**УДК 781.1 *А. В. Голикова,***

***г. Луганск***

### РУССКИЙ КОЛОКОЛЬНЫЙ ЗВОН И ЕГО СВОЕОБРАЗНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В МУЗЫКЕ М. МУСОРГСКОГО

В далекой Италии, в небольшой провинции Кампании, согласно легенде, в начале V века Святитель Павлин Милосердный «открыл» колокол. Как-то раз епископ шёл домой после посещения своей паствы. Уставший, он прилёг отдохнуть прямо в поле и заснул. И вот приснились ему ангелы, в руках у которых были чудесно звенящие полевые колокольчики. Проснувшись, Павлин Милосердый поторопился к мастерам и попросил их отлить несколько бронзовых колокольчиков, повторявших форму цветов. И зазвучали эти колокольчики особым небесным звуком...

История появления и становления русского колокольного звона относится к 988 году, к году крещения Руси. Развиваясь особенно активно в послемонгольский период, он достиг своего расцвета в XVII веке. В течение этого периода форма его существования, как живопись или музыка, была ограничена почти исключительно церковью. Однако если живопись и музыка, благодаря своей большей материальной независимости, могли без каких- либо затруднений отделиться от церкви и идти своим путем, то колокольный звон не мог развиваться самостоятельно, «…отливка колокола требовала немалых средств, которые легко и охотно могла предоставить именно церковь» [5, с. 6].

Русский колокольный звон – это настоящее русское чудо, совершенно уникальное явление! Звонят на Руси колокола во время церковных праздников и по будням, колокольным звоном приветствуют высокопоставленных особ и созывают народ на вече, гласят набатом о пожаре или в минуты приближения врага, радуют звонами во время свадеб и скорбят об умершем… Голоса колоколов на Руси раньше были понятны каждому. А вот искусство звонаря – особое мастерство. И передавалось оно от звонаря к ученику как реликвия, из поколения в поколение... «По мнению мастеров-звонарей, есть устав церковного звона, там определены обычные звонные наборы и частота удара колокола. В праздники удар чаще, в будни медленнее, в пост совсем медленно. Когда венчается семейная пара, трезвон и перезвон радостный, весёлый, а в день отпевания покойника, наоборот, сдержанный, скорбный. Главное в церковном звоне – внутреннее состояние звонаря и его дух. При этом всегда нужно помнить, что содержание церковного звона всегда молитвенно. Звонарь должен быть человеком воцерковленным, православным и верующим…» [2, с. 63].

Одна из национальных особенностей русского колокольного звона – способ извлечения звука. Только в России звонят в колокол, раскачивая его язык с помощью веревки. В Западной Европе и Америке обычно раскачивают сам колокол, неподвижно закрепленный на перекладине и вращающийся вокруг своей оси. Его свободно подвешенный язык сам ударяется о край колокола. Надо сказать, что западноевропейский метод извлечения звона изначально перешел и к нам, но со временем был преобразован.

Распространённый на Руси способ извлечения звука способствовал рождению огромного множества национальных чудес – крупнейших русских колоколов! Зависимость здесь довольно проста. Если, например, в Западной Европе возводились высокие колокольни и раскачивание колокола большого веса грозило разрушением архитектурного сооружения, то на Руси производство звона не давало колоколу раскачиваться с большой амплитудой. Помимо этого, появление больших колоколов в стране также стимулировалось особенностью национальной архитектуры. Строились российские колокольни, устремлялись они ввысь рядом с храмами. Но помимо обычного варианта, то есть постройки колокольни отдельно от церкви, в России получили широкое распространение так называемые «церкви под колокола», где оба архитектурных сооружения были как бы совмещены в одном. «Среди дубравы блестит крестами храм пятиглавый с колоколами…» – так начинает своё стихотворение «Благовест» русский поэт А. К. Толстой. В верхней части такой церкви обычно находился набор колоколов для звона. Роль архитектурного сооружения для размещения колоколов играла и звонница – высокая площадка, специально выстроенная и располагавшаяся на стене – гениальное изобретение ростовского митрополита Ионы Сысоевича (XVII век).

Сплав, из которого льют колокола, называют «музыкальным» за особое качество, позволяющее после удара звучать огромному разнообразию тонов. С развитием сталелитейного дела постепенно в России появилась возможность отливать огромные колокола весом 130 тонн и более. Это, в свою очередь, повлияло на качество звука. Звон колокола отличается исключительной оригинальностью и, наряду с гармоническими обертонами, имеет большое количество негармонических составляющих, что создает эффект, при котором трудно говорить о достоверности основного тона. В больших колоколах звук как бы завуалирован множеством обертонов и их взаимодействием. Поэтому звучание, основанное на мелодико-гармонических принципах классической музыки, с участием больших колоколов просто невозможно. Так ритм становится основным выразительным средством русского звона – средством не менее сильным, чем мелодия.

Со временем звуковую множественность колоколов научились просчитывать. С помощью математики определяют приблизительный звук некоторых тонов колокола. Двести лет назад немецкий ученый Эрнст Хладни для этих целей вывел формулу, определяющую взаимосвязь геометрических размеров колокола с некоторыми характеристиками материала, из которого он изготовлен. Вот и в России до отлития колокол рассчитывают. При этом учитывается и то, что звучит каждый отдельный фрагмент всей поверхности колокола, и важно, чтобы колокол имел расчетную толщину и был сплошным, без каких-либо пустот внутри, в противном случае звук в данном его участке не возникнет. Стены колокола должны выдерживать многочисленные удары, не теряя способности звенеть в течение продолжительного периода времени.

Льют колокола на Руси из специального «музыкального металла» – колокольной бронзы – сплава меди (78 %), олова (20 %) и приблизительно 2 % других компонентов (свинца, цинка, железа и т. п.). Сплав обладает специфическими «звонкими» свойствами, его внутренние кристаллы способны быстро вступать в движение и колебаться после удара по колоколу. Высокая плотность и упругость колокольной бронзы позволяют свободно долго звучать целому множеству тонов. В изломе колокольная бронза нередко имеет серебристый блеск. Причиной этому служат кристаллы олова, а вовсе не наличие в этом сплаве серебра. Различные легенды о существовании серебряных и золотых колоколов, звон которых разнился бы своей необыкновенной музыкальностью, остаются только легендами. Если эти металлы и присутствуют в колокольном сплаве, то в количестве менее 1 %, и они не играют существенной роли. При увеличении же их процентного содержания могут отрицательно сказаться на звоне, нарушив, как мягкие металлы, упругие качества бронзы.

Процесс отливки колокола условно делится на следующие этапы: формовку (либо изготовление литейной формы), заливку и обработку колоколов после их остывания. Важно не перегреть металл. Качество отливки зависит от химического состава сплава – чистоты его компонентов и отсутствия вредных примесей, инородных тел, трещин, пор, пузырьков газа, наличия гладких и ровных поверхностей внутри и снаружи. Во время отливки колокола процесс охлаждения также имеет большое значение, поскольку в это время происходит образование кристаллов, отвечающих за качество звона.

Стоит отметить, что колокола больших размеров отливались в старину недалеко от монастыря или храма, для которого они, собственно, и предназначались. В древнем Ростове Великом, что в Ярославской области, до сих пор за стенами Кремля находится в сохранности пруд, образовавшийся, по преданию, на месте той ямы, в которой отливали самый большой колокол известной звонницы – тридцатидвухтонный Сысой. «Эпизод, рассказывающий о подобном событии, попытался воссоздать в своём историческом фильме режиссер Андрей Тарковский (эпизод отливки колокола в «Андрее Рублёве». – *Прим. авт.*)», – писала в статье «Лит сей колокол» А. Гусева [3, с. 37]. Московский Царь-колокол тоже отливали непосредственно в московском Кремле. «Отливал Царь-колокол знаменитый московский литейщик Иван Моторин с сыном Михаилом в 1733–1735 годах. В отливку пошел «дедовский» и «отцовский» металл, и колокол – такого нигде еще не бывало – весил двести тонн. В мире нет колокола, который превосходил бы Царь-колокол по весу. Было это в 1737 году. Отлитый колокол-гигант находился в яме на строительных лесах, напоминая быка, готового издать рев. Приключился пожар, объявший кремлевский холм. Пылающие головни летели в Москву-реку. В этой огненной суматохе была сделана попытка спасти музыкального титана. Воду лили усердно, раскаленный металл треснул, и выпал кусок двухметровой высоты. Даже этот осколок вытащить из ямы нелегко – как-никак одиннадцать с половиной тонн веса! Лежал колокол и его отколовшаяся часть в земле без малого 100 лет. В 1836 г. подъем близнецов-братьев поручили архитектору Августу Монферрану, строившему в Петербурге Исаакиевский собор и основательно наторевшему в переносе тяжелейших гранитных и мраморных глыб. Долго велись подготовительные работы. Когда на поверхность извлекли (на это потребовалось 42 минуты 33 секунды!) толстостенный колпак, то все увидели, что его поверхность украшена поясами рельефов, изображениями в рост Алексея Михайловича и Анны Иоанновны, иконами и надписями» [4, с. 288].

Художественная и эстетическая ценность колоколов издавна была признана русскими композиторами, а сам колокольный звон оказал существенное воздействие на развитие русской композиторской школы.

Колокола были впервые введены в профессиональную музыку М. Глинкой. Его опера «Жизнь за царя» стала примером использования колоколов в истории русской музыки. Стремление к выразительности музыкального языка можно заметить в заключительном хоре оперы «Славься», где средством динамизации является наслоение колокольного звона на партию оркестра. М. Глинка, выстраивая концепцию, поочередно вводит основную тему- идею «Славься» во всей опере, концентрируя её в финальном хоре, и в момент его апофеоза вводит колокольный звон. Он обобщает различные элементы тем, превращая их в особый колокольный звуковой комплекс. В результате колокольный звон в опере перерастает своё «фоновое» предназначение и становится точкой притяжения драматургического замысла, конечной точкой тематического развития.

Начав мощными колокольными аккордами увертюру в другой своей опере «Руслан и Людмила», М. Глинка в среднем разделе марша Черномора искусно использует уже не колокола, а колокольчики.

В творчестве композиторов «Могучей кучки» колокольные звоны стали не только главным изображением русской национальной культуры, но и действующим средством последующего колористического обогащения гармонии и фактуры. Огромный вклад в формирование образности колокольного звона внёс М. Мусоргский в своих монументальных и действительно всенародных оперных драмах. В его опере «Борис Годунов» можно заметить, как мастерски композитор вводит в оркестр колокола, всякий раз придавая им новое художественное значение. Так, во 2 картине пролога – картине венчания Бориса на царство – с помощью колоколов развернута яркая сцена во всем блеске официальной парадности. Как великолепна эта сцена в опере! Площадь в Кремле, опоясанная громадой храмов и царских теремов, стиснутая между соборами толпа народа и… торжественный колокольный звон! Шествуют бояре, духовенство и стрельцы… Сигналят трубачи, хор поет царю славу «во сретение». «Перед нами не ликование всенародного празднества, а неподвижное благолепие парадной церемонии, в которой народ участвует по принуждению. Но есть в этом тяжелом благолепии некая «гипнотическая» сила древнего обряда. И ею превосходно воспользовался Мусоргский в музыкально-драматургической композиции сцены коронации. Грандиозный трезвон, открывающий царское шествие, служит организующим началом сцены и, в то же время, – декоративным контрастом подневольному хору славы. Торжественный колокольный звон, со всеми его затейливыми переливами и переборами, построен на неподвижной гармонии двух «вибрирующих» созвучий на расстоянии тритона, что создает впечатление застывшей мощи», – писал в монографии об этой сцене оперы Г. Хубов [6, с. 432–433].

Второе действие оперы оканчивается трагичной сценой галлюцинаций Бориса и характерной имитацией часов-курантов. Нельзя назвать сцену колокольной, но что-то жуткое слышится в монотонном звучании валторн и струнных. Этот бой, основанный на тритоне, передаёт толи звук хода часов истории, отмеряющих последние часы правления Бориса, толи это стук его сердца, наполненного страхом детоубийцы. Так или иначе, но завершается сцена ярко выраженной характерной аккордовой оркестровкой колокольного звона. Этот звон возглашает вершину трагизма – сцену крушения личности царя, передавая весь ужас и особую скорбь его монолога.

Первая сцена 4-го действия – «Под Кромами» – завершается тяжелыми ударами набатного колокола, сзывающего люд на встречу «законного, Богом спасенного» царя Димитрия. Эти удары выражают ярость, боязнь, нерешительность и растерянность людей в предчувствии несчастья, которую подчеркивает печальный глас Юродивого, плачущего по грядущим страданиям. Сцена песни Юродивого приобретает роль вещего предсказания:

«впереди тяжелые испытания, долгая, многотрудная борьба – и не раз еще поднимется грозной волной революционная стихия могучей народной вольницы» [6, с. 492]. Заключительная набатная сцена оперы – смерть Бориса и требование им «святой схимы». Раздается погребальный звон целыми нотами на средних колоколах, в совместной его имитации оркестром, дальнейшим ударом «во вся колокола» – и в звоннице, и в оркестре.

В последней, не дописанной Мусоргским опере «Хованщина» большую роль играет оркестровое вступление – «Рассвет на Москве-реке». Музыка пролога необычайно выразительна. «Поэтическая картина восхода солнца над древней Москвой, погруженной в солнечную мглу, знаменует грядущую зарю над Русью, зарю новой жизни» [Там же, с. 582]. Распевная, широкая мелодия является основой вступления. Ее медленное, степенное звучание близко по характеру русской народной песне. При вариационных проведениях мелодии в сопровождении слышатся гусельные переборы, яркое тремоло звона колокола к заутрене и клич стрелецкой трубы. Еще один эпизод, где композитор вводит в партитуру оркестра колокола, – это конец первого действия. Здесь колокольным перезвоном сопровождается заключительный хор раскольников. Сливаясь воедино, гул колокола и многоголосное звучание мужского хора (a cappella) создают непередаваемые по колориту звучания. Есть в опере еще один яркий момент, где использованы колокола. Это сцена казни стрельцов в 4-й картине 2-го действия, где «под мрачный звон колокола они выходят на площадь с плахами и секирами» [Там же, с. 623].

Таким образом, колокольный звон в оперном творчестве М. Мусоргского является одним из наиважнейших средств раскрытия драматургии произведения и его психологического содержания. Композитор целенаправленно выстраивает драматургическую линию колокольности, которая, естественно переплетаясь с развитием сюжета, становится важной характеристикой отдельных элементов действия и способствует выявлению эмоционального подтекста.

Одним из наиболее выдающихся образцов претворения колокольности в русской профессиональной музыке следует назвать цикл «Картинки с выставки» М. Мусоргского, где всё развитие венчается последней пьесой цикла «Богатырские ворота в стольном городе во Киеве», которая «воспринимается как развернутая фреска, рисующая народное празднество, как мощный оперный финал» [1, с. 36]. Благовестом раздаётся торжественное, поистине оркестровое звучание фортепиано. Неторопливое движение в простом ритме, лапидарные, крупные мазки ярких красок придают музыке широту и величавость. «„Русское” проявляется в ней и через гармонический стиль, и через вариантный способ развития: каждое последующее проведение темы раскрывает все новые оттенки колокольных звучаний. Вторая тема имеет хоральный склад, она напоминает церковное пение. Сопоставление этих образов происходит дважды, затем вступает „колокольный перезвон”» [Там же, с. 38]. Средствами колокольной фортепианной звучности композитор воплощает всенародную мощь и величие. Аккордовые массивы «Богатырских ворот» прямо ведут к «колокольности» С. Рахманинова. Особый колорит музыки цикла не раз вдохновлял музыкантов на создание оркестровых редакций, в которых колокольность последней пьесы воплощалась множеством оригинальных творческих решений.

В музыке М. Мусоргского обнаруживается значительное многообразие и оригинальность музыкальных трактовок колокольного звона: от прямой имитации до полного его переосмысления. Это в огромной степени обусловлено самим музыкально- художественным потенциалом русского колокольного звона и его великим значением в жизни каждого русского человека.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Абызова, Е. «Картинки с выставки» Мусоргского / Е. Абызова. – М.: Музыка, 1987. – 47 с.

2. Белевцов, Л. Колокольный звон России / Л. Белевцов // Музыка и время. – 2006. – № 7. – С. 63.

3. Гусева, А. Рождение звука. Лит сей колокол / А. Гусева // Музыкальная жизнь. – 2009. – № 8. – С. 36–37.

4.Осетров, Е. Живая древняя Русь : книга для учащихся / Е. Осетров. – М.: Просвещение, 1984. – 58 с.

5. Тосин, С. Русский колокольный звон: возродить традиции / С. Тосин // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 23. – с. 6–7.

6. Хубов, Г. Мусоргский [Электронный ресурс] / Г. Хубов. – М.: Музыка, 1969. – 803 с. – Режим доступа: [http://litbell.ru/articles/183.](http://litbell.ru/articles/183)