из двух моментов — знак «внимание» (если он подается рукой, то это может быть указательный палец, поднятый вверх) и знак, непосредственно дающий команду к исполнению нужного действия. Руководитель ансамбля выступает, фактически, в роли дирижера, от его умения дирижировать во многом зависит слаженность и сыгранность ансамбля.

Подбор колоколов для звонницы

Если перед вами стоит задача приобретения колоколов для звонницы, прежде всего нужно определиться с их количеством, весом всего набора и каждого колокола в отдельности. Для решения этого вопроса желательно выяснить, каким был исторически сложившийся ансамбль колоколов (если это восстановление сохранившейся колокольни), каково было их расположение на ярусе звона, так как расположение колоколов по отношению друг к другу и к звонарю во многом определяет способ и характер звона. В этой работе могут помочь архивные документы, старые фотографии, внимательный осмотр сохранившихся деревянных балок с зарубками от хомутов, воспоминания старожилов и т. д. [Такой подход к восстановлению исторически сложившегося ансамбля колоколов параллельно с точным восстановлением существовавшей ранее развески называется *реконструкцией звона*. — *Прим. ред.*]

Если реконструкция прежней развески и подбора колоколов невозможна, то следует руководствоваться здравым смыслом: вес колоколов должен соответствовать размерам колокольни и ее пролетов. В отношении количества колоколов нужно знать лишь то, что минимальное их число в ансамбле 7–9, но если будет больше, это еще лучше. При определении веса колоколов нужно руководствоваться необходимостью создания трех тембровых групп: басы, альты (или средние колокола) и зазвонные. Эти три группы должны явно отличаться друг от друга по весовым категориям. К сожалению, современные колоколотейщики мало экспериментируют с толщиной стенок колокола, а ведь от этого параметра зависит его основной тон: чем тоньше стенка, тем ниже «голос» колокола (раньше часто встречались колокола, имеющие один размер, но разные голоса при разной толщине стенок). Странно бывает видеть современный колокол внушительных размеров, издающий не соответствующий его внешнему виду звук.

При подборе большого колокола есть совет: чем больше, тем лучше. Зазвонные, особенно если колокольня высокая, не должны быть слишком маленькими, так как с высокой колокольни их не будет слышно

ни с противоположной стороны пролета, ни в храме. Для таких колоколен меньший из зазвонных должен быть не менее пуда. Вес средних колоколов должен заполнять весовой промежуток между зазвонными и басовыми колоколами.

Если колокольня деревянная, то, естественно, колокольный набор должен быть рассчитан на ее конструкцию, способную выдержать тот или иной вес. На таких колокольнях большие колокола бывают от 100 (и менее) до 250 кг, тогда как для каменной колокольни это вес альтовых колоколов.

В отношении подбора колокольного звукоряда существуют разные мнения. Некоторые утверждают, что лучше заказать определенный звукоряд с указанием нот и лада. На мой взгляд, для хорошего колокольного звона не нужен конкретный, придуманный кем-то звукоряд. Для русского звона, ритмического, а не мелодического, хорошо подходят как консонансы (благозвучное сочетание тонов), так и диссонансы (неблагозвучное). Но, тем не менее, я указал бы на следующие требования к подбору колокольных тонов.

1. Во всей истории русского колокольного искусства не существовало колокольных подборов отлитых одним мастером для определенной звонницы, за исключением конца XIX — начала XX вв. — времени промышленного производства колоколов. И сейчас приобретать колокола лучше не целиком набором, заказанным на одном заводе, поскольку у любого мастера колокола разных весов, составляющие общий преискурант, получаются как удачные, так и неудачные. Покупайте колокола разрозненно, выбирая только те, которые устраивают вас по качеству звучания. Так можно составить благозвучный, богатый и разнообразный по тембрам ансамбль. При выборе каждого из колоколов отдавайте предпочтение сильным, приятным, благородным и красивым по тембру голосам, в которых отсутствуют разного рода шумящие призвуки, резкие сочетания обертонов колокола, матовость звучания, вибрато (биения), возникающее после удара. Проще говоря, приобретать нужно, не глядя на привлекательность рекламы изготовителя, только те колокола, звучание которых вам нравится. Если у вас мало опыта, то лучше

пригласить звонаря, которому вы доверяете (желательно с большим практическим стажем работы).

2. Зазвонные колокола (двойку, тройку) нужно подбирать так, чтобы тона соседних колоколов составляли интервал не менее большой секунды, возможна малая или большая терция. Интервалы как менее, так и более указанных, значительно хуже подходят для трели.

3. Для одного набора не нужно приобретать колокола с одинаковыми тонами (по крайней мере, находящиеся в одной октаве). Это пустая трата денег, так как для обычного слуха попеременные удары в два одинаковых по тону колокола будут восприниматься как удары в один и тот же колокол.

Механика колокольні

Рабочее место звонаря оборудуется для конкретного человека, оно должно быть удобным прежде всего для него. Выше я уже говорил, что классическое место звонаря представляет собой небольшую площадку-возвышение, где находится пульт для клавишных колоколов, педаль (или педали) большого колокола и веревки от зазвонных. На каменных колокольных большая часть колоколов развешивается в арках, а на деревянных — посередине площадки, под кровлей.

Клавишные колокола могут висеть с любой стороны от звонаря, их веревки необходимо вывести к пульта при помощи блоков. Пульт (круглый или четырехгранный столб), к которому крепятся веревки альтовых колоколов, должен быть сделан так, чтобы при интенсивном звоне он не раскачивался, иначе это будет мешать работе звонаря и отвлекать его от звона. В XIX веке на некоторых ростовских колокольных такой пульт представлял собой достаточно мощный длинный круглый столб, один конец которого крепился в нижнем ярусе колокольні, а другой выходил в верхний ярус, где находился звонарь. Закрепленный в нескольких местах такой столб являлся абсолютно надежной опорой для любой системы клавишных колоколов.

На большей части звонниц для клавиш используют веревки. На мой взгляд, веревки неудобны и непрактичны. При звоне важно притянуть язык колокола к краю так, чтобы оставался небольшой зазор для удара между языком и стенкой колокола. Поскольку звонить приходится в разное время года и при любых условиях, то это расстояние в зависимости от погоды постоянно меняется. Если погода сырая, веревки намокают и вытягиваются, отчего зазор увеличивается и нажимать на веревки приходится значительно глубже, чем обычно. Трудно выполнять повторные удары в эти колокола из-за смещения растянутой веревки, что ведет к ритмической неточности в звоне. Если веревки высыхают и натягиваются, языки притягиваются слишком близко к краю юбки колокола, «салятся» на нее, что лишает звонаря возможности регулировать силу удара, а иногда и вовсе ударить в колокол. При таком устройстве инструмента приходится постоянно то натягивать, то отпускать веревки клавишных и pedalных колоколов.

Самым удобным материалом для «клавиши» является металлический тросик соответствующего диаметра, который не растягивается и сохраняет в любую погоду одинаковое зафиксированное вами расстояние языка от края колокола. К тому же его жесткость не дает большой свободы языку для боковых колебаний.

Конец тросика, который крепится к столбу-пульту, продевается сквозь неширокую цепь (20–30 см длиной), которая обшивается плотным материалом для защиты кисти звонаря. Тросик к тому же значительно долговечней веревки и очень удобен при использовании блоков.

Для подвески колоколов на балку используются металлические хомуты, что намного надежней и практичней веревок, которые хороши для подвески колоколов только на деревянных колокольнях (например в Архангельской области). Колокола на металлической подвеске имеют значительно меньшую амплитуду раскачивания при звоне. Обязательное условие — колокол никогда не крепится к балке слишком плотно, что называется намертво. Столь жесткое крепление не позволяет колоколу звучать в полный голос, задавливая звук, к тому же этот способ крепления может привести к разрушению колокола. Колокола, развешиваемые в

одном ряду и имеющие разные размеры, выравниваются по верху короны, а не по нижнему краю колокола. [Русские названия частей колокола см. в специальной литературе. Например в упоминаемой автором монографии Н. Оловянишникова. — *Прим. ред.*]

От подвески языка в большой степени зависит звучание колокола. Лучше всего здесь подходит сыромятный ремень, поскольку он упруг, но достаточно крепок. Язык должен ударять точно в звуковой вал (за этим звонарь обязан постоянно следить), иначе звук колокола становится резким, тусклым и непродолжительным, так как задействована лишь малая часть обертонов колокола.

Каждый звонарь должен помнить, что в зимнее время, при низкой температуре, колокольная бронза становится хрупкой, и опасность гибели колокола от сильного удара в это время возрастает. Поэтому звон в морозные дни должен производиться более внимательно и осторожно, чем обычно.

Сочинение колокольных звонов

...важнее сохранять и развивать наши традиционный ритмический звон, эту специально колокольную музыку.

С. Г. Рыбаков⁸⁰

Первые шаги звонаря (если звонница оборудована) должны складываться, на мой взгляд, следующим образом.

1. Изучение истории, традиций русских колокольных звонов.
2. Освоение и развитие технических навыков той или иной звонарской колокольной школы.
3. Разучивание и использование уже известных колокольных звонов различных регионов России.
4. Сочинение новых звонов, выработка своего собственного стиля.

По поводу сочинения звонов я и хочу высказать здесь несколько своих мыслей.

В первую очередь нужно внимательно продумать исполнительский план колокольного звона, его схему.

Каждый звон должен отличаться чем-то от других. Выбор средств, ввиду неизменности колокольного набора, в общем-то, ограничен, и тем более важным является знание тех особенностей, которые дают возможность разнообразить колокольные звоны.

Любой колокольный звон состоит из 3 моментов, которые можно определить как начало (вступление), тема и ее варьирование (основная часть) и окончание звона (заключение).

А теперь о каждом из этих разделов по порядку.

Любое *вступление* должно отвечать требованиям, которые предъявляются к исполнению данного звона. Например, перед началом всеобщей полагается благовест, после которого следует трезвон. Значит, в качестве вступления к такому звону будет выступать благовест. А он, как нам уже известно, может иметь тот или иной темп и может совершаться, в зависимости от случая, в различные колокола или сразу в два колокола (второй колокол, как правило, присоединяется позднее).

Продолжительность благовеста может быть также различной: от 3 ударов — до продолжительного звона.

Иногда звучание благовеста превышает по времени звучание трезвона. В Псково-Печорском монастыре, например, благовест к литургии в великие праздники длится 20 минут, а следующий за ним без перерыва трезвон — 10 минут. В другие дни: благовест — 10 минут, трезвон — 5 минут.

Иногда благовест производится сначала в один колокол, к которому присоединяется позднее второй, но удары его не совпадают с ударами первого. Получается как бы «двойной» благовест: первый колокол отбивает сильные (первую и третью) доли такта, а второй — слабые (вторую и четвертую). С такого благовеста начинается, например, наш *Монастырский* и, частично, *Водосвятный* звоны.

В качестве вступления к основному звону часто применяется организованный ритмически перебор колоколов. Комбинаций перебора здесь может быть множество.

Иногда перед началом трезвона воспроизводится короткая мелодическая попевка (как правило, на самых маленьких колоколах), назначение которой — привлечь внимание перед трезвонном. Многие звонари называют такое вступление «затравкой».

В качестве вступления могут употребляться и более сложные композиции, которые часто представляют собой комбинацию различных приемов: перебор, благовест, мелодические попевки, удары «во все» или в часть колоколов и т. д. По моим наблюдениям, вступление к звону чаще всего исполняется в темпе, отличном от самого трезвона, особенно если вступление исполняется без благовеста.

Основная часть (трезвон) состоит, как правило, из темы (см. Ростовские звоны) и ее развития (это вариации на тему или, говоря по-другому, импровизация). Очень часто к этому добавляется возвращение к теме, т. е. реприза.

Трехчастность формы, столь распространенная в музыкальном искусстве, также популярна и в колокольной музыке, благодаря своей доступности и целесообразности. В ней есть и контраст первой (изложение темы) и второй (ее разработка) частей, и репризная повторность, объединяющая трезвон в единое целое. Хотя, кроме трехчастных, в колокольной музыке используются (и не менее успешно) другие известные формы.

Трезвон является важнейшей частью звона. Именно по нему судят, насколько звонарь владеет техникой звона и обладает ли творческой фантазией. Именно от аранжировки этой части зависит успех того или иного звона. Здесь также существует множество вариантов и комбинаций. Главное — избежать однообразия в звоне.

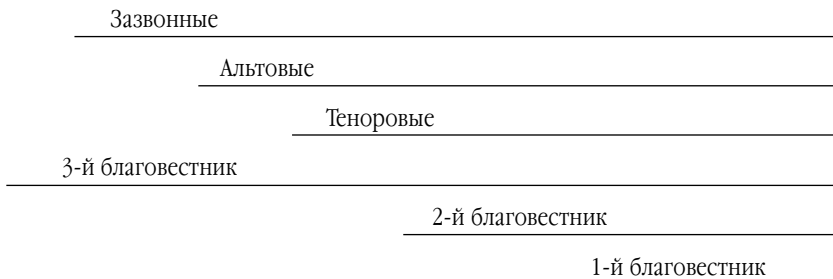
Что этому может способствовать?

Во-первых — продуманность очередности введения или «выключения» колоколов из трезвона. Надо помнить, что появление нового колокола в звоне — это новые краски, новые гармонии, которые должны меняться. И ритм их смены может быть различным.

Поговорим о некоторых вариантах.

Например, изложение темы зазвонных может излагаться только на фоне благовестящего колокола (или двух). Остальные будут подклю-

чаться постепенно, чаще — через отрезок, равный длине темы. Причем введение колоколов может осуществляться по принципу возрастания веса (в таком случае благовест начинает не самый большой, а второй, третий или даже четвертый колокол). Схема трезвона в случае очередности вступления колоколов будет такова:



Таким образом, здесь будут выдержаны принципы постепенного добавления гармонических красок к уже имеющимся, принцип уплотнения фактуры звона и, вольно или невольно, его динамического усиления.

Введение в звон новых колоколов может быть построено и в обратном порядке — от больших к малым. Или по любому другому принципу.

Включение в звон нового колокола (или группы колоколов) может сопровождаться одновременным выключением другого (или группы колоколов).

Иногда после благовеста или иного вступления начинается тре-звон сразу во все колокола. В этом случае также необходимо (особенно если звон должен быть продолжительным) через какое-то время варьировать гармонические краски за счет временного выключения какого-либо колокола или группы колоколов.

Очень интересными в таком звоне могут быть различного рода «переключки» групп колоколов по принципу: вопрос — ответ.

Звонарь должен помнить, что на протяжении звона у него всегда должны быть в запасе новые гармонические краски.

Во-вторых, разнообразие в звоне достигается за счет его ритми-

ческой организации. Именно ритм является сущностью русского колокольного звона и отличает его от европейских, которые развивались в стремлении к совершенствованию мелодического звона.

О ритмической стороне той или иной группы колоколов говорилось выше. Добавим только, что ритм всех групп колоколов должен быть подчинен единому темпу, задаваемому большим (благовествующим) колоколом, а выбранный какой-либо ритмический рисунок в звоне не должен повторяться слишком долго.

Ритмическое разнообразие вносится сменой ритма у одной из групп колоколов (завонные, альтовые, басовые) или у всех сразу. Ритмические изменения могут колебаться от незначительных до контрастных.

Можно сказать, что колокольный звон состоит из нескольких частей, имеющих различный ритмический рисунок, но объединенных единым темпом.

В умении ритмически разнообразить звон большое значение имеет склонность к импровизации, к варьированию ритмического рисунка. Именно вариативность является одной из главных особенностей русского колокольного звона.

В-третьих — это темп колокольного звона (или звонов) имеющий большое значение для создания того или иного характера звона.

Сдержанный, размеренный темп придает звону строгость, торжественность. Темп подвижный, быстрый — создает веселый, радостный (часто плясовой) характер.

От колокольного набора, точнее, от величины его колоколов зависит и темп звонов той или иной колокольни. Например, на ростовской звоннице (или ей подобной) максимально подвижный темп ограничен амплитудой языка-маятника большого колокола. То есть увеличить темп звона (если не исключить из него большой колокол) уже невозможно. И в этом случае создание веселого характера зависит от употребления более мелких (насколько это возможно) длительностей в партии завонных и, отчасти, альтовых колоколов.

Напротив, на звоннице с небольшими по величине басовыми колоколами можно выбирать очень быстрые темпы. Для этого, соответственно, нужно хорошее владение техникой звона. Но на таких колокольнях ограничены медленные темпы, т. е. затухание звучания малых колоколов происходит значительно быстрее, чем больших.

В-четвертых — это динамика. Сила воспроизводимых звуков, так же как и остальные средства музыкальной выразительности, помогает разнообразить колокольные звоны. Навык и умение извлекать из колоколов разные по силе звуки вырабатывается тренировкой и привычкой к механике данной колокольни, так же как и способность приложить нужные мышечные усилия для той или иной динамики звучания колокола.

Знание всех средств музыкальной выразительности колокольных звонов (ритм, гармония, динамика, фактура, форма), умение владеть ими и дают звонарю возможность делать каждый звон интересным и непохожим на другие.

***Р*усская православная церковь о колокольных звонах**

*И скрашиваются же христианские наши праздники
колокольным звоном!*

*Н. Корсунский*⁹¹

*Каждый знает, какие сильные впечатления может
производить колокольный церковный звон при осо-
бенных обстоятельствах и душевных настроениях
человека.*

*Н. Оловянишников*⁹²

Колокола и колокольные звоны являются одной из необходимых принадлежностей православной церкви. Эта музыка «имеет внешнее зна-

чение и не является музыкой богослужебной в прямом смысле слова»⁹³. Помимо уже перечисленных выше задач, она «освящает воздух вне храма, являясь как бы внешним отголоском храмовых священнодействий»⁹⁴. И каждый звонарь при храме должен хорошо знать, когда, как и в каких случаях звонить, сообразно указаниям Типикона и практике Русской православной церкви.

В наше время, когда эта практика утеряна, знания такого рода тем более необходимы. Из своего опыта я знаю, что звонари многих храмов вовсе не имеют об этом понятия, а иногда и не имеют желания (или возможности) просветить себя в данном вопросе.

Настоятели многих вновь открываемых церквей, в силу разных причин и множества проблем, тоже не всегда могут помочь своим звонарям.

Знание звонарем положений об употреблении звона и его значении всегда поднимает авторитет звонаря перед прихожанами и настоятелем храма, указывает на серьезное отношение к церковным колокольным звонам и профессионализм, всегда достойно уважения.

В основу приводимых ниже указаний о порядке звона положена, главным образом, практика Русской православной церкви (центральной России)⁹⁵.

Звон на всенощном бдении

1) Перед началом всенощного бдения — *благовест*, который заканчивается *трезвон*ом.

2) В начале чтения *шестопсалмия* полагается *двузвон*. Этот двузвон оповещает о начале 2-й части всенощного бдения — утрени и выражает собою *радость Рождества Христова* — воплощения Второго Лица Пресвятой Троицы, Господа нашего Иисуса Христа. Начало утрени, как мы знаем, прямо указывает на Рождество Христово и начинается словословием ангелов, явившихся вифлеемским пастухам: «Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение».

В народе двузвон на всенощной называется «вторым звоном» (второй звон после начала всенощной).

3) Во время пения *полиелея* перед самым чтением *Евангелия* полагается *трезвон*, выражающий радость празднуемого события. На воскресном всенощном бдении трезвон выражает *радость и торжество Воскресения Христова*. (В некоторых местностях он совершается во время пения: «Воскресение Христово Видевше...») Обыкновенно в руководствах этот звон именуется «*звоном к Евангелию*», в народе зовется «*третьим звоном*».

4) В начале пения песни Божией Матери «Величит душа моя Господа...» бывает краткий *благовест*, состоящий из девяти ударов в большой колокол (по обычаю киевскому и всей Малороссии).

5) В *Великие праздники* по окончании бдения бывает *трезвон*.

б) При архиерейском богослужении после каждого всенощного бдения полагается *трезвон* для провода архиерея.

Звон на литургии

Перед началом чтения 3-го и 6-го часа совершается *благовест к литургии*, а в конце 6-го часа, перед самым началом литургии, — *трезвон*.

Если служатся две литургии (ранняя и поздняя), то *благовест к ранней литургии* бывает более *редкий, медленный*, чем к поздней, и обычно совершается не в самый большой колокол.

При архиерейском богослужении благовест к литургии начинается в указанное время. При приближении архиерея к храму полагается *трезвон*. Когда архиерей войдет в храм, трезвон прекращается и снова продолжается благовест, до начала облачения архиерея. В конце же 6-го часа — *трезвон*.

Затем во время литургии полагается *благовест* при начале «Евхаристического канона» — самой важной части литургии для извещения о времени освящения и пресуществления Святых Даров.

У прот. К. Никольского в книге «Устав Богослужения» сказано, что благовест к «Достоюно» начинается от слов: «Достоюно и праведно есть покланятися Отцу и Сыну и Святому Духу...», и бывает до пения: «Достоюно есть яко воистину, блажити Тя Богородицу...». Точно такое же указание имеется и в книге «Новая Скрижаль» архиеп. Вениамина (СПб. 1908 г. С. 213).

На практике же благовест к «Достоюно» бывает более кратким, состоящим из 12 ударов.

На юге России благовест к «Достоюно» совершается обычно перед началом «Евхаристического канона», во время пения «Символа веры» (12 ударов, 1 удар на каждый член «Символа веры»).

Благовест к «Достоюно» в обычай русских церквей был введен во времена московского патриарха Иоакима (1690) по подобию западных церквей, где звонят при словах: «Примите, ядите...»

После окончания литургии во *все Великие праздники* полагается *трезвонить* (звонить во все колокола).

Также *после каждой литургии, совершенной архиереем*, полагается *трезвонить* для проводов архиерея.

На *праздник Рождества Христова* полагается *трезвонить* весь первый день праздника от литургии до вечерни.

На праздник Пасхи — Воскресения Христова:

Благовест к Светлой заутрени начинается *перед полунощницей* и продолжается до начала *крестного хода*, а с начала *крестного хода* и до конца его, и даже дольше, бывает радостный торжественный *трезвон*.

К Пасхальной литургии — благовест и трезвон.

А на самой *Пасхальной литургии*, во время чтения *Евангелия*, полагается *частый перезвон*, по 7-ми ударов в каждый колокол (число 7 выражает полноту славы Божией). Этот торжественный перезвон означает проповедь Евангелия Христова на всех языках. Перезвон этот, по прочтении Евангелия, заканчивается радостным победным *трезвоном*.

Во всю Светлую Пасхальную Седмицу полагается трезвон ежедневно, от конца литургии до вечерни.

Во все воскресные дни, от Пасхи до Вознесения, после окончания литургии полагается совершать трезвон.

В храмовые праздники:

В конце литургии перед началом молебна полагается краткий благовест и трезвон, и по окончании молебна — трезвон.

Во время всех крестных ходов полагается трезвон.

К царским часам бывает благовест обыкновенный в большой колокол, а к великопостным часам — благовест постный в меньший колокол. Как на царских, так и на великопостных часах перед каждым часом звон: перед 3-м часом ударяют в колокол три раза, перед 6-м — шесть раз, перед 9-м — девять раз. Перед изобразительными и повечерием — 12 раз. Но если постом случится праздник, то на часах в колокол не ударяют отдельно на каждом часе.

На утрени Великого пятка, которая служитя вечером в Великий четверг и когда читается 12 Евангелий Страстей Господних, помимо обычного благовеста и трезвона в начале утрени совершается благовест к каждому Евангелию: к 1-му Евангелию — 1 удар в большой колокол, ко 2-му Евангелию — 2 удара, к 3-му Евангелию — 3 удара и т. д.

По окончании утрени, когда верующие несут «четверговский огонь» домой, полагается трезвон.

Употребление перезвона и его значение

На вечерне Великого пятка, перед выносом плащаницы, во время пения «Тебе одеющагося...» полагается медленный перезвон по одному разу в каждый колокол (с большого до малого), а по положении плащаницы среди храма — тотчас трезвон.

На утрени Великой субботы, начиная с пения «Великого славословия» и в продолжение всего крестного хода с плащаницею вокруг

храма, полагается *перезвон*, такой же, как и при выносе плащаницы, т.е. медленный перезвон по 1 разу в каждый колокол с большого до малого. Когда же внесут плащаницу в храм и дойдут с нею до Царских врат — тотчас *трезвон*.

Медленный перезвон по одному разу в каждый колокол, начиная с самого большого, мощного и доходя постепенно до самого тонкого и высокого звука малого колокола, символизирует собою «истощание» Господа нашего Иисуса Христа ради нашего спасения, как и поем мы, например, в ирмосе 4-й песни, 5-го гласа: «Божественное Твое разумею истощание... во спасение людей Твоих...»

По установившейся вековой практике Русской православной церкви (в центральной части России) такой перезвон должен совершаться только два раза в год: в Великую пятницу и Великую субботу, в день крестной смерти Господа и Его вольного погребения. Опытные звонари особенно строго следят за этим и никак не допустят, чтобы скорбный звон, относящийся к Господу, Спасителю нашему, был бы одинаков с погребальным звоном простых смертных и грешных людей.

На *утрени в день Воздвижения Креста Господня, в Крестопоклонную неделю и 1-го августа*, перед выносом креста из алтаря во время пения «Великого Славословия», бывает *перезвон*, при котором медленно ударяют *по 3 раза* (в некоторых местностях по 1 разу) в каждый колокол от самого большого до малого. Когда же крест будет вынесен на середину храма и положен на аналой — *трезвон*.

Подобный же *перезвон*, но только *частый, быстрый, по 7 раз* (или по три раза) в каждый колокол, бывает перед *малым освящением воды*. При погружении креста в воду — *трезвон*.

Такой же, как перед водоосвящением, бывает *перезвон* перед *посвящением в сан епископа*. Вообще частый перезвон по несколько раз в каждый колокол есть *торжественный звон*. В некоторых местностях такой перезвон совершают перед началом литургии в *храмовые праздники* и в других торжественных случаях, например, как говорилось выше, при чтении Пасхального Евангелия.

Употребление перебора и его значение

Перебор, иначе *похоронный* или *погребальный звон*, выражает грусть и скорбь об усопшем. Он совершается, как уже сказано было выше, в обратном порядке, чем перезвон, т.е. медленно ударяют *по одному разу* в каждый колокол *с самого малого и до самого большого*, а после этого ударяют *одновременно во все колокола*. Этот скорбный похоронный перебор обязательно заканчивается кратким *тре-звоном*, выражающим радостную христианскую веру в воскресение усопшего.

Так как в некоторых руководствах по звону указано не совершать при отпевании усопших трезвона, что не соответствует церковной практике, то мы по этому поводу даем некоторое разъяснение.

Медленный перебор колоколов от самого маленького до самого большого символизирует возрастающую жизнь человеческую на земле, от младенческого возраста до зрелости и возмужалости, а одновременный удар колоколов означает пресечение земной жизни человека смертью, при которой все, что приобретено им для жизни сей, оставляется. Как это и выражено в песнях при отпевании: «Вся суета человеческая, елика не пребывает по смерти: не пребывает богатство, ни шествует слава: пришедшей бо смерти, *сия вся потребишася*. (Или как в другом песнопении поется: «*единым мгновением, и вся сия смерть* приемлет»). Тем же Христу бессмертному возопиим: «преставленнаго от нас упокой, идеже всех есть *веселящихся жилище*».

Вторая часть песни прямо указывает на радость в будущей жизни со Христом, что и выражается в заключение скорбного перебора *трезвоном*.

В журнале «Православная Русь», в отделе «Вопросы и ответы», архиепископ Аверкий по поводу обычаев при отпевании и панихидах дал твердо обоснованные разъяснения, которые, безусловно, должны касаться и звона: «По нашему православному обычаю, совершать панихиды и отпевания полагается в светлых облачениях. Обычай совершать эти чинопоследования в черных облачениях проник к нам с Запада и

совершенно несвойствен духу св. Православия, но, тем не менее, он довольно широко у нас распространился — настолько, что нелегко его теперь искоренить. ...Для истинного христианина смерть есть переход к лучшей жизни: радость, а не скорбь, как прекрасно выражено это в трогательнейшей третьей коленопреклонной молитве, читаемой на вечерни в день Пятидесятницы: „Несть убо, Господи, рабом Твоим смерть, исходящим нам от тела, и к Тебе Богу нашему приходящим, но преставление от печальнейших на полезнейшая и сладостнейшая, и на упокоение и радость“» (см. Триодь цветная).

Трезвон, напоминающий о воскресении, благостно действует на верующую христианскую душу, скорбящую о разлуке с усопшим, и дает ей внутреннее утешение. Лишать христианина такого утешения нет никаких оснований, тем более что этот трезвон прочно вошел в быт русского православного народа и является выражением его веры.

Таким образом, при несении усопшего на отпевание в храм совершается скорбный *перебор*, а при внесении его в храм — *трезвон*. После отпевания, при выносе усопшего из храма, совершается снова *перебор*, оканчивающийся также *трезвон*ом.

При отпевании и погребении *иереев, иеромонахов, архимандритов* и *архиереев* совершается несколько иной *перебор*. Сначала ударяют в большой колокол 12 раз, потом следует *перебор*, снова 12 раз в большой колокол и снова *перебор*, и т. д. При внесении тела в храм совершается *трезвон*, по прочтении разрешительной молитвы также — *трезвон*. При вынесении тела из храма снова указанный *перебор*, а по поставлении тела в могилу — *трезвон*. В иных же местах звонят обычным похоронным перебором.

При всех существующих и действующих канонах в колокольной практике встречаются некоторые отступления. Так, например, погребальный перебор должен начинаться от малого колокола к большому,

а известный звонарь Троице-Сергиевой лавры о. Михей делает наоборот — начиная с большого колокола. Но, я думаю, нужно придерживаться установленных правил, тем более, что есть много других возможностей для проявления своей изобретательности.

Каждый звонарь должен подумать о связи колокольных звонов с процессом богослужения.

Раньше это сообщение осуществлялось при помощи небольшого сигнального колокола «ясака», который висел в одном из окон алтаря. В определенный момент службы священник, дьякон или кто другой, кому это поручалось, ударял несколько раз в «ясак», и звонарь, находящийся на колокольне, знал, что пора производить очередной (положенный к данному месту в богослужении) звон.

В настоящее время этим сигналом может послужить электрический звонок или лампочка, проведенные на колокольню, кнопка от которых находится в алтаре. В противном случае, звонарь должен постоянно курсировать из храма (где он следит за службой) на колокольню, рассчитывая время на подъем и подготовку к звону.

Заключение

В различных интервью мне часто задавали вопрос: «Вы профессиональные звонари?» И действительно, кого можно назвать звонарем-профессионалом? Что нужно для этого?

Профессия звонаря — это призвание, это состояние души. Некоторые считают себя профессионалами потому только, что в церковной книге против их фамилии записано: «Должность — звонарь». Я знал и знаю таких, но не могу назвать их профессионалами, так как нет у них призвания, а потому нет и мастерства, которое определяет человека как профессионала.

В наше время профессия звонаря вряд ли может прокормить. Эту зарплату можно назвать, к сожалению, лишь символической. Но я мог бы назвать ряд талантливых людей, настоящих профессионалов, одержимых своей работой и не бросающих любимое дело ни при каких обстоятельствах. Я бы сказал так: чтобы быть звонарем-профессионалом, надо иметь талант, желание быть звонарем, большое трудолюбие и благоговейное отношение к колоколам и колокольным звонам. Настоящий звонарь всегда говорит «звонить», а не «играть» в колокола, по аналогии с певческим искусством.

Ведь русский народ, обладая большой интуицией, называл пением только *пение духовных песнопений*, а пение в миру — *игрой*. Не случайно раньше говорили не «петь», а «играть» песни. Ибо первое существует *для души, ума и сердца*, а второе — для игры, т. е. для *развлечения*.

Настоящий звонарь старается изучать истоки и историю колокольной музыки, бережно хранить их традицию, а также приумножать своим талантом славу этого русского искусства.

В заключение мне бы хотелось привести слова, сказанные в начале XX века профессором Московской консерватории композитором Степаном Смоленским, которые, на мой взгляд, очень уместны теперь: «...мы должны быть у себя дома, должны быть русскими. Если мы постараемся сделаться ими как можно скорее, конечно мы не раскаемся. Мы только удивимся нашей мощи, нашему неисчерпаемому богатству в имеющихся наследствах и откроем дороги блестящему русскому будущему»⁹⁶.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Программа практического курса «Искусство колокольного звона» (30 часов)

Пояснительная записка

В нынешнее непростое время возврата к историческим и религиозным корням, возрождения русского искусства, русского православия и православных храмов с особенной остротой встает вопрос о воспитании и образовании людей, способных и знающих как это сделать. Наибольший пробел таких знаний заметен в области искусства колокольного звона, традиции которого были утрачены почти повсеместно за десятилетия советской власти.

С увеличением возвращаемых Церкви храмов на многих колокольных звонницах появляются чудом сохранившиеся или вновь отлитые колокола. Ясно, что этот процесс будет нарастать. Но качество звонов на этих звонницах, к сожалению, оставляет желать лучшего именно из-за отсутствия компетентных в данной области людей.

Цель нашего курса — дать практические навыки звона: 1) способы и приемы; 2) виды и разновидности; 3) традиции колокольных звонов Русской православной церкви.

Теоретический курс должен быть разработан отдельно, в почасовой программе. Основой для него может служить данная книга.

Основу программы составляют традиции одной из старейших русских звонниц — звонницы Успенского собора Ростова Великого.

Перед данным курсом ставятся следующие задачи:

1) Воспитание любви и серьезного, благоговейного отношения к искусству колокольного звона как составной части русской православной музыкальной культуры.

2) Последовательное овладение необходимыми «техническими» приемами звона с учетом индивидуальных способностей обучающихся.

3) Изучение традиций колокольных звонов в практике Русской православной церкви при различных богослужениях; подготовка к работе в качестве церковного звонаря.

4) Развитие творческих навыков самостоятельного составления колокольных композиций.

5) Приобретение навыков ансамблевой игры.

6) Разучивание классических звонов ростовской звонницы.

Примерное содержание практического курса (30 часов)

Техника правой руки («трель»). (4 часа)

1) Отработка равномерной трели в умеренном темпе. Понятие метрической доли:

а) трель с постепенным переходом от крупных длительностей к более мелким в двойном (четном) сокращении, и наоборот;

б) комбинированная трель с переходом от крупных длительностей к мелким, и наоборот, в различной последовательности;

в) «триоль»; комбинация триоли с обычной трелью.

2) «Пересечка»:

- а) пересечка без смены ритма;
- б) пересечка с ритмическим дроблением.

3) Другие приемы трели:

- а) трель с неоднократными ударами в один колокол;
- б) синкопа;
- в) комбинации различных приемов звона трели.

Техника левой руки (клавишные колокола). (4 часа)

- 1) Приемы игры на клавишных колоколах.
- 2) Поочередный перебор колоколов различными длительностями.
- 3) Комбинированный перебор (в том числе с различным ритмом).
- 4) Мелодическое использование клавишных колоколов.
- 5) Игра аккордами.
- 6) Сочетание приемов одновременной игры зазвонных и клавишных колоколов.

Басовый (педальный) колокол. Понятие благовеста. (4 часа)

- 1) Различные приемы благовеста.
- 2) Сочетание благовеста с зазвонными колоколами.
- 3) Сочетание благовеста со средними колоколами.
- 4) Сочетание благовеста с зазвонными и средними колоколами (понятие трезвона).

Разучивание ростовских классических звонов. (4 часа)

- 1) Праздничные и будничные звоны.
- 2) Особые виды русского перезвона (перебора): встречный (водосвятный) и погребальный (проводной) звоны.

Основы и принципы ансамблевой игры. (4 часа)

- 1) Распределение партий звона колоколов.
- 2) Задачи, действия и место руководителя в ансамбле.

Понятие формы и композиции колокольного звона. (6 часов)

- 1) Понятие вступления, основной части (трезвона) и заключения.
- 2) Средства музыкальной выразительности русского колокольного звона.
- 3) Развитие самостоятельных творческих навыков обучающихся (самостоятельное составление композиций).

Совершенствование техники колокольного звона.

Зачет по курсу (4 часа)

- 1) Исполнение основных видов русских колокольных звонов.
- 2) Исполнение краткого праздничного трезвона (классического или собственной композиции).

К вопросу о каноне в колокольных звонах Русской православной церкви

Однажды в кратком разговоре с одним из церковных звонарей я услышал мнение, что исполнение ростовских звонов, в которых есть ритмические отклонения от партитур о. Аристарха Израилева, якобы нарушает церковный канон. «Каждый лишний удар вредит православному звону», — сказал он тогда. Столь странное и беспочвенное заявление и вынудило меня затронуть эту тему.

Как известно, *канон* в переводе с греческого означает *норма, правило*. Говоря о колокольных звонах, канон можно определить как совокупность указаний, правил и законов, касающихся колокольного звона, изложенных в церковном Типиконе (Уставе) и выработанных практикой многовекового опыта Русской православной церкви, т. е. всей жизнью Соборной церкви.

Теперь посмотрим, каких же сторон воспроизведения колокольных звонов в каждом конкретном случае касаются эти указания, правила и т. д.

Во-первых — выбора видов колокольного звона: благовеста, перезвона (перебора) и трезвона.

Во-вторых — начала звонов и их продолжительности.

В-третьих — иногда точного количества ударов (при благовесте, перезвоне) или трезвонов: один раз, дважды (двухзвон) или трижды (тризвон).

В-четвертых (и это относится только к благовесту и перезвону) — частоты ударов: редкий (медленный) или частый (обыкновенный).

В-пятых — выбора благовестника (праздничный, воскресный, полиелейный, будничный или великопостный) для определенных служб

и порядка воспроизведения перезвона (от маленького колокола к большому, или наоборот).

Все эти указания, при некоторой их вариативности для разных регионов России или даже ссылкой «аще как захочет настоятель», достаточно полно изложены, например, в статьях «О колоколах и русском православном звоне»⁹⁷ и «О звоне к богослужению и во время богослужения»⁹⁸.

Что касается высказывания моего собеседника-звонаря о каноне, приведенного в начале статьи, то оно относилось только к *тре-звону* и сводится, фактически, к одному — отрицанию импровизации, вариативности в русском православном звоне, а отсюда — к запрету иных длительностей и ритмических рисунков, не указанных в партитурах о. Аристарха Израилева.

Наша же задача состоит в попытке доказать обратное.

Начнем с труда самого о. Аристарха Израилева.

Ни разу в своей книге он не высказал (да и не мог высказать) мысли, что ростовские звоны являются таковыми (каноном) только в том случае, когда они исполняются строго по его партитурам. Он записал лишь основу пяти звонов в том варианте, в каком они исполнялись в то время конкретным составом звонарей. Более того, в своей книге он предложил их измененный вариант. Правда, в данном случае эти изменения касались только мелодической и гармонической стороны, но уже и это называется *вариативностью*.

Через 10 лет после выхода книги о. Аристарх Израилев сочинил новый «*Ионафановский*»⁹⁹ звон, где (помимо традиционных) употребил элементы, отсутствовавшие в прежних, им же записанных звонах: новые ритмические рисунки — синкопы (звонарь третьего пролета), синкопы после паузы (звонарь четвертого пролета), новая (двухчастная) неоднократно повторяющаяся неквадратная форма, создающая впечатление смены метра по окончании каждой части, новые гармонии.

Мог ли так поступить священник, зная, что этим он нарушает церковный канон? Конечно же, нет!

Колокольные звоны, в отличие от церковной музыки, никогда не фиксировались (по крайней мере, до конца XIX века), передаваясь из поколения в поколение, от звонаря к звонарю, и овладение мастерством происходило иногда в течение весьма длительного времени.

Ростовская звонница и здесь стояла особняком, потому что упоминания о положенных на ноты трех ростовских звонах — Ионинском, Акимовском и Егорьевском встречались в рукописных памятниках еще до записи о. Аристарха Израилева¹⁰⁰. Если бы эти ноты были найдены, совпали ли бы их записи с партитурами о. Аристарха Израилева? А со звонами, которые звучали в конце XVII, в XVIII веке, но не были зафиксированы? Сомневаюсь! Хотя уверен, что основа звонов в них сохранялась.

В 1993 году повезло А. Никанорову, петербургскому исследователю, который нашел рукопись иеромонаха Иеронима¹⁰¹, бывшего в Ростове в 1841 году и записавшего в своеобразной партитуре звон, не указав его названия, отличающийся от звонов, записанных о. Аристархом Израилевым. Кроме того, Иероним упоминает о существовании уже известных нам звонов — *Георгиевском (Егорьевском)*, *Акимовском* и о неизвестном — *Арсениевском*.

А ведь до прерывания традиции устной передачи звонов (последним был ансамбль под управлением А. Бутылина) существовали (помимо *Погребального* и *Водосвятного*) еще такие звоны, как *Красный*, *Калязинский*, *Монастырский*, *Приходской*¹⁰², *Молебный*, *Сельский*¹⁰³. То есть, не считая благовеста, существовало, по крайней мере, 15 звонов, названия которых известны.

Вряд ли кому нужно доказывать, что их сочинили не одновременно. Они создавались с конца XVII до начала XX века — времени прекращения звонов. Смею утверждать, что сочинителями их были лучшие, наиболее талантливые звонари, которые прочно усвоили традиции ростовской звонницы и имели возможность привнести в новый звон что-то свое, отличающее его от прежних. Эти отличия касались формы, ритмической стороны всех групп колоколов, гармонической окраски,

зависящей от количества используемых колоколов и сочетания различных комбинаций, темпа (без участия больших колоколов) и т. д.

Из истории русских колокольных звонов известно, что звонарями чаще назначались, чем становились по призванию. Поэтому уровень музыкальных способностей звонарей, их мастерство во все времена попеременно менялись то в лучшую, то в худшую сторону, что подтверждает рукопись о. Иеронима. Коллектив звонарей, чей звон он слышал и записал, был, видимо, не из лучших: «...еще сказывали, что мастера звонарей померли, которья *разными манерам* (курсив мой. — С.М.) удивляли слушателей, приезжающих в Ростов, музыкальностью колоколов»¹⁰⁴.

Эта более чем красноречивая запись свидетельствует и о том, что каждый звонарь (или поколение звонарей) привносил в один и тот же звон (даже в более древний) что-то свое, варьируя основу звона.

Доказательством тому может служить и сравнение нотной записи ростовских звонов о. Аристарха Израилева, А. Кастальского¹⁰⁵, С. Г. Рыбакова¹⁰⁶ (в исполнении А. Смагина) и записи на пластинках, сделанной ансамблем А. Бутылина¹⁰⁷.

Последним ансамблем (А. Бутылина) даже один и тот же звон на разных пластинках (перерыв между 1-й и 2-й записями — несколько месяцев) исполняется по-разному — с использованием записей о. Аристарха и с привнесением новых ритмов. При этом каждый звон ясно узнаваем.

То, что звоны даже в творчестве одного звонаря не оставались неизменными, видно при сравнении записей звонов А. Смагина, сделанных С. Рыбаковым и А. Кастальским¹⁰⁸.

А простейшие приемы варьирования — *ритмическое дробление* и *пересечка* — присутствуют как в записи о. Аристарха Израилева, так и в более ранней — о. Иеронима (не говоря уже о более поздних записях ростовских звонов ансамблем А. Бутылина).

Например у о. Аристарха Израилева в 3-дольном будничном звоне:

а) дробление



б) пересечка (Акимовский звон)



У о. Иеронима:

а) дробление



б) пересечка



Приемы игры зазвонных Иероним описал так: «...а Третий (в рукописи — такт, хотя имеется в виду третий нотыносец — *С.М.*) — означает зазвонный — перебой (пересечка. — *С.М.*) и проч.»¹⁰⁹. Именно это «и прочее» указывает на разнообразную манеру («из неодинаковых манеров»¹¹⁰) зазвонных колоколов.

Говоря о каноне в колокольных звонах, никак нельзя обойти и понятие *сущности трезвона*.

Если сущностью благовеста является *призыв к богослужению*, погребального перебора — *воспоминание* о земной жизни человека от рождения до смерти, то сущностью трезвона является выражение *радости, торжества* православного христианина (в том числе и звонаря) по поводу того или иного праздника.

Эта сущность колокольных звонов отображена даже в старой загадке: «Я мертв, но живым вещаю о *радости* и *горе* (курсив мой. — *С.М.*) и чем больше бьешь меня, тем громче говорю о Боге»¹¹¹.

Других эмоциональных состояний для церковного звона не существует. Созерцательность, меланхолия, размышление, томление, бунтарство и прочее являются выходом за рамки канона, т. е. нарушают сущность трезвона, делая их *светскими*, но не церковными.

Колокольный звон, и трезвон в частности, являются категорией музыкальной, что, думаю, ни у кого не вызывает сомнений. А если так, то для выражения *радости* в нем нужны те же выразительные средства, что и в музыке (с учетом, естественно, колокольной специфики). Это, по возможности, *подвижный* или *быстрый темп* и ритмические рисунки с использованием *мелких длительностей*.

Если, например, самую веселую польку исполнить в более сдержанном темпе, то она даже при наличии мелких длительностей потеряет свой характер, ощущение радости и веселья. А отсутствие варьирования в звоне, даже при наличии мелких длительностей, делает его однообразным, скучным, неинтересным и безрадостным.

Каждый звонарь при трезвоне использовал свой музыкальный опыт, музыкальный талант и музыкальные пристрастия. Как правило, это творчество сводилось к *двум направлениям*.

Во-первых — использование в звоне *мелодий из церковных песнопений*, чаще (из-за их сдержанных темпов) в партии альтовых колоколов. Примером могут служить звон, записанный о. Иеронимом, речь о котором шла выше, и запись о. Аристарха Израилева 2 церковных песнопений и гимна «Боже, Царя храни», которые можно было исполнять на колокольне с. Ваулова Романово-Борисоглебского уезда Ярославской губернии¹¹².

Во-вторых — использование *ритмики русской народной* (часто плясовой) *музыки*, важнейшим принципом которой является *вариантность*.

Звонари выбирали для трезвонов в первую очередь все, что «в народной и бытовой музыке служило выражением образов ликования, торжества, прославления»¹¹³.

Из записей ростовских звонов (ансамбль А. Бутылина) это особенно заметно в звонах *Красный* и *Сельский*¹¹⁴.

Не случайно, говоря о характере трезвона, композитор Н. А. Рим-

ский-Корсаков, с детства слышавший колокольные звоны (он жил рядом с Тихвинским монастырем), подметил: «Разве русский православный трезвон не есть плясовая церковная инструментальная музыка?»¹¹⁵

Другой русский композитор, исследователь и знаток русской духовной и колокольной музыки, пишет: «Отчего не предположить, что по части малых форм, по части *бойких ритмов и фигураций* (курсив мой. — С.М.) наши колокольные звоны, пожалуй, откроют что-либо новое любознательным русским музикусам?»¹¹⁶

Именно русские колокола с их богатыми обертонами выдвинули на первое место такое выразительное средство, как *ритм*. Русский колокольный звон «имеет именно тот отличительный признак, что в нем нет мелодии, а весь он состоит из ритмических фигур; ритмический рисунок и есть содержание церковного звона»¹¹⁷.

Эту традицию ритмического звона развивали и приумножали все русские звонари. Даже такой уникальный музыкант и звонарь, как К. Сараджев, которого стесняли рамки церковного устава, писал: «...колоссальнейшую роль играет ритм. И эта ритмическая картина должна преобладать в течение всего данного музыкального произведения»¹¹⁸. Творчество наших русских композиторов-классиков, так часто имитировавших в своих сочинениях русские колокольные звоны, только подтверждает сказанное.

Как видно из изложенного выше, все исследователи русских колокольных звонов и их история (в том числе и история ростовской звонницы) доказывают, что принцип варьирования, разнообразия ритмики, орнамента и является важнейшим принципом содержания звонов.

«Своеобразие колокольни с подбором колоколов, как музыкального инструмента, и производимой ею музыки не должно препятствовать отнесению колокольного звона к народному искусству, ибо при ближайшем рассмотрении эти особенности только подтверждают факт»¹¹⁹.

Завершая разговор о каноне в русских православных звонах, скажем, что нужно твердо помнить и знать, какие стороны звона определяет канон. А отсутствие творческой фантазии, способности к импровизации нельзя прикрыть надуманными, не существующими и никогда не существовавшими в церковной практике запретами.

О некоторых особенностях северных колокольных звонов

Возрождение русского искусства колокольного звона в последней четверти XX века — явление отрадное для тех, кто понимает важность возвращения к своей национальной истории, культуре, искусству, которые, формируясь под сенью Русского православия, создавали атмосферу особой духовности, нравственности, этики и эстетики стремящимся к идеалам понятиям Истины, Добра и Красоты.

Это возрождение было весьма нелегким делом, и начинали его, как правило, люди, не имеющие (по известным причинам) в начале своего пути отношения к церкви, но сохранившие в душе своей гены русской национальной самобытности, которые, как застывшие семена, ожидали своего часа.

Существующее, как и народное музыкальное творчество, в устной традиции искусство колокольного звона начинает получать свое теоретическое обоснование лишь с последней четверти XIX века.

Наиболее важными русскими работами в этом направлении являются книги «Ростовские колокола и звоны» о. Аристарха Израилева (М., 1884 г.), «Церковный звон в России» С. Рыбакова (СПб., 1896 г.), «О колокольном звоне в России» С. Смоленского (СПб., 1907 г.) и «История колоколов и колоколотейное искусство» Н. И. Оловянишникова (М., 1912 г.).

Именно эти книги со словесными описаниями, иногда и нотными партитурами, а также грампластинки с записями колокольных звонов, сделанными уже в 1960–70-х годах (в первую очередь это записи звонов Ростова Великого и Псково-Печорского монастыря), и явились теоретической и практической основой при возрождении колокольного искусства.

Слава Богу, после появления первой послереволюционной книги Ю. В. Пухначева «Загадки звучащего металла» (М., 1974 г.) и создания в 1989 г. (Ростов Великий) Ассоциации колокольного искусства России (АКИР) процесс возрождения стал достаточно активным и разносторонним как в практическом, так и в теоретическом отношении.

И сегодня, на стыке XX и XXI веков уже можно говорить о сложившихся школах, традициях, которые, на мой взгляд, по своим общим принципам достаточно точно воспроизводят дореволюционные стилистические направления колокольного искусства различных регионов.

Разные регионы — Ярославская, Московская, Архангельская области — и в настоящее время имеют ряд отличительных признаков, касающихся стиля, манеры и техники исполнения колокольных звонов.

Возрождение знаменитых ростовских исторических звонов облегчала уже упоминавшаяся книга А. Израилева с партитурами и словесными описаниями пяти древних исторических звонов и шестого Ионафановского, сочиненного и записанного тем же А. Израилевым¹²⁰. И даже новые звоны большой ростовской звонницы, сочиненные автором данной статьи с участием звонарей ансамбля¹²¹, отличаясь от прежних, оставались в рамках традиций, которые диктовали устройство механики звонницы и ее колокольный набор.

Московская школа, которая, с одной стороны, имела возможность использовать (и использует) ритмику ростовских звонов, опиралась, тем не менее, на уже существующие звоны, традиции и механику Троице-Сергиевой лавры.

Архангельские же, опираясь в начале своего становления на партитуры звонов ростовской звонницы и колокольни Александро-Невской лавры¹²², вылились в свой, отличный от ростовского и московского, стиль. Этот стиль сложился в XX веке благодаря ведущим архангельским мастерам колокольного звона — И. Данилову, В. Петровскому и их наиболее талантливым ученикам. Особенности стиля, столь характерные для этого региона, проистекают из *географического положения* Архангельской области.

Огромные лесные массивы являлись здесь основным строительным материалом. Если в европейской части России *деревянная* храмовая архитектура (нас в этом случае интересуют подколокольные сооружения — колокольни) уже с XVII века начинает вытесняться *каменной*, то на севере вплоть до советского периода истории тип деревянной колокольни оставался преобладающим.

Строительный материал диктовал свои условия в отношении колокольного набора. Это касалось как количества, так и величины колоколов. Общий вес набора колоколов должен был гарантировать безопасность деревянному сооружению. В сравнении со средней Россией архангельские колокольни имели небольшие по размерам колокола, а их количество зависело от общего веса набора. Поэтому главной отличительной чертой набора архангельских колоколен являлась относительно *небольшая разница* в весе между тремя группами колоколов — малыми (завонными), средними (альтовыми) и большими (басовыми) — в сравнении с другими, более южными регионами.

С другой стороны, звоны в этом регионе, возобновившись в 80-е годы XX века не в храмах и монастырях, а в музее деревянного зодчества «Малые Корелы», изначально были ориентированы на концертное исполнение для туристов. То есть звонари «новой архангельской школы» выполняли определенный социальный заказ.

Суровые погодные условия, огромные (даже по российским меркам) просторы Севера, выработали и *особый тип* русского человека, его жизненного уклада, традиций, культуры и искусства. Его отличают такие черты, как уравновешенность характера, неторопливость в делах, словах и поступках, способность и привычка к преодолению трудностей.

По-моему, Архангельскую область можно назвать *провинциальной* в хорошем смысле слова. Именно отдаленность позволила ей в наш век остаться *экологически чище* других областей не только в отношении окружающей среды, но и в отношении духовности, близости к природе, естественности человеческих отношений и народной культуры. То, что возрождение колокольных звонов началось в Архангельске, только подтверждает это.

Важнейшей особенностью северных звонов является их опора на ритмы народной песенной культуры, северного фольклора (у В. Петровского — также и на элементы джазовой импровизации). Если в колокольных звонах других регионов народный фольклор тоже составлял немаловажную часть, то на Севере его значение приумножалось, так как даже в нашем веке многие северные регионы славились «архаикой народной культуры»¹²³. Не случайно, что на Архангельской земле и в настоящее время существует так много фольклорных коллективов из различных этнографических районов области, своеобразных по традициям, манере пения и костюмам. К тому же, в отличие от московских народных песен, где «плясовые, подвижные ритмы более просты, прямолинейны, северные песни и звоны распевны, широки, степенны, с узорчатым рисунком, хитроумным сплетением голосов...»¹²⁴

«Узорчатость» рисунка действительно присуща архангельским звонам. Наличие небольших по весу колоколов заставляло искать особые, ритмически рельефные, мелодически отточенные изящные комбинации, напоминающие часто игру различного рода музыкальных шкатулок с их игрушечным, механически точным, выверенным звучанием.

Неслучайно в качестве зазвонных связок современные архангельские звонари используют «тройку», которая больше всего подходит к мелодической манере трели, в отличие от строгой ростовской «двойки» и московской «четверки». Техника игры зазвонными колоколами в этих школах тоже различна. Если ростовская и московская школы ориентируются на экономичную, внешне мало подвижную постановку правой руки, то техника северных звонарей имеет различную и весьма широкую градацию движений правой руки.

К другой особенности архангельских колокольных звонов нашего времени можно отнести значительную продолжительность композиций, их пространственность, часто заключающую в себе лирическую созерцательность, некий философский смысл, а иногда динамику противоречивых чувств. Это достигается частым использованием ритмически различных видов благовеста, мелодического (в разных темпах) перезвона, напо-

минающего иногда перезвон курантов, множественностью частей звона, вступлений, связок, многократностью повторения каденций, глубокими паузами между ними и частями композиций.

К особенностям северных звонов, приближающих их, скорее, к звонам светским, чем церковным, относятся и многократные смены темпов внутри композиции, которые в одних случаях имеют постепенный характер ускорения или замедления, в других — внезапно меняющийся. Причем часто смена темпа совпадает со сменой и метроритма, что, несомненно, придает особый динамизм колокольному звону.

В отношении творчества архангельских звонарей можно говорить и о «темповой полиритмии», когда каждая из трех групп колоколов играет в различном темпе (например «Свадебный звон» И. Данилова на первой пластинке), отчего получается своеобразная музыкальная картинка, связанная с обрядом венчания: зазвонные — изображают звон поддужных бубенцов или колокольчиков подъезжающей тройки с женихом и невестой, большой колокол — радостный благовест, которым встречают молодых, а средние — создают возбужденное настроение и суету встречающих.

О композициях — картинах северных звонов часто говорят и их названия. Например: «Белая ночь», «Вечерний звон» (И. Данилов), «Сказание монаха», «Наваждение», «Русь деревянная» (В. Петровский).

Северные колокольные звоны, благодаря особым географическим условиям, своеобразию подколокольных сооружений (а отсюда — и набору колоколов), человеческому характеру, сложившемуся под воздействием сурового климата, звонарскому таланту, представляют собой часть большой национальной мозаики, имя которой — русские колокольные звоны!

О ВДОХНОВЕНИИ В ИСКУССТВЕ КОЛОКОЛЬНОГО ЗВОНА

«...проявления творчества народных художников обязывают нас вниманием к формам их вдохновений...»

С. Смоленский¹²⁵

Эта тема вряд ли могла возникнуть в начале моей карьеры звонаря. Потребовалось более десятка лет практики воспроизведения колокольных звонов на соборной звоннице Ростова Великого, на многочисленных колокольнях российских храмов, монастырей и музеев, различающихся количеством и качеством колокольных подборов, подвеской и механикой.

Кроме того, анализ колокольных звонов других, различных по таланту, звонарей, слышанных в достаточно большом количестве, наблюдения за их работой, общение с ними, а также моя основная профессия музыканта, имеющая прямое отношение к творчеству, и позволяют, как мне кажется, поделиться своими мыслями о вдохновении и о его влиянии в искусстве колокольного звона, т. е. в профессии звонаря¹²⁶.

Вдохновение как подъем творческих сил, думаю, приходилось испытывать в той или иной степени каждому человеку. «Приподнятость» настроения (духа) можно испытывать и в пору любви, и в случае удач, которые случаются не только в профессиях творческих, но и в любых других.

На мой взгляд, существуют два вида вдохновения.

1) Вдохновение, которое в силу определенных обстоятельств или отсутствия способностей к данному роду деятельности как радость, как некое воодушевление остается внутри человека.

2) Вдохновение, которое имеет все возможности для того, чтобы «вылиться» в творчество.

Речь в дальнейшем пойдет, естественно, о втором варианте.

До 1917 года (и чуть дольше) в России существовал довольно внушительный звонарский цех. Вряд ли кто будет оспаривать тот факт, что число звонарей талантливых, способных испытывать вдохновение и творить, было значительно меньше числа тех, кто исполнял работу звонаря не по призванию, а по обязанности. В подтверждение этого приведем следующую цитату: «Большинство звонарей, по их выражению, трезвонят „как попало“ и только более талантливые из них путем музыкального инстинкта достигают искусного, а иногда и высокохудожественного звона. Даровитые искусные звонцы случайны и появляются неожиданно как в деревне, так и в городе. Их замечают, но обыкновенно не ценят, и поэтому они безвестно исчезают, оставляя свои ритмические достижения, часто уже искаженными, только в памяти звонарей той церкви, где они отдавались своему вдохновению. Никому более, как им, этим народным самородкам, обязано искусство церковного звона созданием неписанной школы традиционных приемов и всесторонним использованием тех звуковых эффектов, которые можно получить от малоподатливых в музыкальном отношении колоколов. Умелым использованием ограниченных звуковых средств колокольной достигнуты выражения самых разнообразных настроений, соответствующих различным моментам совершаемых обрядов»¹²⁷.

Профессия звонаря не была почитаемой ни в моральном, ни в материальном отношении. Более того, увлечение звонаря колокольными звонами нередко встречало и «несочувствие» прихожан. Знаменитый звонарь конца XIX века А. В. Смагин говорил об этом: «Когда начнешь о звоне говорить, все над тобой потешаются — ха-ха-ха, много у нас в Петербурге звонарей; звонишь, значит болтаешь — врешь по самое стропило. Хотелось бы по душе поговорить о звонах, а над тобою смеются, кровную обиду наносят; смеются над тобою, а смешно это или нет, не разбирают»¹²⁸.

Не случайно, что на эту должность назначались люди (иногда с 12–15 лет) из низших слоев церковного клира, очень часто исключенные из учебных заведений (как правило, из духовных училищ) за неспособность к учению¹²⁹. Они же, обычно, выполняли и функцию церковных сторожей.

Из этого вытекает еще одна особенность, присущая звонарям дореволюционной эпохи, — отсутствие музыкальных знаний.

Этот факт, в силу исторической неизбежности, не исключал наличия музыкальных способностей и таланта у той части звонарей, которая в конце XIX — начале XX вв. и дала возможность русским исследователям национального творчества восторженно говорить о русских колокольных звонах как об искусстве, а русским композиторам — воплотить их в своих гениальных и бессмертных произведениях.

«Талантливых звонарей у нас — сотни. Все они передают по преданию давние, конечно, сочинения весьма многих художников старобитной России и прибавляют к ним свои вдохновения»¹³⁰.

После семидесятилетнего советского периода, прервавшего традиции всех искусств, связанных с православной церковью, в том числе и искусства колокольного звона, началось их возрождение. Поколение современных звонарей, которое постоянно увеличивается, уже отличается в большинстве своем от дореволюционного, хотя в количественном отношении нынешняя звонарская братия много меньше (где же сразу взять столько храмов и колоколов?), и приближение к старым цифрам займет, думаю, весьма продолжительное время.

Отрицательными моментами для возрождения русских колокольных звонов являются:

а) потеря практических традиций звона, передаваемых ранее от отца — к сыну, от старшего — к младшему;

б) почти полное уничтожение колокольных наборов.

Положительными сторонами можно считать:

а) наличие грампластинок с записями колокольных звонов действующих монастырей, храмов, не прекращавших своей деятельности; Большой Успенской звонницы Ростова Великого;

б) книги, написанные в конце XIX — начале XX века, содержащие описание звонов (иногда их партитуры), колоколов, колокольной механики и всего, что связано с этим искусством (цитаты, приводимые в данной статье, взяты преимущественно из них);

в) восстановление русских православных храмов и монастырей;

г) огромный интерес к данному виду искусства музыкантов, исследователей, понимающих важность сохранения столь важной части национального музыкального наследия;

д) появление и совершенствование колоколотейных предприятий во многих городах России.

Коренным отличием звонарей конца XX века является преобладание среди них людей с музыкальным образованием. Кстати сказать, я знаю современных горе-звонарей, естественно, без музыкального образования, утверждающих, что оно вовсе не нужно, старые звонари, мол, его не имели и ничего, обходились. Несостоятельность такой точки зрения для здравомыслящих людей очевидна. Колокольные звоны — категория музыкальная, где «имеются на лицо все составные данные музыкального искусства и могут найтись особенности, может быть, даже и поучительные»¹³¹.

Наличие музыкального образования (чем выше оно, тем лучше) указывает на то, что, *во-первых*, звонарь, имеет музыкальные способности, *во-вторых*, знает и понимает тот самый музыкальный язык и, *в третьих*, может прочесть партитуру колокольных звонов, «расшифровать» запись с грампластинки или «положить» на ноты свои звоны.

Вот что писал С. Смоленский по поводу хорошего образования, имеющего непосредственное отношение к выбранной профессии: «Получение предварительного возможно широкого образования только и может создать мастера своего дела, так как сила высокого мастерства именно и состоит не в ремесленности, а в широком взгляде на дело»¹³².

Конечно, и сейчас есть замечательные звонари, не имеющие музыкального образования, но это (как и раньше) самородки, которых

мало. В качестве примера я могу назвать И. В. Коновалова, главного звонаря храма Христа Спасителя и Московского Кремля. Но он, опять же, обладает хорошими музыкальными данными, прекрасно знает русскую музыку, обладает хорошей музыкальной памятью, да и другими талантами не обделен.

Если раньше большинство звонарей назначалось, то сегодня в подавляющем большинстве на колокольни приходят люди, искренне влюбленные в это дело, несмотря на то, что в материальном отношении эта профессия по-прежнему непрестижна (я не имею в виду те немногочисленные, к счастью, примеры прихода на звонницу из-за меркантильных или других интересов).

Вдохновение, как тему, можно поделить на три следующие друг за другом вопроса:

- 1) Что может служить для звонаря вдохновением?
- 2) Как, или каким образом, оно выражается в творчестве звонаря?
- 3) Что нужно или чем должен обладать звонарь, чтобы вдохновение, испытываемое им, было творчески выражено в его работе?

Причиной вдохновения для звонаря могут служить различные обстоятельства.

Прекрасный по качеству звучания *колокольный набор* звонницы или колокольни, звучная гармония которого сама по себе уже вызывает хорошее настроение. В этом отношении на первом месте для меня вне конкуренции стоит Большая Успенская звонница Ростова Великого.

Большое значение имеет и святость места. В качестве примера могу привести два сольных концерта нашего ансамбля во время второго Пасхального фестиваля в Санкт-Петербурге (1994). Первый проходил перед всеобщей в Александро-Невской лавре. Набор колокольни собора Святой Троицы, собранный там в то время, вряд ли можно было назвать удачным как по качеству, так и по механике с весьма непродуманной и неорганизованной развеской. За несколько минут реконструировав механику, насколько это было возможно, мы к нужному времени были готовы. Необычайное волнение, воодушевление

и огромное количество слушателей, желающих внимать ростовские звоны и тем самым удваивающих наши силы, позволили нам самим испытать огромное удовольствие от концерта на звоннице, где когда-то был исполнителем и А. Смагин. Поздравления коллег и их хорошие отзывы о концерте, как и теплые, искренние слова благодарности прихожан, подтвердили, что наше вдохновение было передано им.

«Интуитивно каждый непредубежденный слушатель чувствует высший смысл, причастность одаренного музыканта к духовным ценностям, но как это „делается“, не знает даже сам музыкант; наука же не касается таких „ненаучных“ вопросов»¹³³.

На звоннице подворья Валаамского монастыря с подвеской и набором было все в порядке — они были классическими. Но звонить пришлось с ходу, едва поднявшись, т. к. начался крестный ход. Взволнованность монаха, подававшего сигнал к началу и окончанию звона (местоположение звонницы не позволяло следить за процессией), и наша, монастырское пение, доносившееся в перерыве звона, послушная механика — все давало возможность «быть в ударе», чувствовать, что все, что ни задумал, — получается.

«В эти счастливые для художника минуты — все удается. Инструмент покорно слушается и возбуждает душу исполнителя до выражения высокой искренности. И звонарь бывает в „ударе“! Колокольня ведь есть равнинный орган и вместе отличный ручной инструмент. И здесь имеются все средства доставить художнику счастливые минуты, чтобы быть именно в «ударе». Колокола мощны, но вместе и действительно чутки к удару. Они имеют свою волю, но они же и послушно поют свои гимны»¹³⁴.

Большим стимулом для вдохновения звонаря является *уверенность в своих силах*, уверенность в том, что любой набор, любая механика не будут являться помехой для выражения того, что можешь и способен показать. Это достигается только опытом воспроизведения звонов на различных колокольнях и звонницах.

Как звонарь, занимающийся искусством ансамблевого (коллективного) звона, должен сказать, что вдохновение приходит и

от *умелой, удачной игры коллег-партнеров*. В этом отношении звон коллективный по воздействию друг на друга сравним с искусством джазовой импровизации: когда удачная игра или пассаж одного солиста вдохновляет, стимулирует и поднимает творческий потенциал другого.

Ну и, конечно же, *торжественность православного праздника* также имеет важное значение для верующего звонаря: чем больше праздник, тем больше духовной радости испытывает звонарь, выражая ее через колокольный звон.

Творчество как результат вдохновения выявляется, в первую очередь, через *склонность, а точнее, талант звонаря к импровизации*¹³⁵.

В колокольном звоне она выражается, как правило, через ритм (в первую очередь это касается зазвонных и средних колоколов). Конечно, вначале звонарь должен усвоить и почувствовать классическую основу колокольных звонов и только тогда уже приносить в них что-то свое. Вот что писал о творчестве знаменитого звонаря XIX в. С. Г. Рыбачков: «Смагин имел возможность усвоить себе различные звоны и на их почве начал вырабатывать нечто свое, составлять сборный звон из известных ему звонов, вносить сюда свои добавления, новые ритмические фигуры, которые иногда выходят сами собою, непроизвольно и этим он выступил на путь импровизации на колоколах; словом, по его выражению, звон его „из несознательного стал сознательным“, т. е. Смагин внес в свое искусство начало сознания и известное творчество»¹³⁶.

Импровизация проявляется, прежде всего, в *умении варьировать главную тему, или основу звона*. Вариационность — это одна из важнейших основ русского колокольного звона. Вот что говорил по этому поводу С. Смоленскому его учитель-звонарь Семен Семенович: «...взял ты один перебор, так и веди его до конца колена; в середине забирай поиному, это можно; а в самом конце звона вернись еще раз к началу. Тогда и похвалю, значит, за то, — что на всю линию один узор вывел»¹³⁷.

Это высказывание говорит и об использовании звонарями прошлого популярной в музыке *трехчастной репризной формы: тема — импро-*

визация (развитие ее или новая тема) — *повторение* первоначальной темы.

Отсутствие варьирования в звоне, долгое исполнение одного и того же ритма, даже если он весьма замысловат, делает звон однообразным, неинтересным, лишает его динамики развития. Смагин также, например, «считает надобным избегать однообразного повторения одной и той же фигуры в звоне и соединять с этой целью в звоне несколько фигур, которые устранили бы однообразие...»¹³⁸ «Мне приходилось слышать много раз, как на сельской церкви мужичок так отчетливо и красиво звонит, что любого соборного и дворцового звонаря за пояс заткнет, жаль только, что звон этого мужика ограничивается одной фигурой, которую он заучил».¹³⁹

Звонарь-солист может импровизировать не только используя различные ритмические комбинации, но и в свободном, сиюминутном выборе формы, общего построения композиции, темпов, агогики, связок между частями, вступлений, заключений и т. д.

Другим видом вдохновения может служить творчество иного рода, касающееся не исполнения, а *сочинения новых колокольных композиций*, новых звонов.

Хочу сказать, что к этой деятельности способен, как и к импровизации, не каждый звонарь. Существует много (в том числе и хороших) музыкантов, закончивших музыкальные училища, музыкальные вузы, консерватории. Но склонность к сочинительству, композиции присуща при этом не всем. Некоторым дан лишь дар оставаться исполнителями чужой музыки. Я знаю таких звонарей и даже тех, которые сами сознавались, что могут воспроизводить только те звоны, те ритмические рисунки, которым их научил звонарь-наставник. Те же, кто слишком переоценивает свои композиторские «способности», часто не имея их вовсе, ставят себя в смешное положение.

Любая новая композиция должна иметь ясные конструктивные особенности, отличающие ее от других звонов данной звонницы. Этими особенностями могут быть: новая форма, иное фактурное построение

композиции, иной колокольный ансамбль, новые ритмы различных партий и основы звона, вступления и заключения различного рода и т. д.

Большое значение для выражения вдохновения имеют и чувства звонаря, которые он должен испытывать при исполнении звона к тому или иному случаю. Я имею здесь в виду понятие, которое в музыке называется звукоизвлечением. Звонари называют это *умением слышать колокол*.

Уровень такого умения выявляется, в первую очередь, в более простых (на первый взгляд) видах колокольного звона — благовесте, перезвонах и переборе.

Для объяснения этого понятия хочу обратиться к погребальному перебору. Сила удара, а отсюда и характер звучания колокола должны быть совсем иными, чем, скажем, в перезвоне встречного звона. Удар должен быть глубоким и мягким одновременно, вызывать равномерное, матовое и спокойное звучание колокольной атмосферы. После такого перебора (паузы между ударами увеличиваются по мере увеличения колоколов) последний, внезапный и сильный аккорд во все колокола (жизнь оборвалась) служит хорошим контрастом и придает особый трагизм всему перебору.

Совершенно другой, радостный характер, праздничное настроение имеет перезвон встречный.

Это состояние выражается уже иной, твердой (до разумных пределов) атакой языка (при совершенно ином, естественно, темпе), отчего звучание становится ярким, ликующим, захлестывая прежде не отзвучавшее.

Если вернуться к погребальному перебору, то нужно признаться, что достаточно сложно добиться в нем нужного характера, не понимая его сути, не понимая разницы в градации удара в колокол (не слыша его), не переживая нужных, соответствующих моменту эмоций. Это доказал и второй Всероссийский конкурс звонарей в августе 1999 г. в Ярославле, на котором автор данной книги присутствовал в качестве члена жюри.

Звонари, использовавшие его в качестве одной из частей, не смогли произвести ни печального, ни, тем более, трагического настроения на жюри и слушателей, оказавшись, фактически, в проигрыше из-за выбора этого перезвона. В таких случаях чаще бывает соблюдена *форма, но не содержание, внешнее, но не внутреннее*. На музыкальном языке это означает, что музыкант хорошо владеет текстом, но его исполнение *лишено музыкальности*, то есть эмоционального, чувственного понятия о произведении (звоне).

Умение воспроизвести нужный характер важно не только в различного рода перезвонах, но и в трезвоне, главное назначение которого в создании *праздничного настроения* по поводу того или иного христианского праздника.

Второй Всероссийский конкурс звонарей, как и другие колокольные мероприятия, на которых побывал автор, показали, что этого достигают не все звонари, даже обладая определенной (и неплохой) техникой и соблюдая композиционные формы. Этому мешает неправильно выбранный, как правило *замедленный*, темп.

Для того чтобы выразить свое вдохновение, звонарь должен обладать рядом определенных качеств и свойств, дающих ему возможность сделать это.

В первую очередь — это, конечно, *способности*, или *музыкальный талант*, данные человеку от Бога. Среди музыкантов, занимающихся творчеством (я говорю сейчас об инструменталистах), существуют, на мой взгляд, три типа музыкального мышления. Я бы определил их как *исполнительский, композиционный и импровизационный*.

Исполнительским я называю только умение воспроизводить чужую музыку. Умение это может простираться от посредственного до блестящего (как, кстати, и в двух последующих).

Композиционный подразумевает лишь исполнение как чужой, так и своей, ранее сочиненной, музыки, то есть этот музыкант, помимо первого умения, способен к композиторской деятельности, а *импровизационный* может включать в себя как и выше названное, так и одновременно

происходящее сочинение и исполнение, т. е. сиюминутное воплощение возникающей музыкальной фантазии во время исполнения.

Во время второго Всероссийского конкурса звонарей тоже были примеры, когда звонарь, не рассчитав силы, слишком затягивал звон по времени, фантазия его истощалась, и звон, начатый интересно и динамично, к концу превращался в показ творческой усталости и упадка фантазии.

Большим преимуществом в этом отношении обладают звонари с музыкальным образованием (вспомните выражение С. Смоленского на этот счет) и с импровизационным типом музыкального мышления.

Во вторую очередь, это техника звонаря, позволяющая воплотить *практически* все задуманное. Это зависит от его опыта, творческой зрелости, физиологических особенностей (например хорошей координации рук и ног) и знакомства с различными приемами звона и механиками колокольных наборов.

В день первого своего концерта на ростовской звоннице, 23 августа 1987 года, — это был юбилей Ростова Великого (1125 лет), участники нашего ансамбля испытали огромное вдохновение, выразившееся в возвышенном настроении, эмоциональном потрясении со знаком плюс, но все вылилось лишь в добросовестное и качественное воспроизведение выученных к этому времени ритмов пяти классических звонов. Привнесение своего творческого «я» было тогда еще невозможно.

Говоря о колокольных звонах ансамбля, я бы назвал еще такие качества, способствующие воплощению вдохновения, как *хорошее знание звонарями композиции, склонность к импровизации, умение играть в ансамбле*, то есть умение слышать себя и других, что тоже дается всем от Бога в различной степени.

Вдохновение как подъем духовных сил является необходимым источником, своеобразным аккумулятором для творческого самовыражения звонаря, позволяющим мобилизовать его технику, талант и фантазию, создающие творческое лицо, доставляющие чувство удовлет-

ворения от исполнения как для самого художника, так и для слушателей, присутствующих при этом.

ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ

1. *Корсунский Н.* Благовест. 3-е изд. Ярославль. Типография Г. Фальк. 1887. С. 30.
2. Св. Понтий Мероний Павлин Милостивый (353–431), поэт, писатель. С 409 г. — епископ Нолы (Италия). Причислен к лику святых как католической, так и православной церковью. По православному календарю его память празднуется 23 января по старому стилю.
3. См.: *Корсунский Н.* Указ. соч. С. 4–7.
4. Там же. С. 4.
5. См.: *Кондрашина В.А.* Государев пушечный и колокольный мастер Александр Григорьев // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 86.
6. См.: *Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А.*, Энциклопедический словарь. Т. XVa (30), СПб., 1895. С. 723.
7. См.: *Израилев А.* Ростовские колокола и звоны. СПб., 1884. С. 2.
8. См.: *Ярешко А.* Колокольные звоны — инструментальная разновидность русского народного творчества. Из истории русской и советской музыки. Вып. 3. М., 1978. С. 39–40.
9. *Корсунский Н.* Указ. соч. С. 25.
10. См.: *Ярешко А.* Указ. соч. С. 40.
11. Там же. С. 41.
12. *Корсунский Н.* Указ. соч. С. 11.
13. *Кавельмахер В.В.* Способы колокольного звона и древнерусские колокольни // Колокола. История и современность / Сост. Ю. В. Пухначев. Отв. ред. Б. В. Раушенбах. М., 1985. С. 40.
14. Там же. С. 45.
15. Там же. С. 40.
16. Там же. С. 59.

17. См.: *Спегальский Ю. П.* Псков. Л. — М., 1963. С. 49.
18. Там же. С. 67.
19. *Кавельмахер В. В.* Указ. соч. С. 63.
20. Там же. С. 71.
21. См.: *Мельник А. Г.* О ростовских колокольных середины XVIII — начала XX вв. // Колокола и колокольни Ростова Великого. Ярославль, 1995. С. 191.
22. *Оловянишников Н.* История колоколов и колоколотейное искусство. М., 1912. С. 271.
23. К видам русского колокольного звона относятся: а) благовест; б) перезвон и перебор; в) трезвон.
24. *Никаноров А. Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печорского монастыря. СПб., 2000. С. 126–165.
25. *Корсунский Н.* Указ. соч. С. 30.
26. См.: *Оловянишников Н.* Указ. соч. С. 255.
27. Там же. С. 125–127.
28. Там же. С. 272.
29. Там же. С. 137, 213.
30. Колоколами клавиатуры называются колокола, языки которых притянуты к краю колокола веревками, которые вторым концом крепятся к столбу. Звон в такие колокола производится ударом руки по натянутой веревке, как по клавише.
31. *Корсунский Н.* Указ. соч. С. 33.
32. *Таннер Б.* Описание путешествия польского посольства в Москву в 1678 г. М., 1891. С. 57–60.
33. *Слободской Серафим* (протоиерей). Закон Божий (репринтное). 4-е изд. Свято-Троицкий монастырь, Джорданвилл, Нью-Йорк, США, 1987. С. 709.
34. *Корсунский Н.* Указ. соч. С. 31.
35. Определение автора данной работы.
36. *Оловянишников Н.* Указ. соч. С. 50.
37. *Смоленский С.* О колокольном звоне в России. СПб., 1907. С. 20.
38. Под *перебором* А. В. Смагин подразумевает *вступление* к трезвону, которое представляет собой «довольно скорые удары по одному разу во все колокола по порядку от самого маленького и до самого большого».
39. *Оловянишников Н.* Указ. соч. С. 276.
40. *Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А.* Энциклопедический словарь. Т. XII (23), СПб., 1894. С. 358.
41. Стихотворение Ф. И. Тютчева — «Зима недаром злится...»
42. *Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А.* Указ. соч. С. 358.
43. *Даль В.* Толковый словарь. М., 1955, т. 1., С. 672.
44. *Цветева А. И., Сараджев Н. К.* Мастер волшебного звона. М., 1988. С. 25.
45. См.: *Ярешко А.* Указ. соч., С. 42–44, 57–58.

46. *Гарднер И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. 1, Свято-Троицкий монастырь, Джорданвилл, Н. 1., Нью-Йорк. США, 1978. С. 159, 367.
47. *Цветева А.И.* Сказ о звонаре московском // «Москва», 1977, № 7. С. 154.
48. *Цветева А.И., Сараджев Н.К.* Указ. соч. С. 37.
49. *Лоханский В.В.* Русские колокольные звоны // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 20.
50. Здесь уместно провести аналогию с *путевым* пением, которое было трехголосным, и мелодия (*путь*) находилась именно в среднем голосе, верхний назывался *верх*, а нижний — *низ*.
51. См.: Партитуры звонов Смагина А.В. — *Оловянишников Н.* Указ. соч. С. 277; *Лоханский В.В.* Указ. соч. С. 20.
52. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М., 1982. С. 214.
53. *Даль В.* Толковый словарь. Т. 2-й. СПб. — М., 1905. С. 479.
54. *Оловянишников Н.* Указ. соч. С. 66.
55. Там же. С. 92. Описание Троице-Сергиева монастыря 1642 г. Л. 213–213 об. Хранится в Загорском (ныне — Сергиев Посад) музее-заповеднике.
56. *Оловянишников Н.* Указ. соч. С. 66.
57. *Даль В.* Толковый словарь. М., 1955, т. 1. С. 672.
58. *Оловянишников Н.* Указ. соч. С. 282.
59. Все разновидности перечисляемых ниже звонов можно назвать *жанрами* (вданном случае по их назначению) колокольного звона.
60. См.: *Смоленский С.* Указ. соч. С. 17.
61. *Корсунский Н.* Указ. соч. С. 46.
62. *Есенина А.* Константиново. Спас-Клепики. 1895–1912. — Жизнь Есенина. М., 1988. С. 24.
63. *Оловянишников Н.* Указ. соч. С. 51.
64. Там же. С. 51.
65. Там же. С. 51–52.
66. Там же. С. 51–53.
67. *Смоленский С.* Указ. соч. С. 25.
68. На сольной пластинке архангельского звонаря В. Петровского (Ленинградская студия грамзаписи, 1991. R10 00127) эта композиция называется «Рассказ монаха».
69. Николаев Борис (протоиерей). Знаменный распев и крюковая нотация как основа Русского православного церковного пения. Иосифо-Волоцкий монастырь. Научная книга. 1995. С. 30.
70. См.: *Никаноров А.В.* Псковско-Новгородская традиция колокольных звонов // Искусство колокольного звона: Материалы к курсу по специальности № 21. 03. М., 1990. С. 232.

71. Там же. С. 232.
72. См.: *Цветаева А.И., Сараджев Н.К.* Указ. соч. С. 37.
73. См.: *Мельник А.Г.* Новое о звоннице // Соборная звонница Ростова Великого. Ростов, 1993. С. 7–8.
74. См.: Таблицы в статье Виденеевой А.Е. Колокольные наборы приходских церквей Ростова и Ростовского уезда в начале XX в. // Колокола и колокольни Ростова Великого. Ярославль, 1995. С. 100–103, 106–121.
75. *Виденеева А.Е.* Колокола Ростовского Спасо-Яковлевского монастыря // Колокола и колокольни Ростова Великого. Ярославль, 1995. С. 153.
76. *Успенский Н.А.* Путеводитель по святыням и древностям Ростова Великого. Сергиев Посад, 1913.
77. Эти сведения сообщил уроженец Ростова и большой любитель колокольных звонов заслуженный учитель РФ Латышев В. С.
78. *Цветаева А.И., Сараджев Н.К.* Указ. соч. С. 38. Видимо, в своем сложном для восприятия высказывании Сараджев хотел сказать, что слева от среднего колокола должны располагаться колокола ниже его по тону, а справа — выше.
79. Там же. С. 36.
80. *Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А.* Энциклопедический словарь. т. XVa (30), СПб., 1895. С. 723.
81. *Стасов В.* Предисловие. С. V. — *Израилев А.* Указ. соч.
82. *Оловянишников Н.* Указ. соч. С. 283.
83. *Смоленский С.* Указ. соч. С. 8.
84. См.: Ионафановский музыкально-правильный звон на колокольне Ростовского Успенского собора. — Ярославские епархиальные ведомости. 1894. Ч. неофиц. С. 345–350.
85. *Смоленский С.* Указ. соч. С. 22–23.
86. Встречаются и другие трактовки исполнения 2-й части погребального звона. На компакт-диске 1993 года нашим ансамблем был записан тре-звон другого рода — своеобразный плач по умершему. Но тогда ставилась задача создания концертного варианта погребального звона. Хотя это, конечно же, отступление от церковного канона.
87. Этот звон записан автором работы 2 августа 1988 г. в Псково-Печорском монастыре.
88. См.: *Мельник Л.Ю.* О «Калязинском звоне» // Соборная звонница Ростова Великого. Ростов, 1993.
89. См.: *Никаноров А.Б.* Колокольня с нотным звоном // Колокола и колокольни Ростова Великого. Ярославль, 1995.
90. *Рыбаков С.Г.* Церковный звон в России (фрагменты) // Музыка колоколов. СПб., 1999. С. 179.
91. *Корсунский Н.* Указ. соч. С. 30.
92. *Оловянишников Н.* Указ. соч. С. 353.

93. *Николаев Б.* Указ. соч. С. 29.
94. Там же. С. 30.
95. *Слободской Серафим.* Указ. соч. С. 705–710.
96. *Смоленский С.* Указ. соч. С. 26.
97. *Слободской Серафим.* Указ. соч.
98. *Гаслов И.В.* (составитель). Православное богослужение. Практическое руководство для клириков и мирян. СПб., 1998.
99. Ионафановский музыкально-правильный звон на колокольне Ростовского Успенского собора. — Ярославские епархиальные ведомости. 1894. Ч. неофиц. С. 345–350.
100. *Штов Н.Н.* История моей жизни: Рассказ бывшего крепостного Н.Н. Шипова // Русская старина. 1881. Т. 31 (май). С. 140; *Толстой М.* Древние святыни Ростова Великого. М., 1847. С. 31; *Толстой М.* Древние святыни Ростова Великого. М., 1860. С. 43; *Толстой М.* Святыни и древности Ростова Великого. М., 1866. С. 27; Протокол заседания отделения Русской и Славянской археологии Императорского Русского археологического общества 25-го октября 1877 года // ИИМК. Ф. 3. № 409. Л. 15 об. — 16; *Титов А.А.* Ростов Великий. М., 1883. С. 33.
101. См.: *Никаноров А.Б.* Колокольня с нотным звоном // Колокола и колокольни Ростова Великого. Ярославль. 1995.
102. См.: *Тюнина М.Н.* Ростовские колокола и звоны // Колокола. История и современность / Сост. Ю. В. Пухначев. Отв. ред. Б. В. Раушенбах. М., 1985. С. 141.
103. Ростовские звоны (запись киностудии «Мосфильм», 1963 г.) Ленинградский завод грампластинок М90 46547 002
104. *Никаноров А.Б.* Колокольня с нотным звоном // Колокола и колокольни Ростова Великого. Ярославль. 1995. С. 17.
105. ЦММК. Ф. 162. Лебедева. № 104. Л. 2.
106. См.: Партитуры звонов Смагина А. В. // *Оловянишников Н.* Указ. соч. С. 277.
107. Ростовские звоны (запись 1963 г.) Ленинградский завод грампластинок. Д 15835–36; Ростовские звоны (запись киностудии «Мосфильм», 1963 г.) Ленинградский завод грампластинок М 90 46547 002; См.: *Мальцев С.А.* Музыкально-акустические свойства колоколов и звоны // Соборная звонница Ростова Великого. Ростов, 1993, С. 97–99.
108. См.: *Благовещенская Л.Д.* Некоторые особенности специфики звучания и восприятия колокольного звона // Колокола. История и современность. 1990 / Сост. Ю. В. Пухначев. Отв. ред. Б. В. Раушенбах. М., 1993. С. 34.
109. *Никаноров А.Б.* Указ. соч. С. 17.
110. Там же. С. 17
111. *Оловянишников Н.* Указ. соч. С. 358.
112. Ноты, по которым могут быть исполняемы на имеющихся при Александро-Свирской церкви села Ваулова Романов-Борисоглебского уезда Ярославской

- губернии колоколах, музыкально настроенных протоиереем Аристархом Александровичем Израилевым. СПб., 1893.
113. *Скребков С.* Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969. С. 99.
 114. Ростовские звоны (запись киностудии «Мосфильм», 1963 г.). Ленинградский завод грампластинок М 90 46547 002
 115. *Римский-Корсаков Н.А.* Указ. соч. С. 214.
 116. *Смоленский С.* Указ. соч. С. 11.
 117. *Рыбаков С.Г.* Церковный звон в России (фрагменты) // Музыка колоколов. Отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб., 1999. С. 179.
 118. *Цветаева А.И., Сараджев Н.К.* Указ. соч. С. 37.
 119. *Благовещенская Л.Д.* Указ. соч. С. 37. Не могу полностью согласиться с автором данного высказывания, потому что колокольные звоны являются частью богослужения, т. е. принадлежат церкви, а народная музыка представляет лишь одну из составляющих, в большей или меньшей степени входящих в искусство церковного колокольного звона.
 120. См.: Ионафановский музыкально-правильный звон на колокольне Ростовского Успенского собора // Ярославские епархиальные ведомости. 1894. Ч. неофиц. С. 345–350.
 121. См.: *Мальцев С.А.* Музыкально-акустические свойства колоколов и звоны // Соборная звонница Ростова Великого. Ростов, 1993.
 122. См.: *Давыдов А.Н., Лоханский В.В.* «Звоны северные» в Архангельском музее деревянного зодчества // Колокола. История и современность. М., 1985.
 123. *Давыдов А.Н.* Колокола и колокольные звоны в народной культуре // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 15.
 124. *Лоханский В.В.* Указ. соч. С. 22.
 125. *Смоленский С.В.* О колокольном звоне в России // Музыка колоколов. СПб., 1999. С. 201.
 126. Слово «профессия» в данном случае имеет в виду всех звонарей, которые занимаются воспроизведением колокольных звонов при храмах, музеях, как с юридическим оформлением в качестве звонаря, так и без него.
 127. *Покровский А.М.* О музыкальном значении звонниц // Музыка колоколов. СПб., 1999. С. 216.
 128. *Рыбаков С.Г.* Указ. соч. С. 183.
 129. См.: *Мельник А.Г.* Звонари конца XVII — начала XX вв. // Соборная звонница Ростова Великого. Ростов, 1993. С. 49–50.
 130. *Смоленский С.В.* Указ. соч. С. 201.
 131. Там же. С. 201.
 132. *Смоленский С.В.* Синодальный хор и училище церковного пения // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1, М., 1998. С. 53.
 133. *Рагс Ю.Н.* Методологические вопросы акустического анализа колокольного

- звона // Музыка колоколов. СПб., 1999. С. 123.
134. *Смоленский С.В.* О колокольном звоне в России // Музыка колоколов. СПб., 1999. С. 206.
135. Импровизация (от лат. *Improvisus* — неожиданный) — известный с древности тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит во время ее исполнения.
136. *Рыбаков С.Г.* Указ. соч. С. 181.
137. *Смоленский С.В.* О колокольном звоне в России // Указ. соч. С. 205.
138. *Рыбаков С.Г.* Указ. соч. С. 188.
139. Там же. С. 184.

16. Искусство колокольного звона: материалы к курсу по специальности № 21.03. М., 1990.
17. *Казанский П.С.* О призыве к богослужению в восточной церкви // Труды первого археологического съезда в Москве. 1869 (ч. II). М., 1871.
18. Колокола: История и современность / Сост. Ю. В. Пухначев. Отв. ред. Б. В. Раушенбах. М., 1985.
19. Колокола: История и современность. 1990 / Сост. Ю. В. Пухначев. Отв. ред. Б. В. Раушенбах. М., 1993.
20. Колокола и колокольни Ростова Великого. Ярославль, 1995.
21. Колокольные звоны. Практическое руководство для православных звонарей (сост. А. С. Бочков). М., 1997.
22. *Корсунский Н.* Благовест. Ярославль, 1887.
23. *Кривоносов В.Т., Макаров Б.А.* Архитектурный ансамбль Борисоглебского монастыря. М., 1987.
24. *Куницын М.* Александрова слобода. Ярославль, 1976.
25. *Литвинов И.* По городам Залесья. М., 1974.
26. *Лобашков А.М.* История ссыльного колокола. Ярославль, 1988.
27. *Лукьянов Роман* (протоиерей). Колокольный звон на Руси // «Русское возрождение» (I) № 37. Нью-Йорк — Москва — Париж, 1987.
28. *Мазель Л.А.* Строение музыкальных произведений. М., 1979.
29. *Матвеев Н.В.* Хоровое пение. Электросталь. Издательство братства во имя святого князя Александра Невского. 1998.
30. Московский Кремль. Путеводитель. Л., 1987.
31. Музыка колоколов. СПб., 1999.
32. *Никаноров А.Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печорского монастыря. СПб., 2000.
33. *Николаев Борис* (протоиерей). Знаменный распев и крюковая нотация как основа Русского Православного церковного пения. Иосифо-Волоцкий монастырь. Научная книга. 1995.
34. Ноты, по которым могут быть исполняемы на имеющихся при Александровской церкви села Ваулова Романов-Борисоглебского уезда Ярославской губернии колоколах, музыкально настроенных протоиереем Аристархом Александровичем Израилевым. СПб., 1893.
35. *Оловянишников Н.* История колоколов и колоколотейное искусство. М., 1912.
36. Опись Троице-Сергиева монастыря 1642 г.
37. Переславль-Залесский. Путеводитель. М., 1989.
38. *Петров Г.В., Таратушко А.Т.* Изборск. Печоры. Л., 1977.
39. Православный колокольный звон. Теория и практика (составители: Коновалов И. В., Завьялов Н. И.) М., 2002.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Белов Ю. В.* Суздаль (путеводитель). Ярославль, 1986.
2. *Балогов А. А.* Псков. Путеводитель. Л., 1988.
3. *Бондаренко А. Ф.* Московские колокола. XVII в. М., 1998.
4. *Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А.* Энциклопедический словарь. Т. XII (23), СПб., 1894.
5. *Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А.* Энциклопедический словарь. Т. XVa (30), СПб., 1895.
6. *Выголов В. П.* (составитель). Ярославль. Памятники архитектуры и искусства. М., 1985.
7. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. 1, Свято-Троицкий монастырь, Джорданвилл, Н. 1., Нью-Йорк, США, 1978.
8. *Гаслов И. В.* (составитель). Православное богослужение. Практическое руководство для клириков и мирян. СПб., 1998.
9. *Даль В.* Толковый словарь. М., 1955, т. 1.
10. *Добровольская Э., Гнедовский Б.* Ярославль. Тутаев. М., 1981.
11. *Есенина А.* Константиново. Спас-Клепики. 1895–1912. — Жизнь Есенина. М., 1988.
12. *Иванов В.* Ростов. Углич. М., 1975.
13. *Иванов-Ростовцев А. Г., Колотило Л. Г.* Гармония акустических спектров ростовских колокольных звонов // Доклады Академии наук СССР, т. 319, № 5. 1991.
14. *Израилев А.* Ростовские колокола и звоны. СПб., 1884.
15. *Ионафановский* музыкально-правильный звон на колокольне Ростовского Успенского собора // Ярославские епархиальные ведомости. Ч. неофиц. 1894.

40. *Пухначев Ю. В.* Загадки звучащего металла. М., 1974.
41. *Пухначев Юрий.* Колокол // «Наше наследие», V (23), 1991.
42. *Ратацкая Л.А.* Четвертая мудрость. О музыке в культуре древней Руси. М., 1997.
43. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1982.
44. Русское возрождение. Нью-Йорк — Москва — Париж. 1998 (II), № 72.
45. *Рыбаков С.Г.* Церковный звон в России. СПб., 1896.
46. *Скрёбков С.* Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969.
47. *Слободской Серафим* (протоиерей). Закон Божий (репринтное). Свято-Троицкий монастырь, Джорданвилл, Нью-Йорк, США, 1987.
48. *Смоленский С.О.* Колокольный звон в России. СПб., 1907.
49. *Смоленский С.В.* Синодальный хор и училище церковного пения // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1, М., 1998.
50. Соборная звонница Ростова Великого. Ростов, 1993.
51. *Спегальский Ю. П.* Псков. Л. — М., 1963.
52. *Способин И.В.* Музыкальная форма. М., 1980.
53. Старина и святыни города Романова. Ярославль, 1991.
54. *Таннер Б.* Описание путешествия польского посольства в Москву в 1678 г. М., 1891.
55. Типикон, сиесть Устав. М., 1896.
56. *Титов А.А.* Ростов Великий. М., 1883.
57. *Толстой М.* Древние святыни Ростова Великого. М., 1847.
58. *Толстой М.* Древние святыни Ростова Великого. М., 1860.
59. *Толстой М.* Святыни и древности Ростова Великого. М., 1883.
60. *Тосин С.Г.* Колокола и звоны в России. 2-е издание. Новосибирск, 2002.
61. *Тосин С.Г.* Звонница на рубеже тысячелетий. Новосибирск, 2003.
62. *Тюнина М.* Ростов Ярославский. Ярославль, 1979.
63. *Успенский Н.А.* Путеводитель по святыням и древностям Ростова Великого. Сергиев Посад, 1913.
64. Учение о православном Богослужении (репринтное). Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1991.
65. *Федотова Т.П.* Вокруг Ростова Великого. М., 1987.
66. *Цветаева А.И.* Сказ о звонаре московском // «Москва», 1977, № 7.
67. *Цветаева А.И., Сараджев Н.К.* Мастер волшебного звона. М., 1988.
68. *Шариков В.Г., священник Владимир Наумов, Зайцев В.В., Маркелов П.Г., Смирнов Д.В., Чеботарев А.Л.* Практическое руководство для звонарей православных храмов. М., 1997.
69. *Шитов Н.Н.* История моей жизни: Рассказ бывшего крепостного Н. Н. Шипова // Русская старина. 1881. Т. 31 (май).

70. *Ярешко А.* Колокольные звоны — инструментальная разновидность русского народного творчества // Из истории русской и советской музыки. Вып. 3. М., 1978.
71. *Ярешко А.С.* Колокольные звоны России. М., 1992.

Содержание

<i>Н. Каровская.</i> «Школа звонаря» Сергея Мальцева.....	3
Предисловие	15
КРАТКАЯ ИСТОРИЯ РУССКИХ КОЛОКОЛЬНЫХ ЗВОНОВ	
Распространение колоколов	17
Приемы звона.....	21
Подколоколенные сооружения	22
Виды русских колокольных звонов.....	25
ИСКУССТВО КОЛОКОЛЬНОГО ЗВОНА	
Звоны церковные и светские	37
Устройство колокольного инструмента.....	40
Традиции и техника ростовских звонов.....	42
Ростовские звоны.....	54
Советы ростовского звонаря	
Особенности ансамблевой игры.....	74
Подбор колоколов для звонницы.....	76
Механика колокольной	78
Сочинение колокольных звонов.....	80
Русская православная церковь о колокольных звонах.....	85
Звон на всенощном бдении.....	86
Звон на литургии	87
Употребление перезвона и его значение	89
Употребление перебора и его значение	91
Заключение	93
ПРИЛОЖЕНИЯ	
Программа практического курса «Искусство колокольного звона»	95
К вопросу о каноне в колокольных звонах Русской православной церкви	99
О некоторых особенностях северных колокольных звонов.....	106
О вдохновении в искусстве колокольного звона.....	111
Примечания и комментарии.....	123
Библиография.....	130



Автор выражает глубокую благодарность Н.Г.Пяткову, директору колоколотейной фирмы «Пятков и К^о» за финансовую поддержку издания.

ПЯТКОВ И К^о

ЛИТЬЕ КОЛОКОЛОВ С 1991 ГОДА

Закрытое акционерное общество «Пятков и К^о» успешно представляет свою продукцию на российском колокольном рынке с 1991 года. Безупречное качество его колоколов неоднократно отмечалось дипломами и медалями престижных выставок и ярмарок. В 1995 году за большой вклад в дело возрождения традиций колокольного литья предприятие было отмечено благодарностью Президента России.

ЗАО «Пятков и К^о» — первое в России современное колоколотейное предприятие, построенное по специализированному проекту и отвечающее всем требованиям колокольного производства. Его колокола звучат с сотен православных храмов России, Ближнего Зарубежья, а также США, Канады, Греции (Афон) и стран Восточной Европы. По объемам выпускаемой продукции предприятие является сегодня безусловным лидером среди подобных предприятий как в стране, так и за рубежом.

*Адрес: 623409, г. Каменск-Уральский Свердловской обл.,
ул. Революционная, 49а*

Тел.: (3439) 37-99-55, 37-99-60, 37-99-62

E-mail: pytkov_ku@uralte.ru, nikolay@pyatkov.ru

www.pyatkov.ru

Мальцев Сергей Александрович

Школа звонаря
На основе исторических звонов
Ростова Великого

Исполнительный продюсер Р. Кисарин

Редактор Н. С. Каровская

Корректор В. М. Хирцова

Дизайнер М. Бороздинский

ЛР № 063559 от 09.09.1999. Подписано в печать 17.10.2005. Формат 60 x 90 ¹/₁₆. Объем

8,0 усл. печ. л. Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура «Гарамонд».

Тир. 1000. Заказ № .



Издательство Александра Рутмана

150063 Ярославль, 63, а/я 485, тел.: (0852) 53-16-29

Отпечатано с готовых диапозитивов

в ОАО «Рыбинский Дом печати», 152901, г. Рыбинск, ул. Чкалова, 8