

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

МАТЕРИАЛЫ К «ЭНЦИКЛОПЕДИИ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
НАРОДОВ МИРА»

Выпуск 2



Санкт-Петербург
2003

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

МАТЕРИАЛЫ К «ЭНЦИКЛОПЕДИИ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
НАРОДОВ МИРА»

Выпуск 2



Санкт-Петербург
2003

ББК 85.315.3

УДК 681.81/83

М 34

Ответственный редактор серии И. В. Мациевский

Редакционная коллегия:

В. А. Свободов (редактор-составитель)

Д. А. Абдулнасырова

Ю. Е. Бойко

В. Ф. Платонов

И. А. Чудинова

Утверждено к печати Ученым советом РИИИ

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор А. П. Милка

кандидат искусствоведения, профессор Р. Ф. Зелинский

Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». Вып. 2 / Мин-во культуры Рос. Федерации; Рос. акад. наук; Рос. ин-т истории искусств; Ред.-сост. В.А. Свободов; Отв. ред. И.В. Мациевский. – СПб.: ГНИУК РИИИ, 2004. – 156 с.

И. Мациевский, И.В.

ISBN 5-86845-103-1

Второй выпуск сборника «Материалы к "Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира"» продолжает публикацию исследований сотрудников сектора инструментоведения Российского института истории искусств. По содержанию и по структуре сборник является логическим продолжением предыдущего (1998). Сохранена главная идея серии: публикация новых научных данных, расширяющих знания о музыкальных инструментах, их истории и функционировании.

Сборник рассчитан на искусствоведов, музыковедов и культурологов, он будет интересен всем, кто изучает вопросы инструментальной и музыкальной культуры.

ББК 85.315.3

УДК 681.81/83

ISBN 5-86845-103-1

© ГНИУК РИИИ, 2004

© В. А. Свободов, составление, 2004

© Коллектив авторов, 2004

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	5
I. ИНСТРУМЕНТАРИЙ В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	
<i>В. Ф. Платонов.</i>	
Танбуровидные инструменты Киевской Руси IX–XII веков. Нюансы терминологии	7
<i>И. А. Чудинова.</i>	
Кампанологические данные в рукописных монастырских уставах XVII века	26
<i>В. А. Свободов.</i>	
Западноевропейский смычковый инструментарий середины XVIII века (по Леопольду Моцарту и Курту Заксу)	56
II. ТРАДИЦИОННАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА	
<i>И. В. Мацневский.</i>	
Роль цеховых организаций городских музыкантов в становлении традиционных инструментальных ансамблей	65
<i>А. Б. Никаноров.</i>	
История колокольной культуры Псково-Новгородского региона. Часть 1. XI–XVI вв.	83

СОДЕРЖАНИЕ

А. Н. Соколова.

Адыгский шычепщын в контексте мировой культуры 100

Р. Ф. Зелинский.

Проблемы изучения башкирского инструментального
народного творчества 115

Д. А. Абдулнасырова.

Традиционные татарские хордофоны 132

Ю. Е. Бойко.

К энциклопедии русских щипковых хордофонов 149

Сведения об авторах 155

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Российский институт истории искусств продолжает издание серии сборников «Материалы к "Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира"».

По содержанию и структуре сборник является логическим продолжением предыдущего. Сохранена сама идея серии: публикация новых научных данных, расширяющих наши представления о музыкальных инструментах, их истории и функционировании. Эта идея каждым автором преломляется в русле своих творческих интересов, в результате чего перед читателем предстает целый спектр проблем, связанных с одной из увлекательнейших областей музыковедения — инструментоведением.

Первый раздел сборника — «Инструментарий в истории музыкальной культуры». Его открывает статья В. Ф. Платонова «Танбуровидные инструменты Киевской Руси IX–XII веков. Нюансы терминологии». Автор высказывает свою точку зрения по проблеме происхождения древнерусских хордофонов. Работа может вызвать споры своей полемичностью, что придает ей особую привлекательность.

Впервые на русский язык переведены словарные статьи К. Закса и заново, спустя два столетия, осуществлен перевод статей Л. Моцарта по смычковому западноевропейскому инструментарию середины XVIII века. Работа содержит комментарии, в которых находит дальнейшее развитие идея формирования интервальной структуры кварто-терцового строя инструментов виолинового семейства.

Статья И. А. Чудиновой «Кампанологические данные в рукописных монастырских уставах XVII века» посвящена анализу переводов древнерусских текстов, осуществленных автором, и вводит в научный обиход ранее неизвестные и малодоступные современному читателю литературные материалы.

Второй раздел сборника, посвященный проблемам традиционной инструментальной культуры, открывает статья И. В. Мацневского «Роль цеховых организаций городских музыкантов в становлении традиционных инструментальных ансамблей». Автор поднимает актуальную проблему современного инструментоведения, связанную с функционированием му-

зыкального инструмента в музыкальной среде, и взаимовлияний различных факторов, происходящих в процессе этого функционирования.

Следующие статьи знакомят читателя с образцами русской, адыгской, башкирской и татарской инструментальных традиций. Русский традиционный инструментарий находит отражение в статье А. Б. Никанорова «История колокольной культуры Псковско-Новгородского региона». В статье А. Н. Соколовой музыкальный инструментарий адыгов представлен щичепщином, рассматриваемым в контексте адыгской и мировой культуры. Актуальным проблемам изучения башкирского народного инструментального творчества посвящена статья Р. Ф. Зелинского, традиционных татарских хордофонов — Д. А. Абдулнасыровой. Сборник завершается работой Ю. Е. Бойко «К энциклопедии русских щипковых хордорфонов».

1. ИНСТРУМЕНТАРИЙ В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В. Ф. Платонов

ТАНБУРОВИДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КИЕВСКОЙ РУСИ IX–XII веков НЮАНСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ

«...Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли:
все нам равно...»

«Борис Годунов»

В древнерусских письменных памятниках IX–XII веков прямых сведений о существовании в музыкальном быту Киевской Руси танбуровидных инструментов до настоящего времени не обнаружено, что создает определенные трудности в изучении истории возникновения и эволюции инструментов этого типа у восточных славян. Сложность, но одновременно и перспективность решения данной проблемы привлекали и продолжают привлекать к себе внимание всех, кто интересуется русской инструментальной культурой. История инструментария Киевской Руси IX–XII веков писалась неоднократно, но так и осталась непонятой из-за обилия разноязычных литературных источников, свести которые в непротиворечивую версию путем простых ссылок на тот или иной памятник до сих пор не удалось. Не удалось по очень простой причине: инструментоведение, и отечественное и зарубежное, всегда, в основном, пыталось выяснить, что написано о том или ином музыкальном инструменте тем или иным автором, игнорируя вторую часть вопроса — что же было на самом деле?

Если о танбуровидных инструментах восточных славян VI–VIII веков можно говорить только гипотетически, то начиная с IX столетия сведения о них появляются в исторических документах, принадлежащих перу арабских историков, географов, послов, миссионеров и путешественников. В отличие от древнерусских исторических памятников, отражающих музыкальный быт восточных славян в ряде случаев вполне красноречиво, но очень редко с необходимой степенью детализации и почти никогда беспристрастно, сведения арабов содержат в себе эти необходимые нам детализацию и беспристрастность по отношению к инструментальной культуре. Все известные на сегодняшний день арабские «инст-

рументоведческие» источники можно условно разделить на три группы¹. К первой относятся сочинения, не содержащие конкретной инструментальной терминологии, но доказывающие наличие у восточных славян струнного инструментария, который, в частности использовался в погребальных обрядах. «И на струнных инструментах они играют при сжигании мертвого», — писал в своем сочинении «Зайн ал-ахбар» («Краса повествований») в начале 50-х годов XI века персидский историк Гардизи (Новосельцев, 1965, с. 390). Ко второй — такие источники, в которых мы находим упоминания о своеобразных, с точки зрения арабов, музыкальных инструментах славян. Так, например, «Худуд ал-Алам» («Пределы мира») сообщает нам, что «у них (славян — *В. П.*) есть струнные инструменты, неизвестные в странах Ислама» (Minorsky, 1937, p. 158). Наконец, к третьей группе относятся труды, которые содержат арабскую инструментальную терминологию и некоторые конкретные сведения о струнных инструментах восточных славян.

Находясь в 921–922 годах в качестве секретаря посольства багдадского халифа Джафара ал-Муктадира в Волжской Булгарии, Ахмед Ибн-Фадлан оставил подробное описание своего пребывания на берегах Волги. Наблюдая погребальный обряд языческих славян, Ибн-Фадлан писал, что в могилу к покойному «руссу», наряду с другими предметами быта, был положен музыкальный инструмент. «... Они еще прежде поместили с ним в его могиле <...> тунбур» (Ковалевский, 1939, с. 81). Таинственный музыкальный инструмент вызвал к жизни в среде востоковедов горячие споры. Мнения ученых разошлись настолько, что чешский арабист Р. Дворжак, например, увидел в нем ударный инструмент — «tamburin» (бубен) (Ковалевский 1939, с. 148). Однако большинство исследователей склоняются в пользу того, что это был струнный инструмент. Их предположение основано на том, что в арабском языке слово «тунбур» обозначает струнный музыкальный инструмент, который ученый Средней Азии Аль-Фараби (870–950) описывал как щипковый. Востоковед Х. Френ в примечании к своему переводу сочинения Ибн-Фадлана указывает, что

¹ Анализ текстов о славянах и русах из сочинений Ибн Русте (X в.), анонимного автора «Худуд ал-Алама» («Пределы мира», вторая половина XI в.), Гардизи (X в.), ал-Бекри (XI в.) и ал-Марвази (XII в.) позволил ученым сделать вывод, что все вышеперечисленные труды восходят к одному, может быть, к двум, источникам более раннего времени. Этими источниками, по словам самих же авторов, были не дошедшие до наших дней сочинения Ибн Хордадбе (IX в.) и ал-Джайхани (X в.).

«тунбур» (он транскрибирует «tambur») — это «струнный инструмент с круглым ящиком и длинной ручкой для струн» (Ковалевский, 1939, с. 148).

В «Записках» Ибн-Фадлана в переводе Г. Я. Гаркави (1870) есть фраза: «... они прежде поставили с ним в могилу горячий напиток, плоды и лютию (или балалайку)»² (Гаркави, 1870, с. 98). Здесь мы видим попытку переводчика ввести в научный обиход русскую терминологию: «балалайка». Норвежский востоковед К. А. Гольмбо (Holmboe) считает, что на погребальный костер был положен струнный инструмент — лютия («lut») (Ковалевский, 1939, с. 250). Его мнение разделяет английский арабист Э. Лэйн (E. Lane), который пишет о струнном инструменте, «с медными струнами», но похожим на «мандолину» (Ковалевский, 1939, с. 148). Д. Фармер называет данный инструмент пандорой («pandora»), К. Lokotsh — «цитрой» («zither») (Ковалевский, 1939, с. 148). В сочинении Амина Рази «Семь климатов» (XVI век) музыкальный инструмент «руссов» превратился в «саз». «... Они в те десять дней пьют <...> и играют на сазе <...> Собирается много мужчин и женщин, играют на сазях» (Ковалевский, 1956, с. 155). «Який струновий інструмент кляли українцеві в могилу в X в., як про те говорить Ібн-Фодлан? — спрашиває Г. Хоткевич і сам же відповідає, — то ж і була кобза» (Хоткевич, 1939, с. 82)³.

О музыкальном инструменте танбуровидного типа мы также находим сведения у арабского географа и путешественника конца IX — начала X века Ибн-Русте. Из его «Книги драгоценных сокровищ» (30-е гг. X века) известно, что «у них (славян — В. П.) есть разные виды лютией, тамбуров и свирелей <...> на их лютиях 8 струн» (Калинина, 1994, с. 221). Эту информацию, с некоторыми разночтениями и добавлениями, передают и более поздние авторы. У испано-арабского географа XI века ал-Бек

² Первый перевод Ибн-Фадлана на русский язык принадлежит Г. Саблукову (1848). Судьба перевода неизвестна (подробнее см.: Ковалевский, 1939, с. 15–16).

³ Исследования последних лет доказали идентичность основного характера древнерусских погребений социальных верхов и погребения знатного «русса», описанного Ибн-Фадланом (Велецкая, 1968, с. 192–212) Вопрос же о связях Волжской Булгарии с древней Русью был окончательно решен в результате археологических раскопок 1953 г., когда в подгорной части городища был открыт древнерусский квартал, в котором археологи обнаружили древнерусскую керамику X в. Это дает основание предполагать, что место останковки руссов, указанное Ибн-Фадланом, находилось в урочище Ага-Базар (Смирнов, Мерпет, 1954, с. 61–63). Все это является достаточно вескими аргументами в пользу распространенной в науке точке зрения о «руссах» славянах, а не украинцах, как писал Г. Хоткевич.

ри музыкальный инструмент славян предстает в следующем виде: «... у них есть разные струнные и духовые инструменты: есть у них духовой инструмент, длина которого более двух локтей и струнный, на котором 8 струн. Внутренняя сторона его плоска, а не выпукла» (Куник, Розен, 1878, с. 55). Подобный инструмент под названием лютня фигурирует в сочинении ал-Марвази «Табаи ал-хайаван» («Природа животных», ок. 1120 г.) (Minodsky, 1942, p. 35).

Впервые арабский текст сочинения Ибн-Русте был введен в научный обиход Д. А. Хвольсоном: «Есть у них разного рода лютни, гусли и свирели. Последние длиною в два локтя, лютня же их осьми-струнная» (Хвольсон, 1896, с. 31). В интерпретации А. С. Фаминцына из текста «исчезают» гусли, но остаются лютни: «... лютни же их восьмиструнные» (Фаминцын, 1891, с. 42). К. А. Вертков цитирует перевод арабского источника следующим образом: «... есть у них разного рода инструменты — уд, танбур и мизмар <...>, уд же их восьмиструнный» (Вертков, 1975, с. 270). В исследовании Т. С. Вызго музыкальные инструменты славян названы: «ыйдан, тамабир, мазамир» (Вызго, 1970, с. 14). Если в отношении трактовки названия музыкального инструмента, который видел Ибн-Фадлан, среди востоковедов и инструментоведов мы наблюдали самый широкий спектр мнений, то в отношении струнных инструментов, о которых пишет Ибн-Русте, — наоборот. Как из самого источника, так и из многочисленных компиляций и переводов можно сделать следующий вывод: в начале X века в музыкальном быту Киевской Руси применялись два струнных музыкальных инструмента. Один из них назван танбур (тунбур), а другой — уд, т. е. лютня. И тот и другой упоминаются как в единственном числе, так и во множественном — тамабир, ыйдан. Если в отношении танбура Ибн-Русте ограничивается упоминанием только термина, то в связи с другим инструментом он отмечает такой важный признак конструкции, как количество струн — восемь. Дополнения находим у ал-Бекри и ал-Марвази: «внутренняя сторона его плоска, а не выпукла» (Куник, Розен, 1878, с. 55). «Их лютня плоская <...> у нее нет головки (peg-box), т. к. колки расположены горизонтально (its pegs are level)» (Minorsky, 1942, p. 35). Вряд ли танбур Ибн-Русте очень отличался от «волжского тунбура» Ибн-Фадлана. Если исходить из терминологии, то это могли быть похожие друг на друга музыкальные инструменты.

Что касается «славянской лютни», которая имела восемь струн, плоский резонаторный корпус без головки и колки, расположенные горизонтально, то здесь мнения исследователей разделились. «Можно допустить, — писал Н. Ф. Финдейзен, — что в данном случае неправильно

прочитан арабский подлинник (вообще допускающий разночтения) и что показания Ибн-Русте следует относить к гусям, которые в ту эпоху могли быть и восьмиструнные» (Финдейзен, 1928, с. 23). Д. Фармер, комментируя текст ал-Марвази, делает вывод, согласно которому «славянская лютня — это либо балалайка, либо гудок, потому что у нее плоский, а не выпуклый резонаторный корпус» (Minorsky, 1942, p. 118). Было бы очень заманчиво предположить существование на Руси X–XII веков, наряду с неким танбуровидным инструментом, и инструмента лютневидного. Но все дело в том, что в начале X века лютня еще не была восьмиструнной. Арабская лютня в IX–X веках «имела грушевидный корпус, короткую шейку с отогнутой назад головкой. Струн было четыре, иногда пять» (Вызго, 1980, с. 76). Поэтому ни ал-Марвази, который писал в начале XII века, а тем более, ни Ибн-Русте, писавший в начале X столетия, не могли подразумевать под «славянской лютней» хорошо им знакомую арабскую лютню, так как в это время она имела четыре (иногда пять), а не восемь струн. Даже если предположить, что «славянская лютня» представляла собой четырехструнный инструмент с двойными струнами, то подобные на Востоке появились только в XIII веке. Следовательно, перед нами тот обычный случай, когда неизвестному в арабском мире восьмиструнному инструменту славян был присвоен арабский термин «уд», который не соответствовал славянскому.

Теперь проанализируем предположение Д. Фармера, согласно которому «славянская лютня — это либо гудок, либо балалайка» (Minorsky, 1942, p. 118). Новгородские гудки XI–XIV веков это, прежде всего, трехструнные инструменты. Даже если струны дублировались, их количество не могло превышать шести. Самые распространенные балалайки это двух- или трехструнные инструменты. В прошлом веке встречались балалайки с удвоенными струнами, общее число которых, тем не менее, не превышало четырех. Это балалайка Полтавской губернии А. Кокаря (Фандейзен, 1928, с. 217), балалайка Московской губернии и уральских казаков (Маслов, 1909, с. 106), балалайка В. И. Радивиловой (Вертков, 1975, с. 145). В наше время это украинская балалайка (Вертков, Благодатов, Язовицкая, 1975, с. 56), балалайка В. Соломатина (Галахов, 1983, с. 283), четырехструнная балалайка-тенор в оркестре хора им. Пятницкого (Шелеманов, 1974, с. 176). Шестиструнный инструмент упоминается Н. И. Приваловым (Привалов, б. г.). Что касается современных традиционных балалаечников, то последние «довольно часто переделывают трехструнные балалайки на 5–6-струнные» (Кошелев, 1989, с. 97). Мы видим, что даже в XIX–XX веках число

струн на балалайке в основном не превышало четырех, пяти или шести. Следовательно, восьмиструнную «славянскую лютню» начала X века нельзя назвать балалайкой.

Образцы древнерусских гуслей XI–XIV веков были обнаружены во время археологических раскопок в Новгороде. Из них три экземпляра имели четыре струны, один — девять. Гусли, найденные в культурном слое XI века, были пятиструнными. Звончатые гусли XIX века, так же, как и инструменты XI–XIV веков, имеют одинаковый верхний предел, количество струн — девять (двенадцатиструнные инструменты встречаются редко). Нижний также мало чем отличается: пять в XIX веке и четыре в XI–XIV веках. Следовательно, гипотеза Н. Ф. Финдейзена о существовании в музыкальном быту восточных славян начала X века восьмиструнных звончатых гуслей, которые в арабском тексте Ибн-Русте фигурируют под термином «лютня» (Ud), а у Д. Фармера — «славянская лютня», не лишена основания. Похожий инструмент мы находим на одной из миниатюр, украшающих Славянскую псалтырь XIII–XIV веков из библиотеки А. И. Хлудова, где изображен царь Соломон, который держит в руках музыкальный инструмент, «у которого до 8 струн видно» (Амфилохий, 1870, с. 5). Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что славянская восьмиструнная плоская лютня, без головки, с колками, расположенными горизонтально (are level) — это древнерусские восьмиструнные звончатые гусли. Остается ответить на вопрос: какой славянский инструмент скрывается под арабским термином танбур (тунбур)? Переходя к поискам славянского двойника восточному танбуру, прежде всего, отметим следующее. Начиная с XIX века, многие исследователи пытались найти аналоги русскому струнному инструментарию в восточном, но никто не предпринял обратной попытки: найти аналоги восточному струнному инструментарию в древнерусском инструментари X–XII веков⁴.

Среди сохранившихся древнерусских письменных памятников, содержащих сведения о музыкальных инструментах, самым ранним является «Повесть временных лет». В летописи, составленной монахом Киево-Печерского монастыря Нестором (около 1015 г.), упоминаются «гусли» (Вертков, 1975, с. 14). «Развлекали пением, плясками и игрой на музыкальных инструментах князей <...> Святослава Ярославича, Изяслава Мстиславича, Всеволода Мстиславича <...> Больше всех любил веселие, музыку, песни и пляску Вла-

⁴ Отметим еще тот факт, что сообщение Ибн-Фадлана рассматривалось и рассматривается исследователями русской инструментальной культуры не с точки зрения того,

димир Святославич» (Всеволодский-Гернгросс, 1957, с. 324). Игумен Печерского монастыря Феодосий, посетивший князя Святослава Ярославича, увидел в его палатах: «... многы играюща пред ним. Овы гоусленные гласы испоушающем...» (Вертков, 1975, с. 243). В Остромировом Евангелии (XI в.) и списке 1047 г. Книги пророков Упыря Лихого фигурируют термины «смыкъ» и «прегудничъ» (Галайская, 1975, с. 143), в выдающемся памятнике древнерусской литературы XII века «Слове о полку Игореве» — «живые струны» Бояна. Для того чтобы сопоставить эти инструменты с восточным танбуром, необходимо, прежде всего, решить некоторые вопросы, связанные с древнерусской инструментальной терминологией.

Инструментальная терминология Древней Руси до настоящего времени остается во многом загадочной и неопределенной, даже в отношении такого известного и широко распространенного термина, как «гусли». Что же говорить о таких словах, как, «смыкъ», «прегудничъ», «бряцало», «погудальце», «струны» и т. д. и т. п. И все же несмотря на это, терминология музыкальных инструментов является одним из важнейших и непосредственных свидетельств существования в Древней Руси того или иного инструмента. В памятниках древнерусской литературы, начиная с XI века, обычно выделяют два типа терминологии музыкальных инструментов — обобщенный и конкретный. Обобщенный тип включает в себя понятия, не имеющие «порога терминологии» (термин Н. Д. Андреева) (Генин, 1980, с. 22) и символизирующие музыкальные инструменты вообще. Таким термином с XI века становится греческое слово «орган» («арган»), обозначающее «не только собственно орган, но и музыкальный инструмент вообще» (Рабинович, 1946, с. 154). Выражение «моусикийскимъ органомъ» встречается в «Путятиной Минее» — памятнике XI века. В Уставе Студийском по списку XII века находим аналогичное выражение: «оуготовившие органы своя» (Галайская, 1975, с. 186). Аналогом гре-

какой инструмент был положен на погребальный костер в начале X в., а в русле возникшей в конце XIX в. и существующей по сей день в инструментоведении гипотезы восточного происхождения русской средневековой домры. Желание доказать, что именно восточный танбур является предком средневековой домры XVI–XVII вв., а следовательно, и андреевской домры конца XIX в. было настолько заманчивым, что заслонило собой все другие возможные гипотезы. Все настолько увлеклись доказательством внешнего сходства средневековой домры, которую никто не видел, с арабо-персидским танбуром X–XII вв., что совершенно забыли о традиционных древнерусских струнных музыкальных инструментах, один из которых и сгорел на погребальном костре в начале X в.

ческому слову «орган» в славянском языке становится слово «съсосуд» («сосуд»), или «сосуды», «сосуды гудебные», «бесовские гудебные сосуды», «сосуды песненыя», «съсоудь псалмскы» и т. д. и т. п. Конкретный понятийный аппарат включает в себя слова, имеющие терминологический порог и обозначающие конкретный музыкальный инструмент. Например: гусли — струнный щипковый псалтыревидный музыкальный инструмент. Иногда в письменных памятниках Древней Руси встречаются термины, обозначающие не определенный музыкальный инструмент, а тип музыкальных инструментов, т. е. обладающие типовым порогом терминологии. Например: гусли — струнные щипковые (смычковые) музыкальные инструменты вообще. Употребление таких терминов, как «орган», «сосуд», в произведениях духовной и светской литературы указывает на то, что древнерусская инструментальная терминология имеет свою специфику. Во-первых, очень часто в названиях музыкальных инструментов определенным слоем терминологической лексики составляют слова бытового словаря. Например: «По праву сторону теъхъ воротъ караульня стрелецкая огорожена гутками ...». «Вскочиша бесовъ полкъ в келью мою з домрами и з гутками» (Словарь, 1977). В первом случае «гуток» — это «столбик, баясина», во втором — струнный смычковый музыкальный инструмент, т. е. одно и то же слово обозначает совершенно разные предметы быта. Во-вторых, в произведениях светской литературы и особенно в памятниках устного народного творчества очень часто встречаются слова, смысл которых невозможно понять, не учитывая контекст, а также их поэтическую и художественную природу. Исходя из этого, мы предлагаем к перечисленным выше типам инструментальной терминологии добавить новый тип — метонимический. Суть метонимии, а следовательно, и метонимического типа терминологии, заключается в замене названия предмета (в нашем случае музыкального инструмента) другим термином, неразрывно связанным в сознании современников с называемым предметом. Например:

«Эх, усы, усы появились на Руси,
Появились усы за Москву за рекой»

(Еремина, 1978, с. 143).

«На что-то радимая меня на свет божьей... радила
Да нет приюту, нет уюту, шляюсь по ночам
Да где с песней, где я с громом...».

(Шенталинская, 1996, с. 108)

В данных произведениях устного народного творчества слова «усы» и «гром» — образы метонимические, которые в народной поэзии стали заменой понятий «разбойники» и музыкального инструмента — «балалайки» или «гребня», на котором подыгрывают, когда используют его как музыкальный инструмент. В рамках описанных выше типов инструментальной терминологии рассмотрим терминологию струнных музыкальных инструментов Руси X–XII веков, которые сохранила для нас древнерусская литература.

С эпохи Киевской Руси упоминания о гусях во множестве встречаются в различных источниках как письменной, так и устной традиции. В наиболее старинных славянских памятниках слово «гусли» употребляется для обозначения музыкальных инструментов вообще, струнных инструментов и конкретного музыкального инструмента – древнерусских гуслей. Но в этом случае мы должны задать вопрос — каких? Дело в том, что в музыкальном быту русского народа были распространены не один, а «два струнных щипковых инструмента с общим названием — гусли: крыловидные <...> и шлемовидные» (Вертков, 1972, с. 275). Это были инструменты «и по конструкции, и по приемам игры абсолютно разные» (Вертков, 1972, с. 283). «В конце XVI — начале XVII века, под тем же названием, к ним прибавилась третья разновидность <...> (гусли) прямоугольные (столообразные)» (Вертков, 1972, с. 275). В древнерусской гимнографии «с темой гусельной игры перекликаются некоторые другие названия инструментов. Так, в стихире Иоанну Богослову <...> упоминается “цевница”, трактуемая как гусли):

«Богодвижимая цевница небесных песней...
якоже бряцальмъ языкъмъ движа...
Богодвижимая гусль небесных песней...
Якоже бряцало языкомъ движа...»

(Серегина, 1988, с. 52).

Если мы обратимся к музыкальному инструментарию других славянских народов, то увидим там еще более пеструю картину. «Так, сербохорваты гусями (*gusle*, у приморских хорватов — *gusla*, в Далмации — *gusli*) называют <...> однострунный смычковый инструмент <...> У словинов и западных славян гусями (словен. *gosli*, чеш., морав., словац. *housle*, *husle*, луж.-серб. *husla*, пол. *gesli*) называется скрипка или скрипкообразный смычковый инструмент. Фриульские словины под словом *goslje* <...> понимают <...> иногда скрипку, иногда — род мандолины, а соседние с ними

резияне недавно еще именем *oslje* называли цитровидный инструмент» (Фаминцын, 1995, с. 182). Из всего этого А. С. Фаминцын делает вывод, согласно которому употребление во мн. ч. слова «гусли» обозначает не столько название инструмента, сколько просто «совокупность струн» (Фаминцын, 1995, с. 182).

У восточных славян под словом «гусли» всегда понимали и понимают по сей день псалтыревидный струнный щипковый многострунный музыкальный инструмент, «имеющий вид горизонтальной арфы» (Фаминцын, 1995, с. 182). Но всегда ли русские гусли были только многострунными? В некоторых былинах постоянно идет речь о трех гусельных струнах, натягиваемых или налаживаемых певцом. Например, о Добрыне говорится:

«Струну натягивал будто отъ Киева,
Другую отъ Царя-града
И третью съ Еросолима...»

В других пересказах быliny о Добрыне упоминается лишь о двух струнах, например:

«Онъ первую завель отъ Кіева до Еросолима,
А другую завель отъ Еросолима да до Царяграда...».

(Фаминцын, 1995, с. 199–200)

Как выглядели «былинные» гусли X–XII веков? Сегодня однозначно ответить на этот вопрос невозможно. Тем не менее гипотеза о наличии в музыкальном инструментарии славян «особого рода овальных гуслей» в начале XX века уже была выдвинута Н. Финдейзенем (Имханицкий, 1986, с. 25). Она не нашла себе места в современном инструментоведении, так как считалось, что «о существовании таковых на Руси нет никаких сведений» (Вертков, 1975, с. 80). В связи с этим интересно будет провести параллель между памятниками устного народного творчества и памятниками материальной культуры. Первые содержат в себе упоминания о трех- и двухструнных гусях. Что же касается памятников материальной культуры, то во время раскопок в Новгороде археологами были обнаружены неизвестные трехструнные музыкальные инструменты с овальным корпусом и очень короткой шейкой: «всего 3 см» (Вертков, 1975, с. 91). Как называли эти инструменты сами новгородцы в XI–XIV веках, нам неизвестно. Археологами был предложен термин «гудок», который и вошел в современное инструментоведение. Однако термин «гудок» как название струнного смычкового музыкального инструмента появился только в конце XVI — начале XVII века. В новгородской быline XVI века «Вавило и

скоморохи», сюжет которой уходит своими корнями в XI столетие — время датировки новгородских гудков, скоморохи в образе святых Козьмы и Демьяна, обращаясь к Вавиле, говорят следующее:

«Заиграй, Вавило, во гудоцек...»

(Былины, 1919, с. 289),

т. е. предлагают Вавиле поиграть на струнном смычковом инструменте гудке. Такое прочтение инструментального термина вполне оправдано. Иное значение он приобретает в следующем контексте:

«Заиграй, Вавило, во гудоцек

А во звончатый во переладец...»

(Былины, 1919, с. 289).

В данном случае мы сталкиваемся с еще одной особенностью древнерусской терминологии: двойным аспектом восприятия термина. Мы уже говорили, что словом, выступающим в роли терминологического обобщения всех древнерусских музыкальных инструментов, может быть слово «сосуд» («сосуды»). Любой музыкальный инструмент на Руси мог быть назван «сосудом», но только в том случае, если он сопровождался прилагательным, которое является своеобразным «ключом», расшифровывающим данный термин. Например: «сосуды гудебные» — музыкальные инструменты, а «бесовские сосуды» — музыкальные инструменты скоморохов. Но «сосудами» могут быть названы и облака, если к ним добавить прилагательное «небесные»: «... И сосуды небесные кто наполняет» (Рижский, 1991, с. 78), и военные орудия, если добавить прилагательное «бранные», и т. д. и т. п. В случае с Вавилой к слову, обозначающему в XVI веке определенное понятие: струнный смычковый музыкальный инструмент, добавляется прилагательное «звончатый» («звончатый»), которое и меняет его смысл, так как определение «звончатый» в русской литературе при определении струнного инструмента дается только гуслиам:

«Заиграй, Вавило, во гудоцек

А во звончатый во переладец...»

(Былины, 1919, с. 289),

т. е. в гусли. Но в какие? По всей вероятности, это были уже знакомые нам двухструнные «былинные» гусли.

«были... да тут ведь вожжи —

Ишша стали шелковые струны»

(Былины, 1919, с. 289).

С термином «струны» мы встречаемся и в выдающемся памятнике древнерусской литературы XII века «Слове о полку Игореве», в котором вещий Боян поет и сопровождает свое пение игрой на каком-то музыкальном инструменте, который автор «Слова» называет «струны»: «... Боянь же, братие, <...> своя вещи пръсты на живая струны въскладаше...» (Слово, 1985, с. 27). В то время когда «живые» струны «сами княземъ славу рокотаху» (Слово, 1985, с. 27). Боян, воспевая «первых времен усобице», вспоминал, что тогда «... пушашеть 10 соколов на стадо лебедей, которыи дотечаше, та преди песнь пояше ...» (Слово, 1985, с. 27). «Живые струны», «стадо лебедей», «лебедь» — все это, в данном случае, образы метонимические, за которыми, возможно, скрыты инструментальные термины. «Стадо лебедей» — это струны, а сами «струны» — многострунный инструмент, каким в XI–XII веках могли быть «звончатые» гусли, или двух-трехструнные танбуровидные («былинные») гусли. Поэтический образ «лебеди» становится в «Слове» заменой понятия «струна». А поскольку старому Ярославу, храброму Мстиславу песнь поет одна «лебедь», то можно предположить, что в музыкальном быту княжеских певцов, предшественников Бояна, применялся однострунный хордофон. Наличие монохорда в музыкальном быту новгородцев подтверждают археологические находки «кобылок», т. е. подставок под струну. Такая «кобылка» однострунного музыкального инструмента была найдена в слое рубежа X–XI веков» (Поветкин, 1997 /1/, с. 16)⁵.

Из анализа письменных памятников Киевской Руси X–XII веков можно сделать следующий вывод. В инструментальной культуре восточных славян этого периода широкое распространение получили струнные инструменты, которые имели общее название «гусли» («гусль»). Этот термин употреблялся для обозначения как псалтыревидных, так и танбуровидных струнных инструментов. Псалтыревидные — представляли собой многострунные «звончатые» гусли («струнь», «стадо лебедей»), с количе-

⁵ Следы однострунного хордофона, который назывался «гусла» («гусль»), прослеживаются в инструментальной культуре южных славян, у которых этот термин также функционировал в качестве символа целой группы смычковых и щипковых инструментов. В Западной Европе X–XI вв. широкое распространение получает однострунный смычковый фидель. Одно- или двухструнный инструмент с похожим названием — «фидла» в XII веке бытовал в Норвегии. Следовательно, говорить только о восточном влиянии на русскую инструментальную культуру по меньшей мере односторонне. Как мы видим, танбуровидные одно- двухструнные инструменты использовались и в музыкальной практике северных (Норвегия), западных (Германия) и южных (Болгария) соседей восточных славян.

ством струн до девяти, танбуровидный — однострунный хордофон — гусли («лебедь») или двух–трехструнные «былинные» гусли. Следовательно, когда Ибн-Русте писал о славянских лютнях и танбурах, то имел в виду восьмиструнные восточнославянские гусли (лютню) либо одно-, двух- или трехструнные гусли (танбур). На языческом костре в начале X века сгорел не арабский танбур, а славянские гусли. Возможно, что последние существовали в двух вариантах: псалтыревидные и танбуровидные.

Предположим, что двухструнные былинные гусли — «гусельная досочка» (Вертков, 1975, с. 72) были инструментом псалтыревидным. В этом случае на них можно было исполнять только двузвучные попевок в амбитусе дихорда, терцовой и квартовой «секунды». «Попеременное интонирование двух смежных по высоте тонов <...> это универсальный, общераспространенный и в известной степени элементарный способ мелодизации речи. Он встречается буквально <...> у всех народов» (Алексеев, 1986, с. 102).

Двухструнная «гусельная досочка» если и существовала, то вполне могла быть детским инструментом, который изготавливали и на котором играли дети, используя его для сопровождения припевок, прибауток, дразнилок и т. д. и т. п., представлявших собой, в ладовом отношении, попеременное интонирование звуков б.2 или м.3.

Традиция мастерить и играть на гусях в детском возрасте сохранилась и по сей день «в деревнях на востоке Новгородчины, где чуть ли не каждый из старожиллов расскажет о гусях, которые он слышал и даже когда-то сам в детстве пытался смастерить гусли своими руками» (Поветкин, 1997 /2/, с. 17). Как обрядовый инструмент он мог использоваться и взрослыми. Секундовый строй псалтыревидных гуслей как бы материально фиксировал секундовую интонацию некоторых обрядовых напевов. «Одна из типовых интонационных формул русских трудовых команд — подчеркнутое, скандированное выпевание большой секунды» (Алексеев, 1986, с. 102). О том, какую функцию могли гусли выполнять в трудовом процессе, можно судить по древнегреческой легенде, согласно которой «при постройке Фив <...> камни сами поднимались и слагались в стены под звуки Амфионовой лиры. Фетис объясняет это сказание тем, что работники, воздвигавшие эти стены, по восточным обычаям, поднимали и складывали камни под звуки известных ритмических песен» (Фаминцын, 1889, с. 18). Трехструнная «гусельная досочка», основу строя которой составил трихорд (лад ионийской терции), уже могла использоваться сказителем как инструмент, сопровождавший исполнение былин.

Помимо большесекундового трихорда на формирование строя трехструнных гуслей могли оказать влияние и ангемитонные напевы, основанные на трихордах в кварте и квинте.

Дальнейшая эволюция псалтыревидных гуслей происходила в направлении увеличения количества струн. Эволюция двухструнных танбуровидных гуслей заключалась в поисках универсального строя, позволяющего с максимальным удобством исполнять на инструменте как узко-, так и широкообъемные напевы. Таким становится квартовый строй. «Известная независимость довольно далеко отстоящих тонов при их крепкой акустической связи, сочетание мелодической плавности с гармонической консонантностью (4:3) делают этот интервал удобной интонационной осью простейших мелодических образований, их рельефной высотной рамкой, отличающейся нередко принципиальной функциональной равнозначностью обоих составляющих ее тонов» (Алексеев, 1986, с. 113). Жанровый диапазон квартовой «секунды» (т. е. попеременного интонирования звуков чистой кварты) фактически неограничен. Интервал этот встречается всюду вплоть до плачей и причитаний. Из «Записок» Ибн-Фадлана следует, что погребальная обрядность языческих славян состояла из сложного комплекса ритуальных действ. Мы остановимся на моментах, связанных только с музыкальной атрибутикой. Присутствие в обряде музыкального инструмента, возможно, свидетельствует о том, что игра на нем была одним из любимых занятий. Обычай при переходе в мир иной брать с собой музыкальный инструмент зафиксирован в памятниках устного народного творчества. Так, в новгородской былине о Садко последний говорит своим товарищам: «Сделайте мне ящик дубовый, по праву руку кладите пресвятую богородицу, по леву руку кладите Миколу святителя, в резвы ножки кладите звончаты гусли» (Сотко, 1978, с. 221). Погребальный обряд у Ибн-Фадлана происходил на территории современного Среднего Поволжья, которое сегодня заселяют народы трех языковых групп: тюркской (татары, чувашы, башкиры), финно-угорской (мордва, удмурты, марийцы) и славянской (русские, украинцы, белорусы). Обычай использования музыкальных инструментов в погребальном обряде сохранился у некоторых народов этого региона до настоящего времени. У чувашей, удмуртов и марийцев в качестве погребальных атрибутов отмечены волюнка, скрипка, гусли. У удмуртов, например, умерших гармонистов до сих пор погребают с гармоникой. В русском традиционном погребальном обряде в настоящее время инструментальная атрибутика отсутствует. Ввиду этого сообщение Ибн-Фадлана уникально для нас тем, что в нем зафиксиро-

рованы первые этнографические данные о захоронении «русса» с музыкальным инструментом и использование последнего как атрибута погребального обряда. О ритуальных инструментальных наигрышах древних славян нам ничего не известно. Другое дело похоронные плачи и причитания, о которых, помимо иностранных, свидетельствуют и памятники древнерусской письменности. Напевы современных плачей и причитаний часто характеризуются отсутствием широкого развития собственно мелодической стороны. Обычно они ограничиваются объемом терции или кварты. Терцовый лад с субквартой (тетрахорд в сексте) является одним из самых распространенных ладов, составляющих основу древнерусских похоронных плачей и причитаний. Предположим, что в начале X века плачи и причитания могли сопровождаться игрой на музыкальных инструментах. Для исполнения похоронных плачей и причитаний, основу которых составлял тетрахорд в сексте, на псалтыревидных гуслиях требуется четырехструнный инструмент следующего строя $c^1 - f^1 - g^1 - a^1$.

В то же время данный тетрахорд можно исполнять на инструменте квартового строя, имеющим только две струны – $c^1 - f^1$. Таким инструментом в начале X века могли быть двухструнные танбуровидные гусли.

Универсальность этого строя очевидна. В данном строе при небольшой мензуре инструмента, допускающей диатоническую аппликатуру, древнерусские инструменталисты могли свободно исполнять в пределах первой позиции напевы с амбигусом до октавы.

Стремление инструменталиста целиком показать лад напева, сразу дать общую настройку, включая диапазон звукоряда и опорные звуки лада, явилось той основой, на которой сформировался секундовый, терцовый и квартный строй древнерусских гуслей. На таких инструментах (как псалтыревидных, так и танбуровидных) исполнитель мог либо дублировать мелодию напева в унисон, либо ритмически варьировать напев, либо использовать опорные звуки лада в качестве двойного бурдона.

Таким образом, из анализа письменных источников X–XII веков, как арабских, так и древнерусских, становится очевидным факт существования в музыкальном обиходе Киевской Руси X–XII веков, наряду с псалтыревидным типом струнного шипкового инструмента, инструмента танбуровидного типа. В древнерусских письменных и устных памятниках инструментов, которые вошли в современное инструментоведение под арабскими терминами «танбур» (мн. ч. «тамабир») и «уд» (мн. ч. «ыйдан»), мы не найдем. Начиная с XI века, струнные инструменты в литературе и устном народном творчестве Древней Руси фигурировали под терминами

«гусли» («гусль»), «струны» («струна»), «смык». Чаще всего встречаются — «гусли». В XIV веке к этим терминам прибавилось слово «прегудница», в XVI веке — «гуд(т)ок». Из всех вышеперечисленных понятий только слово «гусли» в древнерусской инструментальной терминологии могло обозначать струнный щипковый инструмент танбуровидного типа. Вместо арабского термина «танбур» для обозначения русского инструмента танбуровидного типа вводится славянский термин «гусли танбуровидные». Возможно, это был одно-, двух- или трехструнный инструмент с овальным корпусом и шейкой. Строй танбуровидных гуслей, как и гуслей псалтыревидных, формировался под непосредственным влиянием древнейших напевов. Кварта, секунда и терция — те интервалы, которые служили интонационно-смысловым зерном мелодических образований. Эти интервалы и могли быть положены древнерусскими инструменталистами в основу строя своих инструментов.

Историческая судьба танбуровидных гуслей, намеченная нами в самых общих чертах, естественно, дискуссионна, но, тем не менее, поднимаемая проблема, как нам кажется, представляет несомненный интерес и требует дальнейшего глубокого изучения. Тем более, что начиная с XIII века в истории русского танбуровидного инструментария мы пока наблюдаем трехвековую лауну, завершающуюся появлением в XVI веке еще одного не менее загадочного, чем танбуровидные гусли, струнного инструмента танбуровидного типа — средневековой (русской) домры, с которой связана дальнейшая история русских танбуровидных инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, 1986: *Алексеев Э. Е.* Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М., 1986.
2. Амфилохий, 1870: *Архимандрит Амфилохий.* О Славянской Псалтыри XIII–XIV веков библиотеки А. И. Хлудова // Труды Московского Археологического общества. Т. 3. Вып. I. М., 1870.
3. Былины, 1919: Вавило и скоморохи // Памятники мировой литературы. Русская устная словесность. Т. 2. Былины. Исторические песни. М., 1919.
4. Велецкая, 1968: *Велецкая Н. Н.* О некоторых ритуальных явлениях погребальной обрядности (к анализу сообщения Ибн-Фадлана о похоронах «русса») // История, культура, фольклор и этнография славянских народов. VI Международный съезд славистов. Прага, 1968. Доклады советской делегации. М., 1968.

5. Вертков, 1972: *Вертков К. А.* Типы русских гуслей // Славянский музыкальный фольклор. М., 1972.
6. Вертков, 1975: *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
7. Вертков, Благодатов, Язовицкая, 1975: *Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. 2-е изд. М., 1975.
8. Вызго, 1970: *Вызго Т. С.* Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970.
9. Вызго, 1980: *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М., 1980.
10. Всеволодский-Гернгросс, 1957: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русский театр. От истоков до середины XVIII века. М., 1957.
11. Галайская, 1975: *Галайская Р. Б.* О древнерусской терминологии музыкальных инструментов по памятникам письменной литературы XI–XVII столетий // Театр. Музыка Кинематография. Л., 1975.
12. Галахов, 1983: *Галахов В. К.* Воронежский балалаечник Василий Соломатин // Памяти К. Квитки. Сборник статей. М., 1983.
13. Гаркави, 1870: *Гаркави А. Я.* Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (с половины VII века до конца X века по Р. Х.). СПб., 1870.
14. Генин, 1980: *Генин Л. Е.* К вопросу о фольклористической терминологии // Актуальные проблемы современной фольклористики. Сборник статей и материалов. Л., 1980.
15. Еремина, 1978: *Еремина В. И.* Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978.
16. Имханицкий, 1986: *Имханицкий М. И.* Предпосылки формирования домрово-балалаечного состава в русском коллективном музицировании XVI–XVII веков // Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дирижера: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 85. М., 1986.
17. Калинина, 1994: *Калинина Т. М.* Арабские источники VIII–IX вв. о славянах // Древнейшие государства Восточной Европы. Материалы и исследования. 1991 год. М., 1994.
18. Ковалевский, 1939: *Ковалевский А. П.* Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу. Пер. и комментарии под ред. академика И. Ю. Крачковского М.; Л., 1939.
19. Ковалевский, 1956: *Ковалевский А. П.* Книга Ахмеде Ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921–922 гг. Харьков, 1956.

20. Кошелев, 1989: *Кошелев А. С.* Некоторые особенности собирания балалаечной музыки на юге России // Методы музыкально-фольклористического исследования. М., 1989.
21. Куник, Розен, 1878: Статьи и разыскания *А. Куника* и барона *В. Розена* // Известия ал-Бекри и других авторов о Руси и славянах. Ч. I. Приложение к XXXII тому Записок Императорской Академии наук. СПб., 1878.
22. Маслов, 1909: *Маслов А. К.* Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее в Москве. М., 1909.
23. Новосельцев, 1965: *Новосельцев А. П.* Восточные источники о восточных славянах и Руси VI–IX вв. // *Новосельцев А., Паушто В., Черепнин Л., Шушарин В., Щапов Я.* Древнерусское государство и его международное значение. М.: Наука, 1965.
24. Поветкин, 1997 (1): *Поветкин В. И.* Вначале был гудочек // Чело. 1997. № 1(10).
25. Поветкин, 1997 (2): *Поветкин В. И.* Из новгородской летописи гусельных словес // Чело. 1997. № 1(10).
26. Привалов, б. г.: *Привалов Н. И.* Начальная школа-самоучитель игры на домре. Предисловие и отрывки. Б. д. Архив Привалова. Ф. 615. Ед. хр. 132.
27. Рабинович, 1946: *Рабинович М. Г.* Музыкальные инструменты в войске древней Руси // Советская этнография. 1946. № 14.
28. Рижский, 1991: *Рижский М. И.* Книга Иова. Из истории библейского текста. Новосибирск, 1991.
29. Серегина, 1988: *Серегина Н. С.* Инструментальная символика в древнерусских песнопениях (на материале русской редакции певческой книги «Стихирарь Минейный») // Из истории инструментальной музыкальной культуры. Сборник научных трудов. Л., 1988.
30. Словарь, 1977: Словарь русского языка XI–XVII веков. Вып. 4. М., 1977. «Гудок».
31. Слово, 1985: Слово о полку Игореве, Игоря Святославля, внука Ольгова // Воинские повести Древней Руси. Л., 1985.
32. Смирнов, Мерпет, 1954: *Смирнов А. П., Мерпет Н. Я.* Из далекого прошлого народов Среднего Поволжья // По следам древних культур от Волги до Тихого океана. М., 1954.
33. Сотко, 1978: *Сотко* // Новгородские былины. М.: Наука, 1978.
34. Фаминцын, 1889: *Фаминцын А. С.* Древняя индокитайская гамма в Азии и Европе с особенным указанием на ее проявление в русских

- народных напевах, с многочисленными нотными примерами. СПб., 1889.
35. Фаминцын, 1891: *Фаминцын А. С.* Домра и сродные ей инструменты русского народа. СПб., 1891.
 36. Фаминцын, 1995: *Фаминцын А. С.* Домра и сродные ей инструменты русского народа // *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. СПб., 1995. С. 315–535.
 37. Финдейзен, 1928: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. I. Вып. I. М.; Л.: Музсектор, 1928.
 38. Хвольсон, 1896: *Хвольсон Д. А.* Известия о хазарах, бургасах, болгарях, мадьярах, славянах и руссах Абу-Али Ахмеда бен Омар Ибн-Даста, неизвестного доселе арабского писателя начала X века, по рукописи Британского музея; в первый раз издал, перевел и объяснил Д. А. Хвольсон. СПб., 1896.
 39. Хоткевич, 1939: *Хоткевич Г. М.* Музичні інструменти українського народу. Харків, 1939.
 40. Шелеманов, 1974: *Шелеманов Е.* Проблемы развития русских народных инструментов // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки (Музыкальный инструмент и инструментальная музыка): Сб. рефератов I инструментоведческой научной конференции фольклорной комиссии союза композиторов РСФСР. М., 1974.
 41. Шенталинская, 1996: *Шенталинская Т. С.* Андыльщина (жанр-эндемик) // Экспедиционные открытия последних лет. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970-х–1990-х гг. Статьи и материалы. СПб., 1996.
 42. Minorsky, 1937: *Hudud al-Alam.* «The Region of the World» Transl. And espl. By V. Minorsky. London, 1937.

И. А. Чудинова

КАМПАНОЛОГИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ В РУКОПИСНЫХ МОНАСТЫРСКИХ УСТАВАХ XVII ВЕКА

Монастырские уставы XVII века, в которых записаны указания о порядке совершения церковных служб и устройства монастырского быта, представляют большой интерес для изучения истории русской церковно-музыкальной культуры и, в частности, традиции колокольных звонов. Разнообразные рукописные «Типики», «Обиходники», отдельные указы¹ и наставления, входящие в состав церковно-уставных сборников — это устное предание, записанное самими носителями традиции с целью дальнейшего ее воссоздания. Письменные монастырские правила представляют собой систему указаний: что, когда и как нужно сделать для того чтобы соблюсти традиционное «благочиние» при совершении церковной службы и прочих монастырских дел. Устав дает образец исполнения, указывает основные закономерности и ограничивает поле возможностей, оставляя действующим лицам право выбора в этих пределах.

Материал этот до сих пор малоисследован и не опубликован, тем более не привлекал внимания историков музыкальной культуры. В связи со специфическим характером источника, при исследовании монастырских уставов в инструментоведческом аспекте необходима разработка соответствующих подходов. Системный взгляд, основанный на этнофоническом методе, может оказаться наиболее плодотворным: при анализе кампанологических данных в рукописных монастырских уставах необходимо привлечение всего комплекса сведений, касающихся церковного обряда, многостороннее сопоставление деталей обряда и быта, учет особенностей этноконфессиональной психологии и языка, тщательное рассмотрение традиционной терминологии.

Выявление круга источников, их изучение и разработка методов исследования рукописных монастырских уставов в музыкально-историчес-

¹ Термин «указ» использовался как синоним слова «устав», т. е. указания к порядку совершения обрядовых действий.

ком аспекте начаты мною несколько лет назад и будут продолжены. Готовится монография по этой теме, а терминология, выявленная и систематизированная при исследовании материалов, поможет расширить источниковедческую базу «Энциклопедии музыкальных инструментов». Важнейшее направление исследования — изучение системы указаний колокольного звона в соответствии с его ролью в обряде, а также выяснение смысла и значения специальной терминологии, встречающейся в рукописях.

Для такого исследования важны все виды церковно-уставных сборников, включающих как общие (касающиеся совершения обряда в целом), так и частные (имеющие отношение к отдельным сторонам богослужения) уставы. Бесспорна особая ценность специальных уставов (указов) колокольного звона. В настоящее время в рукописном собрании Российской национальной библиотеки удалось выявить несколько текстов такого рода: «Подобает ведати ектисиарху о церковном пении и о звону во весь год» (несколько списков с некоторыми различиями в изложении: Кир. Бел. 738/995, 743/1000, 745/1002, Соф. 1163, 1168), «Устав как звонити в господские праздники к заутреням» (Соф. 1168), «Звон у Живоначальные Троицы в Сергиеве монастыре» (Кир. Бел. 736/993), «Подобает ведати о звону како звонити» (Соф. 1169). Кроме того, специальный устав колокольного звона обнаружен в составе «Типика» Соловецкого монастыря, распространенного во многих списках (Сол. 1059/1168, 1060/1169, 1061/1170, 1119/1228, 1120/1229, 1122/1231).

В колокольных уставах ясно обнаруживается координирующая роль колокольных звонов. Соотнесенность ритма литургического (два взаимосвязанных периода: суточный и годовой круг богослужений) и природного (соотношение дневного и ночного времени, времени летних и зимних трудов), взаимодействие подвижной и неподвижной системы счисления времени — все это в церковно-обрядовом сознании существует в определенном «со-бытийном» порядке, который закреплен и обозначен совокупностью обрядовых действий. Колокольный звон служит выявлению этого порядка. Он является аудиальным знаком, определяющим характер и значимость обрядовой ситуации, а также маркирует основные временные контуры чинопоследования. Этому способствует выбор инструмента, характер и длительность «звонения» (так же, как «битья» или «ударения»), порядок сопоставления звуковых пластов. Колокол «возглашает», какой значимости литургическое событие должно совершиться, отмечает последующий ход обрядовых действий и фиксирует его завершение.

В связи с этим в колокольных уставах указывается: 1) тип и значимость службы по ее месту в суточном и годовом богослужебном круге, 2) вид звона, соответствующий значимости службы, 3) выбор колокола по его величине, качествам звучания и местонахождению, так же как и порядок вступления колоколов в составе колокольного набора звонницы, 4) образ «действия» с колоколами, 5) временные координаты — начало и продолжительность звона, периоды звучания. Последовательность в изложении указаний колокольных звонов в целом соответствует общей и триодной части церковного устава и дополняется подробностями, соответствующими месяцесловной его части. Данные распределяются в соответствии с тем, «как подобает звонить» и «когда в которые колокола звонить». Мера полноты фиксации этих условий в рукописных источниках различна, что вовсе не означает меньшую значимость их в практике: записывалось только то, что требовало напоминания, ситуация же всегда воссоздавалась в целостности².

Публикуемые тексты представляют московско-новгородскую монастырскую традицию и отражают практику колокольного звона Кирилло-Белозерского, Соловецкого и Троице-Сергиева монастырей. Эти монастыри в XVII веке были тесно связаны между собой. В рукописном церковно-уставном сборнике Соф.1169, в составе которого находится указ «Подобает ведати о звону како звонити», сопоставляются обычаи трех указанных монастырей, а также Валаама и монастырей заволжских. Такое сопоставление отражает общую тенденцию: в то время шла активная работа по обобщению индивидуальных особенности обрядовой практики различных монастырей. Эта же тенденция отражена и в колокольной терминологии.

В публикуемых церковнославянских текстах сохранены особенности орфографии и пунктуации рукописного источника. Они предваряются аналитическим обзором содержания и кратким изложением его на русском языке. В русском изложении в квадратных скобках помещены дополни-

² Подробнее см.: Чудинова И. А. О значении исследования монастырских уставов XVII века для изучения музыкального искусства // Тезисы докладов XI Всероссийской конференции «Писцовые книги и другие историко-географические источники XVI–XX вв.: проблемы изучения монастырей и монастырской культуры». Тихвин, 1999; Чудинова И. А. Колокольное искусство: системный взгляд на традицию и ее будущее // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. СПб., 1999.

тельные пояснения терминов. Перевод максимально приближен к бытовой стилистике языка оригинала.

I

Указания порядка колокольного звона Кирилло-Белозерского монастыря «Подобает ведати еклисиарху о церковном пении и о звону во весь год», «Устав как звонити на Господские праздники к заутреням, Устав как звонити в Господские праздники к вечерням и обедням» встречаются в виде отдельных статей в составе церковно-уставных сборников XVII века, нередко соседствуют с монастырскими Обиходниками, обобщая их данные и дополняя содержание частными указаниями относительно порядка церковного пения (т. е. церковных богослужений) и звонов.

Все колокольные уставы (включая опубликованный: Устав благовеста к церковному пению во весь год, присланный из светейшего правительствующего Синода в 1722 г. // Древняя российская вивлиофика. 1789 г. Ч. 11. С. 197.) дают указания относительно распорядка «часов» колокольного звона, что не случайно. Однако для того, чтобы понять причину этой «не случайности», требуется уяснить значение слова «час» в языке церковной культуры и то, какое значение этот термин имеет в специальной колокольной лексике. Слово «час» — характерный пример особенностей языка церковных уставов. Отличает этот термин многозначность: он соединяет в себе смысл литургического и бытового — означает как время богослужения, так и световое время дня и ночи, связанное с периодами летних и зимних работ. Специальная церковнославянская терминология вырабатывалась в процессе перевода греческих текстов (в том числе церковных уставов), потому разрешить многие неясности может обращение к исходному понятию в греческом языке. «A Patristic Greek Lexicon» (Ed. by G. W. Lampe. Oxford, 1961) дает определение греческого слова «ωρα» (англ. hour) как «время молитвы», «богослужение» («молитвенный чин»), «трапеза». Это древнее значение слова «час» отразилось в названии книги «Часослов» — в ней собраны церковные чинопоследования суточного круга. Е. Диаковский пишет: «Историко-литургическое понятие службы — “часа” по объему своему гораздо шире обычного. Как показывают древние литургические памятники, название “час” нередко обозначало всякую службу, приуроченную к определенному времени или часу дня и ночи, т. е. вообще всякую суточную службу. Отсюда и книга, содержащая последование суточного богослужения,

получила название — “Часослов”, “Orologion”, а по эфиопски (в издании Б. А. Тураева) она называется “книга молитвы часов” (махафа цалота саататъ)»³. Древнее литургическое значение сохранено и в лексике рассматриваемого колокольного указа: «заутреня рядовая, когда по две кафизмы, 4 часа поется» означает то, что в чинопоследовании заутрени выделены четыре периода («молитвенных чина»), отмеченных звучанием колокола.

В терминологических словосочетаниях, используемых в уставах, нередко соединены понятие «звон» и название богослужебного чина (например, в обороте «вечерня с панихидой и со звоном»). В этом случае колокольный звон понимается как особый (выполняющий подчиненную функцию) богослужебный чин — «молитвенный час». Слово «час» используется и в древнем значении слова «трапеза» (однако следует учесть, что трапеза в церковной культуре имеет смысл особого молитвенного чина): «ужин братский и келарский час большой». Слово «часы» может означать и название особой церковной службы. В обороте «часы без расходу 2 часа без четверти» употреблено слово «час» в двух значениях: «часы без расходу» означает, что две службы часов совершаются без перерыва, а «2 часа без четверти» означает продолжительность чинопоследования. «Вечерня воскресная: час созывают полчаса» означает, что «вечерня с созывом» включает в чинопоследование получасовой звон, предворяющий начало службы. Таким образом, слова «богослужение» («молитва»), «молитвенный чин» — «час» — «звон» объединяет единое смысловое «поле», в пределах которого и проявляется многозначность этих терминов.

Слово «час» в церковном языке также употребляется в значении «определительно-постоянной, единомерной единицы»⁴. «Час» и «звон» нередко выступают в качестве терминов, объединенных идеей единомерной длительности: «един час» = «един звон». Название «час» имеет также и «интервальное» значение: например, протяженность временного периода между окончанием предыдущей и началом следующей службы, связанный с измерением течения природного и бытового времени («до вечерни в кормовой день 3 часа, а не в кормовой 4 часа», «после заутрени до обедни в летние дни 4 часа, а в зимние пол 3 часа и пол 4»). «Интер-

³ *Диаковский Е.* Последование часов и изобразительных. Киев, 1913. С. 158.

⁴ См.: *Прозоровский Д. И.* О старинном русском исчислении часов // Труды Второго археологического съезда в Санкт-Петербурге. Вып. 2. СПб., 1881. Отд. 4. С. 166. Автор приводит цитату из Апокалипсиса: «бысть безмолвие на небеси яко полчаса» (гл. 8, ст. 1).

вальная» значимость слова «час» проявляется также в обороте «в два звонити в три часа»: звонят в два колокола в три промежутка времени. («A Patristic Greek Lexicon» дает аналогичный пример греческого оборота из раннехристианской лексики — *kata wran*). В выражении «час созывают полчаса» использовано, помимо указанных, значение относительной продолжительности (долготы) временного периода — полчаса. Долгота часа изменчива. Часы бывают великие (большие) и малые⁵ (например, «час большой», оборот аналогичный выражению «звон большой»). Понятия «великих» и «малых» часов соотносятся с понятиями «великих» и «малых» праздников, и с тем, что в великие праздники звонят «трезвон с большим» а в малые «без большого». Кроме терминов «час» и «полчаса» в уставах встречается «четверть часа» — долгота их примерна и относительна.

Нередко длительность звона обозначена в зависимости от других обрядовых действий: «звонят тотчас от благовестия, а братия в трапезе в те поры сидят по обычаю, а как игумен приидет, ино звонить перестанут». Время богослужебного звона соотносится и с размеренным течением времени светового дня и ночи (часов летних и зимних монастырских работ, исчисление которых связано с природными циклами), также отмечаемого звоном колокола: «часы колотят, когда пробьет час дня», «часы первые колотят 2 часа дни ударит».

Приведенные примеры значения слова «час» — только часть семантического богатства терминологии монастырских уставов, и этот пример не единственный. Подобной же многозначностью обладает и термин «трезвон». Во первых, службы делятся на совершаемые «по вся дни» (малые) и на «трезвонны» (большие) — «сие бывает по вся дни кроме трезвону, а коли трезвон великому святому с маслом, тогда...». Но «трезвон» — это также и определение характера и способа звона, который должен означать меру значимости праздника, когда звонят трезвон «с болшим» или «без болшо-

⁵ Говоря о существовании долгих и кратких часов, Д. И. Прозоровский пишет: «Западные ученые издавна утверждали, что иудеи, начиная день с восхождения солнца, разделяли в древние времена долгие и короткие как дни, так и ночи на 12 часов, почему в должайшие дни часы иудейские были долее, а в кратчайшие короче, и что такие неравные часы называются иудейскими или планетными. Не подлежит ни малейшему сомнению, что часы, упомянутые в Евангелии, были одни и те же с часами древних иудеев, современных Евангелию...» (Там же). Евангельский день был образцом, которому уподоблялся день монастырский, поэтому «долгие» и «краткие» часы — это тоже понятия, имеющие особое значение в конфессиональном языке.

го». Многозначность этого слова может вызвать затруднение при чтении уставного текста. Так, в предложении «а к заутрени благовестят по обычаю в Псковитин в простые дни, а трезвон в болшеи», речь идет не о трезвоне в большой колокол, а о благовесте, который совершается в обычные дни в Псковитин, а в праздник (т. е. трезвон) в большой колокол. Существует также тип богослужебной книги «Трезвон», которую составляют певческие стихиры праздников, «величина» которых соответствует «трезвонной» мере.

«И тако совершится день и ночь» — сказано в завершении указа. Монастырское время делится на два периода: ночные часы (ориентированы на конец предыдущего дня, т. е. на закат солнца) и дневные (предваряемые утренней зарей и начинающиеся от рассвета). Дневные и ночные часы «отдают» особым колокольным звоном. Так, например, в Великий Четверг «после заутрени правило, да позвонят к исповеди как часы отдаст» или в понедельник Светлой недели «со кресты ход звонят, как часы отдаст». Окончание заутрени должно совпасть с появлением первого луча утренней зари, до отдачи ночных часов, поэтому уставы фиксируют не ее начало, а конец. В зависимости от продолжительности утрени (связанной со значимостью празднуемого события в литургическом ритме годового богослужебного круга) время ее начала указывается по разному «за 3 часа», «за 7 часов», имея в виду «до света» — до утренней зари. Звон к заутрене может быть указан и от начала ночных часов: «В Великий Пяток заутреню звонят — 5 часов ночи ударит» (однако главный ориентир для определения ее начала тот же — необходимость завершения службы до рассвета). Время начала рассвета различно летом и зимой, количество часов в пределах светового дня также различно, поэтому говорится «за 5 часов которого дни часы». Кроме того, учитываются и особые обстоятельства совершения службы, например, количество ее участников. Так, «в велик день» (т. е. в Пасху) «заутреня 4 часа и со звоном и с целованием и потому звонят за сколько надобно отпеть, за час, или за полтора, или за два» (т. к. обряд пасхального целования, входящий в порядок службы, может оказаться более или менее длительным, в зависимости от количества участников).

Учет всех обстоятельств и координация действий с соблюдением требований установленного обычая порядка возложены на уставщика (еккlesiарха), ему в особо сложных условиях, при множестве обстоятельств, не поддающихся точной письменной фиксации (например, во время Великого поста), предписано действовать «смекая, коли как доведет-

ся. «Смекать» приходится уставщику в любом случае — устав дает только пособие для памяти, для того, чтобы в каждом конкретном случае удалось вспомнить, как действие обычно (по традиции) совершалось. Сейчас это свойство затрудняет понимание рассматриваемых текстов. Выявление устойчивых языковых оборотов может оказать помощь для разрешения многих неясностей. Так, следует обратить внимание на терминологические словосочетания «полунощница с звоном и доскою», «обедня с благовестом», «вечерня с созывом» и подобные, отражающие функциональную связь звона и богослужения. В церковном языке нет случайностей, обозначения видов звона и характера «действия» с инструментом всегда точно указывает на его обрядовую функцию. Например, «в доску» всегда «колотят». Выражение «звонят в доску» появляется в связи с тем, что здесь в указании действия акцент сделан на функцию возглашения начала, призыва ко вниманию, а в термине «звон» это значение весьма существенно.

ПОДОБАЕТ ВЕДАТИ ЕККЛИСИАРХУ О ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ И О ЗВОНУ ВО ВЕСЬ ГОД

По рукописи: Соф. 1168. Л. 248 об. — 255 об.

Во все дни кроме трезвона: Заутреня рядовая. Когда две кафизмы, 4 часа поется: 1 час полунощница с звоном и с доскою, 2 час ударит [т. е. прозвучит колокол] после первой статьи на второй кафизме, 3 час ударит в Пролог, 4 час как отпоют. Когда говорят по три кафизмы, то заутреня пол 5 часа [т. е. 4 с половиной часа]: 1 час заутреня по тому же, 2 час так же на второй кафизме ударит, 3 час ударит в статью по третьей песне [т. е. по окончании 3 песни канона с началом чтения], 4 час ударит после «Достойно». После заутрени до обедни в летние дни 4 часа, а в зимние пол 3 часа и пол 4. Обедня с благовестом 2 часа, а когда игумен служит собором — 2 часа с четвертью. Стол братский в кормовой день [в день совершения панихиды по «христолюбцам» и особой трапезы] пол 2 часа, а не в кормовой час. Келарский стол час после стола братского. До вечерни в кормовой день 3 часа, а не в кормовой пол 4 часа. Вечерня простая [без панихиды] со звоном час с четвертью, вечерня с панихидою и со звоном 2 часа без четверти. После вечерни до ужина пол часа. Ужин братский и келарский час большой, а коли ужина нет, то после вечерни до нефимона час большой. Нефимон меньшей и с доскою час, средний нефимон с четвертью час. После нефимона до заутрени 6 часов. И так совершится день и ночь.

Коли трезвон великому святому с маслом. Заутреня 5 часов без четверти: полунощница с звоном и с доскою час, после первой статьи 2 час, после Евангелия 3 час, перед «Достоинно» 4 час, как отпоют 5 часов. Вечерня с созывом и литиею святому пол 2 часа, а коли без литии святому, то вечерня с созывом час с четвертью. Заутреня тому 5 часов без четверти, а прочее как уже было явлено.

Суббота [службы накануне праздника Воскресения]. От заутрени до обедни 3 часа. Вечерня воскресная: час созывают полчаса [т. е. «вечерня с созывом»]. Заутреня воскресная 5 часов, а в кое время часы бьет на заутрени — как указано великому святому.

Когда случится в неделю святой, имеющий полиелеос, и масло бывает. Заутреня 6 часов без четверти, а коли без масла — пол 6 часа. Часы бьет: 1 час полунощница, 2 час на второй кафизме, 3 часа в «Хвалите имя Господне», 4 час отчтут по третьей песни [т. е. как окончат чтение после 3 песни канона], 5 часов в «Славословие». Молебен и с доскою час, коли одна статья, также и панихида с доскою час, коли с утра, а если молебна 2 статьи, тогда пол 2 часа великих. Ход около монастыря 2 часа бывает и большой со звоном. В субботу вечер после нефимона до заутрени 5 часов или пол 6 часа, также и перед праздником Владычним.

Великий пост имеет свой устав. Обедни звонят в Петров пост в некормовой день — 4 часа пробьет, а кормовой пол 4 часа, в иные как 3 часа пробьет, смечая когда как доведется. Заутрени в некормовой день звонят за 4 часа, а в кормовой день за пол 5 часа [до света]. В субботы звонят обедни в пол 3 часа в летние дни, а в неделю [воскресенье] 3 часа пробьет, или как доведется, смечая. В Госпожин (Успенский) пост звонят обедни в некормовые дни в пол 4 часа, а в кормовые дни 3 часы спустя. В зимние дни звонят в пол 3-я часа, и 2 часа спустя, и в пол 2 часа и час спустя, в какой день как доведется. На Светлой неделе заутреню звонят за 3 часа и за пол 3, обедни спустя 2 часа, и за пол 3 часа и больше. Во Владычни праздники звонят заутрени по Обиходнику.

ЗВОН В ВЕЛИКИЙ ПОСТ

Понедельник первой недели: заутреню звонят по Обиходнику за 3 часа [до света], часы — первые часы колотят как 3 часа ударит, другие часы — 6-го часа в исходе, нефимон за час [до ночи]. Вторник первой недели: заутреню звонят за пол 5 часа или за 5 часов, часы первые колотят 2 часа дни ударит, другие — 5 часов пробьет, нефимон за пол 2 часа или за час. В среду и в пяток первой недели: заутреню пораньше за пол 6 часа звонят. Часы колотят, когда пробьет час дня. В пяток: часы коло-

тят, к обедне звонят по Обиходнику, так же к заутрене, к часам, к обедне и к нефимону. Во весь пост звонят, смекая по тому же, как доведется. После нефимона до заутрени бывает 7 часов — и больше, и меньше. Заутреню благовестят по обычаю в «Псковитин» в простые дни, а в трезвон — в большой колокол [благовестят]. К Преждеосвященной обедне благовестят так же [в большой колокол], и другие [колокола] звонят тотчас от благовестия. Братия же в трапезе в то время сидят по обычаю, а как игумен пройдет в церковь, звонить перестанут. К часам и нефимону в доску колотят.

Во весь пост звонят и колотят смекая, когда как доведется. Заутреня в Великий пост пол 5 часа и больше — без четверти 5: час полунощница со звоном и с доскою, 2 час на второй кафизме, 3 час после статьи на 3 песне, 4 час после «Достойна». Часы первые и с доскою пол 2 часа, другие с вечернею 2 часа без четверти. Стол братский час, после стола братского до нефимона пол 4 часа или 3. Нефимон с доскою пол 2 часа. Обедня Преждеосвященная и с благовестом 2 часа без четверти. Часы без расходу [т. е. две службы часов без перерыва] 2 часа без четверти.

ДРУГОЙ УКАЗ

От заутрени до обедни 4 часа в простые дни. От начала литургии до вечерни 6 часов, а как начнут вечерню и до отпуста (окончания) нефимона 4 часа. От павечерницы до заутрени 6 часов, а рядовая заутреня 4 часа, и так совершится день и ночь.

В субботу. От заутрени до обедни 3 часа, а от начала литургии до отпуста павечерницы как прежде указано, от павечерницы до заутрени 5 часов или пол 6 часа. Когда случится в неделю святой имеющий полиелеос, заутреня 6 часов. Когда в неделю случится Успение, Введение, Рождество, Крещение, Благовещение или Кириллова память, заутреня бывает 7 часов.

О великом посте о звоне. На второй неделе поста: заутрени звонят за 5 часов которого дни часы [т. е. в зависимости от начала светового дня], а если в тот день обедня Преждеосвященная, то пораньше — за пол 6 часа. Часы колотят когда 2 часа дни пробьет, другие часы — когда 5 часов пробьет. Нефимон — за пол 2 часа или за час. Если Преждеосвященная в среду и пяток, тогда часы колотят, когда час дня пробьет. Обедню звонят в пол 5 часа, а потом нефимон. На шестой и на седьмой неделе поста: если читают Евангелие, то первые часы колотят в пол часа дня, коли обедня, а коли часы [а обедни нет], то час спустя. Обедню звонят когда 5 часов пробьют, или в исходе 5-го. Нефимон — за пол 3 часа или за 2,

как доведется. В четверг пятой недели поста: заутреня со звоном пол 7 часа. В субботу пятой недели поста: заутреня пол 5 часа и со звоном великих и малых, 5 часов. В неделю цветную: заутреня 6 часов. В Четверг Великий: заутреня 4 часа. В Пяток Великий: заутреня пол 6 часа. В Субботу Великую: заутреня пол 6 часа великих. В Велик день: заутреня 4 часа и со звоном и с целованием, потому звонят за сколько надобно отпеть за час, или за полтора или за два. На Вознесение: заутреня пол 6 часа и со звоном и с кадилом 6 часов по повечерию. На Троицын день: заутреня 6 часов, кадят столько же.

Подвѣаетъ вѣдати. епископѣ о церковноѣ пѣнии. и о звонѣ во весь гвѣ. Заѣтрени радочага, кѣгда пш двѣ каѣнзичы, д, ѳса пшетса. а, ѳсѣ полѣнощница и з звономъ и з доскою. б и, ѳсѣ ѣдаритъ послѣ первои статьи, на второи каѣ измѣ. третей ѳсѣ ѣдаритъ в пролѣ. д и ѳа. какъ ѳпою а когда по, г, и каѣнзиче гворятъ. тогда заѣтрени по, ѳ. ѳаса, а ѳа заѣтрени потомѣ б, и ѳа такоже. на, б, ка. ѣдарит, г, ѳсѣ ѣдаритъ в статью. по, г, пѣсни. д и, ѳа ѣдаритъ послѣ доствина. а послѣ заѣтрени до вѣѣдни. в лѣтние дѣни. д, ѳса, а в зинние по, г. ѳса и по, д. овѣдни и з блговѣсто, б, ѳса. а когда игѣменъ слѣжитъ соврѣо с ѳетвертью, б, ѳса, Ствалъ вратцкои в кѣрмовои дѣнь по, б, ѳса. а не в кормовои ѳа, а келарѣскои столъ ѳа, послѣ стола вратцково до вечерни в кормовои дѣнь, г, ѳса. а не в кормовои по, д. ѳса. Вечерни простап. з звономъ ѳа с ѳетвертью, без понахиды. а с понахидаю вечерни и з звономъ, б, ѳса, без ѳетверти. послѣ вечерни до ѣжины по ѳаса. ѣжина вратцка и келарѣскага ѳа вѣлшон. а коли ѣжины нѣтъ, послѣ вечерни до нефимона ѳа вѣлшон. нефимѣ меншон. и з доскою ѳсѣ. а средней нефимѣ с ѳетвертью ѳа. послѣ нефимона дв заѣтрени, ѣ, ѳсовъ, и тако совершитца дѣнь и нѣ.

Сне вѣиватъ по вса дѣни кромѣ трезвонъ а коли трезвѣо великомѣ стѣнѣ с масломъ. тогда заѣтрени, ѳ, ѳасовъ вес ѳетверти. полѣнощница з звономъ и з доскою ѳа. послѣ. а и, статьи. б и, ѳа. послѣ, вѣлшиа, г и, ѳа, прѣ достоинномъ, д и, ѳа, какъ ѳпоютъ, ѳ, ѳсовъ. вечерни с созывомъ, и литнею комѣ, по, б, ѳаса а коли без литиѣ сѣтомѣ вечерни и с созывомъ, ѳа с ѳетвертью, а заѣтрени томѣ, ѳ, ѳсѣо вес ѳетвѣт, а прочѣе прѣ все такоже явлено. В сѣвѣтѣ ѳ заѣтрени до вѣѣдни. г, ѳса. вечерни воскрѣнага ѳа созываютъ, поѳаса заѣтрени воскрѣнага, ѳ, ѳсовъ. а ка ѳсѣи вѣетъ на заѣтрени в кое время. такоже ѣказано. великомѣ сѣтомѣ. а когда лѣунтса в нѣю сѣтго нѣкѣа полиелешъ и масломъ вѣиваетъ, тогда заѣтрениа вѣиваетъ, ѣ, ѳсѣо. вес ѳетверти, а коли без мѣла по, ѣ, ѳса, а ѳасы вѣетъ, а и, ѳа. полѣнощница. б и, ѳа, на б и, ка, г, ѳса, в хвалите нѣнѣ гдѣне. д, ѳа. какъ отчутѣтъ по, г и, пѣсни, ѳ. ѳсовъ, в славословне молебѣ и з

доскою, ѱа, квли одна статья, такѡ и понахида з доскою ѱа, квли с ѡтра, а коли молебна, ё, статья, тогда по, ё, ѱса великихъ. Я квли хѡ около лириа, ё, ѱса вьываетъ и вѡшен з звономъ. В сбвотѡ вѡе послѣ нефилона, до заѡтрени, ё, ѱсовъ, или по, ѡ, ѡса. Такѡ вьываетъ, и перѣ праздникомъ влѡнимъ, сие вьываетъ во вѣ го, кромѣ великаго поста.

а в великїи постъ свои ѡста имать. Я звонятъ овѣдни в петровъ по, в некормовои днѣ, ѡ, ѱса првѣетъ, а кормовои по, ѡ, ѱса, вьинъа какъ, г, првѣетъ, смѡуаа квли какъ доведетса. Я заѡтрени, в некормовои днѣ звонятъ за, ѡ, ѱса, Я в кормовои днѣ за по, ё, ѱса. В сбвоты звонятъ, овѣдни в по, г, ѱса, в лѣтние днїи. В нѡю, г, ѱса првѣетъ, или какъ доведетса смѡуаа, В госпожин по, звонятъ овѣдни, в некормовые днїи в по, ѡ, ѱса, а в кормовые три ѱсы спѡста. Я в знаные днїи звонятъ в по, г, та ѱса, и, ё, ѱса спѡста. и в по, ё, ѱса, и ѱа спѡста в кви днѣ какъ доведетса. Я на свѣтлин нѡе заѡтрени звонятъ, за, г, ѱса и за по третья. Я овѣдни спѡста, ё, ѱса, и за по, г, ѱса и вальши. Я кв влѡни празники звонятъ, заѡтрени по вбихдникѡ.

О звонѡ в великїи постъ. в пѡелникъ, ѡ, нѡи, великого постѡ. заѡтрени звонѡ по вбихдникѡ, за, г, ѱса, ѡ, ѱасы колотятъ, г, ѱса ѡдаритъ, дрѡгие ѱсы, ѡ, го ѱса вьсходе. Нефино за ѱа. Во вторникъ, ѡ е, нѡи поѡа заѡтрени звонятъ, за по, ё, ѱса, или за, ё. ѱасы, ѡ, колотятъ. ё, ѱса днїи ѡдаритъ. дрѡгие ѱсы колотятъ, ё, ѱсовъ првѣетъ. Нефиномъ за по, ё, ѱса, или за ѱа. В средѡ, и в пѡ, ѡе, нѡи поста, заѡтрени поранѣе за по, ѡ, ѱса звонятъ кѡе за ѱа ѡпѣтъ. а ѱсы колотятъ днїи прѡетъ ѱа. В пѡѡ ѱсы колотятъ. к овѣдне звонятъ по вбихдникѡ, и во весь постъ звонятъ смѡкаа потомѡже какъ доведетца. к заѡтрени и к ѱасомъ, и к овѣдне и к нефиномѡ, а послѣ нефилона дв заѡтрени вьываетъ, ѡ, ѱсовъ, и вальши и мѡши. а к заѡтрени блговѣстятъ по вьѡуаа во псквнтїи в првѣтые днїи а трезвѡ в вальшии, такоже и к овѣдне прѡсѣщенѡ блговѣстятъ потомѡже. и дрѡгие звонятъ тогъ ѱа, ѡ блговѣстна, а вратїи в трапезе в тѣ поры седятъ по вьѡуаа, а какъ нгмѡ приїде ино звонитъ перестанѡтъ. Я к ѱасомъ и к нефиномѡ в доскѡ колотїа сице вьываетъ во вѣ постъ. звонятъ и колотятъ смѡкаа коли ка доведетса. Заѡтрениа в великїи постъ в поспѡа днїи, по, ё, ѱса и вальши бес ѡетверти, ё. ѡ, ѱа полѡщница з звономъ и з доскою, ё, ѱа, на. ё и, ка, г, ѱсѣ по статью на, г и, пѣсни. ѡ и, ѱа послѣ достонна. ѱасы, ѡ е, и з доскою по, ё, ѱса. дрѡгие с вечернею, ё, ѱса без ѡетверти. Стѡ вратцкѡи ѱа. послѣ стола брацкѡво до нефилона по. ѡ, ѡ, или г, нефино з доскою по. ё. ѱса. Овѣдня прѡесѣщеннаа и з блговѣстѡ, ё, ѱса бес ѡетверти. ѱасы всѣ без рохѡдѡ, ё, ѱса бес ѡетверти.ч

Ии ѡказъ.

Ⲙ задрени до ѡвѣдни, ѿ, ѡса в простыи дни. И ѡначала литургіи до вечерни, ѡ, ѡсовъ, а какъ научитъ вѣрню и до ѡпѣска нефимона. ѿ, ѡсы. И ѡпавечерницы до задрени, ѡ, ѡсовъ а задрениа рѣдоваа, ѿ, ѡса. и такъ совершитсѧ днь и нѡ. В свѣтѣ ѡ задрени до ѡвѣдни, ѿ, ѡса, а ѡначала литургіи и до ѡпѣска павечерницы ка преже ѡказано. И ѡпавечерницы до задрѣни, ѧ, ѡсовъ или по. ѡ, ѡса. И когда лѡнитсѧ, в нѡю свѣго имѣиан полиелеѡ. и тогда задрениа, ѡ, ѡсовъ. а когда в нѡю прилѡнитсѧ ѡспение прѡтѣи цѣты. или введение, или рѣтво, или крещение, или блговѣщение, или кирилова паниахъ и тогда задрениа вѣваетъ, ѡ, ѡсовъ. О великомъ постѣ о зконѣ, На, ѡ и, нѡ поста, задрени звонѧ за , ѧ, ѡсовъ которого дни часы. И коли овѣдниа преже свѣнага того дни поранѣе за по, ѡ, ѡса. Часы колотѧтъ ѧ, ѡса дни прѣтъ. дрѣгие часы колотѧтъ, ѧ, ѡсовъ прѣтъ. Нефимѡ за по, ѡ, ѡса, или за ѡ. И коли прѣщѣннаа, в средѣ и в пятѡ, тогда часы колотѧтъ, ѡ дни провьѧ. ѡвѣдню звонѧтъ в по, ѧ, ѡса а нефимонъ по томѣ спѣстѧ. На, ѡ и, нѡ поста и на, ѡ, и коли ѡвне ѡтѣтъ. тогда часы первыи колотѧтъ, в по часа дни коли овѣдниа, а коли часы ино ѡ спѣстѧ. И ѡвѣдню звонѧ ѧ, ѡсовъ провьютъ. или вѡсходѧ, ѧ, го И нефимѡ, за по, ѿ, ѡса. или за, ѡ, какъ доведетсѧ, В ѡѧ, ѧ, нѡ поста задрениа и з звоном, по, ѡ, ѡса. В свѣтѣ, ѧ ю, пѡта. задрениа по, ѧ, ѡса и з звоноѡ великѧ а малѧ, ѧ, ѡсовъ. В нѡю цветнѡю задрениа. ѡ, ѡсовъ. В ѡ великѧ. задрениа. ѿ, ѡса. В пѡ великѧ задрениа по, ѡ, ѡса. В свѣ, великѡю задрениа по, ѡ, ѡса великихъ. В великѡ днь задрениа, ѿ, ѡса, и з звономъ і с целованіемъ. и потомѣ смѣкаа звонѧтъ за колько надовнѡ ѡпѣтъ за ѡ, или за полтора или за два, На вознесеніемъ днь задрениа, по, ѡ, ѡса и з звоноѡ, а кадило, ѡ, по по. На троицѣ днь, ѡ, ѡсовъ задрениа кадѧ столько же.

УСТАВ КАК ЗВОНИТИ В ГОСПОДСКІЕ ПРАЗДНИКИ К ВЕЧЕРНЯМ И К ОБЕДНЯМ

(В ОГЛАВЛЕНИИ РУКОПИСИ НАЗВАНИЕ:

УСТАВ КАК ЗВОНИТИ НА ГОСПОДСКІЕ ПРАЗДНИКИ К ЗАУТРЕНЯМ).

По рукописи: Соф. 1168. Л. 261–264.

Дванадцѧтые праздники. На Рождество Пресвятой Богородицы заутреню звоним в пятом часу ночи в исходе. На Воздвижение Честного Креста заутреню звоним — 5 часов ударит ночи. На Введение Пречистой Богородицы заутреню звоним на 9 часу ночи. На Рождество Христова заутреню звоним в исходе девятого часа. На Богоявление Господне

заутреню звоним в половине 9 часа. На Сретение Господне заутреню звоним на 9 часу «в полы» [т. е. по прошествии 8 с половиной ночных часов]. На Благовещенье Пречистой Богородицы заутреню звоним — 5 часов ударит ночи.

Службы Триоди. В Великий Четверток заутреню звоним — 5 часов ударит. После заутрени правило, да позвонят к исповеди как часы [ночные] отдаст, а как два часа дня пробьет — в доску к часам. К обедне звонят на 5 часу. Служба собором. В Великий Пяток заутреню звонят — 5 часов ночи ударит. К часам — в доску, когда час дня ударит или полтора, а расход [братьев по кельям] между двумя службами часов час или полтора. В Субботу Великую заутреню звоним на 7 часу. К маслу звонят в доску — 3 часа ударит. К вечерне — в исходе 11 часа. От вечерни идут в трапезу «к укрухам» [освященный хлеб] и читают «Деяния апостольские» до 4 часов ночи. На 5 часу — молебен за полунощницу [вместо полунощницы совершается молебен]. Во святую великую неделю Пасхи заутреню звоним в исходе 7 часа. К обедне звонят — час дня ударит. В понедельник Светлой недели ход с крестами звонят как часы отдаст. В неделю Фомину заутреню звоним за пол 6 часа. На день Вознесения заутреню звоним — 2 часа ударит ночи. В неделю Пятидесятницы заутреню звоним в пол 2 часа, а к обедне звонят — 2 часа дня ударит. Расходу до вечерни — час.

Храмовые праздники. Накануне праздника Чудотворца Кирилла к обедне звонят — 2 часа дня ударит, а расходу до вечерни час. Заутреню звоним в первом часу ночи. На Происхождение [Креста] Господня заутреню звоним за 3 часа. На Преображение Господне заутреню звоним за 6 часов. На Успение Пречистой Богородицы заутреню предпраздньства звоним за 5 часов, обедню звоним в пол 2 часа дни. На праздник Успения Пречистой Богородицы заутреню звоним в пол третьего часа ночи. Молебен и воду святят в свое время, потом к обедне.

Обста. Какъ звонити на гдѣския праздниѣ к заѣтрениѣ. Обста какъ звонити в гдѣския праз. к вѣрнѣ і к оведнѣ.

На рѣтѣкѣ прѣтѣе вѣтѣ заѣтрению звонѣ в пятѣмѣ часѣ ноши и вѣсходѣ. На вѣздѣвиженіе вѣтѣнаго крѣта заѣтрению звонимъ, ѣ, часѣкъ ѣдаритъ ноши. На введеііе прѣтѣе вѣтѣ. заѣтрению звонимъ, на, ѣ м, часѣ ноши. На рѣтѣкѣ хрѣтѣкѣ заѣтрению звонимъ, вѣсхѣде девѣтѣмѣгѣ часа. На вѣтѣгѣвлениѣ гдѣне заѣтрению звонимъ в пѣ, ѣ, часа. На стрѣтѣнниѣ гдѣне заѣтрению звонимъ на. ѣ, часѣ в полы. На вѣтѣгѣвѣщеніи прѣтѣе вѣтѣ заѣтрению звонимъ за ѣ, часѣвѣкѣ. На верѣное воскесениѣ заѣтрению звонѣ, ѣ, часѣкъ ѣдаритъ ноши.

В великїи ѿтвертокъ заѿтрено звонїи. пять часовъ ѿдари. послѣ заѿтрени правило. да позвонятъ к исповѣди какъ часы ѿдасть. а два часа днїи пробьеть в доскѣ к часомъ к обѣднѣ звонятъ. на, ѳ, мъ часѣ. сѣзжа совшромъ. В великїи пятѣ. заѿтрено звонятъ, ѳ, часовъ ноши ѿдаритъ к часомъ в доскѣ ѿ днїи ѿдаритъ или поѿтора. а рсхѣ межѣ часовъ ѿ, или поѿтора, В сѣвотѣ в великю заѿтрено звонимъ на. ѿ м, часѣ. к малѣ звонятъ в доскѣ, г, часы ѿдаритъ. к вечерне въсхѣде перкагѣ надѣсятъ часа. и ѿ вечерни в трапезѣ. к ѿрѣхломъ и ѿѣтъ дѣбаниа апѣольскаиа до ѿѣтырѣхъ часовъ ноши. на пятѣ часѣ ноши молебенъ за полѣношницѣ. Во сѣтѣю великю нлю пасхи заѿтрено звонїи въсхѣде, ѿ, часа. к обѣдне звонятъ ѿ днїи ѿдаритъ. В пнлникъ свѣтлыа нли со крѣты хѣ звонятъ какъ часы ѿдасть. В нлю фоминѣ заѿтрено звонимъ за по, с, часа. На вознесениевъ днѣ. заѿтрено звонимъ, ѳ, часа ѿдаритъ ноши. В нлю, и, ю, заѿтрено звонимъ в по, ѳ, часа. а к обѣднѣ звонятъ, ѳ, часа днїи ѿдаритъ, а рсхѣ до вечерни часъ.

На канонѣ праздника ѿюдотворца кирила. к обѣдне звонятъ, ѳ, часа днїи ѿдаритъ, а рсхѣ до вечерни часъ. заѿтрено звонимъ в первомъ часѣ ноши. На происхоженне гдѣне заѿтрено звонимъ, за, г, часы. На превображенне гдѣне заѿтрено звонимъ за, с, часовъ. На ѿспение прѣтѣна вѣты предпразнества заѿтрено звонїи за, ѳ, часовъ обѣдню звонимъ в по, ѳ, часа днїи. На праздникѣ ѿспениа прѣтѣе вѣты, заѿтрено звонимъ в по третѣа часа ноши. молебѣ и вода свѣтитъ во своѣ время. потомъ к обѣднѣ.

II

Краткий колокольный устав «Звон у Живоначальной Троицы в Сергиеве монастыре» находится в составе статей Обиходника Троице-Сергиева монастыря начала XVII века (принадлежал Боголепу Губе). Сведения, рассредоточенные в указаниях Обиходника (о виде звона, гимнографических особенностях службы и о трапезе) на каждый день богослужбного года, в этой статье обобщаются и дополняются указаниями о выборе колоколов для звона в соответствии со значением праздника (иногда предоставлена свобода — «в постной или часовой, в который согласнее») и о времени звона. Порядок звонов в первом разделе статьи излагается в соотношении со службами общей части устава — от великих праздников к обычным дням, а во втором — со службами его триодной части.

ЗВОН У ЖИВОНАЧАЛЬНОЙ ТРОИЦЫ В СЕРГИЕВЕ МОНАСТЫРЕ

По рукописи: Кир.Бел.736/993, л. 56–58.

Малую вечерню перед всенощным звонят в большой колокол, а всенощная и обедня — во все колокола. Служба с полиелеем и Евангелием — в два красные, да в постный, да в молебный, да в «княж Юрьев». Если служба святому со славословием — в два красные, да в один колокол постный или часовой, в который согласнее. Служба избранному святому «на б» — в два красные. В обычные дни — в большой, потом в «княж Юрьев».

В великий пост часы — как час дня ударит. Другие часы — в половину пятого часа. То же при совершении Преждеосвященной литургии — службу часов в этот день звонят как час дня ударит, а поют часы все вместе [т. е. соединяют две службы часов]. Вечерня — как пять часов ударит, на шестом часу. Нефимон — за два часа, а в Пятко нефимон — за час. Заутреня — за половину седьмого часа или за шесть, а если Евангелия статьи чтут, тогда часы звонят ранее, как часы ночные отдадут.

звонѣ оу живоначалныѣ троицѣ. в сергїевѣ монастырѣ.

против всенощноу, вечерню малую, в болшон колоколѣ, а всенощное и вѣдѣна въ все колоколѣ. а коли стѣлоу полїелеѣ и еуліѣ. ино звонитѣ въ красныѣ в двои. да въ постнои, да в молебнои. да въ кнѣже юрьевѣ. а коемоу стѣлоу славословіѣ ино звон в красныѣ в двои. да в колоколѣ единѣ в постнои или в часовой в которой съгласнѣ. а коли избранномоу стѣлоу на. Ѣ. ино звонити в двои в красныѣ. а въвѣчурныѣ дни в болшон. да внослѣ въ кнѣ юрьевѣ.

в великѣи пѣ звонѣ часы, как час дни оударит а другѣгыѣ часы звонѣт в половиноу пѣтаго часа. коли прѣсѣннаа слоужба вѣывает которого дни, часы звонѣ потемоу. какъ ѣ дни оударит. а поют часы вси влѣстѣ. а вечерню звонѣт, пѣт часовѣ оударит на шестомѣ часоу. а нефимонѣ звонѣт за два часа а в пѣтѣ нефимонѣ звонѣт за ѣ. а заутреню звонѣт. за полѣсема часа или за шесть а коли еуліѣ стѣи утоу а тогдагы часы звонѣт ранее. как часы ношныѣ ѡддадутѣ:

III

Весьма интересный пример колокольного устава обнаружен в составе церковно-уставного сборника середины XVII века в Софийском собрании.

В целом сборник представляет обзор особенностей порядка богослужений Кирилло-Белозерского, Троицкого и Соловецкого монастырей, а также сравнение их обычаев. Здесь же находится скитский устав, списанный из рукописи Валаамского монастыря, упоминаются монастыри заволжские. Можно предположить, что рукопись возникла в связи с потребностью выработки устава для какого-либо монастыря, входящего в круг северно-новгородской традиции.

Порядок звонов в этом уставе (отличен от Троицкого, но таков же, как в Кирилловском) описывается начиная с повседневных служб — «четверику», «шестерику» (название происходит от гимнографических особенностей служб), потом следуют службы с полиелеосом, всеношное, совершаемое в дни великих праздников, а затем — службы Господских праздников и их предпразднств. Краткий раздел посвящен службам Троицы.

В исследуемом тексте четко фиксируется зависимость значимости праздника и характера звона — количества колоколов и «часов» (т. е. относительной временной продолжительности), а соответственно тому «объема» и длительности звучания. «Четверику» и «шестерику» порядок звона одинаков — сначала в один (что «подле большого») колокол, потом в два малые, но в первом случае в два малые «во един час», а во втором в «три часы»: количество «часов» (а соответственно и общей длительности звона) с возрастанием меры торжественности праздника увеличивается. Полиелеос без литии звонят сначала в один колокол (что «подле большого»), потом — «трезвон во вся без большого», если же полиелеос с литией (что означает большую торжественность и продолжительность службы) — то трезвон «во вся». Длительность звона в этом случае одинакова — «в три часы», но количество колоколов (и, соответственно, «объем» звучания) увеличивается. К малой вечерне, совершаемой в дни великих праздников перед всеношным, предписано звонить так же, как и в обычные дни, — во вседневный колокол, потом в два меньшие, но дольше обычного — «во един час подоле». К средней вечерне и ко всеношному порядок звона так же одинаков — в большой колокол, потом «во вся в три часы», однако длительность звона в большой колокол ко всеношному увеличивается — указано звонить в него «подоле». Среди звонов, совершаемых в течение службы, указан только звон перед чтением Евангелия на всеношных — «во вся во един час».

Соединяясь, службы образуют особые последования, включающие звоны. Полунощницу и павечерницу колотят в деревянное клепало —

«в доску бьют», но перед полунощницей до доски звучит еще и колокол, поскольку после полунощницы сразу начинается трезвон, предваряющий утреню. Таким образом, начальный звон возглашает начало всего сложного чинопоследования: полунощницы и заутрени. В Великий пост, когда заутреня совершается без полунощницы, звонят сначала в повседневный колокол, а потом («без доски») сразу трезвон «по чину». Следовательно, доска в этом последовании — знак полунощницы. Во всю Светлую седмицу ни к павечернице, ни полунощнице «в доску не колотят». Видимо, «сухое» звучание деревянного клепала не воспринималось соответствующим состоянию пасхальной радости.

Колокольный трезвон предписывается совершать как «во вся», так и в два колокола. Трезвон в красные три меньшие колокола назван «красным звоном». Он совершается в предпразднства Господских праздников и к Царским часам (службы Богоявления и Рождества Христова). Помимо обычных указаний даны здесь и дополнительные определения характера звона. Так, в дни, когда в церкви совершаются земные поклоны и в Великий пост, предписано после всedневногo звона в один колокол звонить в два колокола «редко, плачевно». Звон к погребенью совершается в один колокол, который «меньше всedневногo» — «ударяют редко, на кон 15, или іѣ». Это загадочное указание объясняется просто. Слово «кон» означает временной предел (начало и конец). И. И. Срезневский связывает его с латинскими словами *terminus, initium, finis*⁶. «На кон 15» — указание длительности одного звона. Буквы іѣ указывают, что удар колокола должен соответствовать длительности чтения Иисусовой молитвы, которая в древнем чтении содержит 15 слогов.

Обращает на себя внимание «музыкальная» направленность этого колокольного устава: «объем» и длительность звучания выписаны очень тщательно, а в последнем разделе отдельно сгруппированы указания, касающиеся тембрового и этического восприятия звона («редко и плачевно» при земных поклонах в церкви, звон «красной» в Господские праздники, отсутствие доски в Светлую седмицу, Иисусова молитва при погребальном звоне). Необходимо отметить, что все эти художественные особенности звонов обозначаются в жестких пределах канонической традиции и языка.

⁶ См.: Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. СПб., 1893. Т. 1.

ПОДОБАЕТ ЗНАТЬ О ЗВОНЕ КАК ЗВОНИТЬ

По рукописи ОР РНБ Соф. 1169. Л. 4—4 об.

Звон обычный всегда во весь год: первое — звонить в один колокол, что подле большого (меньшой), потом в два малые *во един час* [в один прием]. Это вседневный звон, [совершаемый] когда поется служба святому, которому полагается три стихиры и канон на 4 (именуемому «четверик»). Если поется служба святому, в которой [положены] стихиры на 6 и канон на 6, или три стихиры, а канон на 6 («шестерику»), тогда в один звон [т. е. колокол] так же, а в два [меньшие колокола] звонить *в три часы* [большая продолжительность звона, звон в три приема]. Если поется святому («полиелеосному») служба полиелеосная без литии, тогда в один колокол звон так же, а трезвон *во вся* [ударяя во все колокола] без большого [колокола] *в три часы*. Если полиелейную службу поют с литиею, тогда звон *во вся в три часы*. Когда [следует] быть всенощному бдению, то к малой вечерне звонить в тот же один вседневный колокол, потом в два меньшие *во един час* подольше. Когда бывают средние вечерни, к средней вечерне звон в один большой колокол, также и *во вся в три часы*. Ко всенощному всегда звонить в один большой колокол подольше, также и *во вся в три часы*. Перед Евангелием на всенощных звонить *во вся во един час*. К молебну или часам звонить так же, как и ко всенощному. В господские праздники Христовы к вечерне звон в один вседневный колокол. Трезвон *во вся* выхода ради и больших ради прокимнов. К заутрене звон обычный. В те праздники, в которые нет выхода и большого прокимна, тогда звон обычный вседневный. К полунощнице всегда звонят в один колокол и в доску бьют, а к павечернице только в доску бьют, но не звонят. Когда бывает в великий пост заутреня без полунощницы, тогда звонят во один вседневный колокол, а в доску не бьют, также и трезвон по чину (по уставу) в два [меньшие колокола] или *во вся*. Когда бывают поклоны земные в церкви на соборе и в пост великий, тогда в один колокол звон вседневный, а в два звонят тогда редко, плачевно. В предпразднства господских праздников звон в один колокол вседневный, а трезвон в красные в три колокола меньшие (красный звон). К часам царским звон красный. На светлой неделе во всю седмицу в доску к павечернице и полунощнице не колотят. К погребению звонят в один колокол, что меньше вседневно. Ударяют редко, на кон 15 или [читают Иисусову молитву].

ПОДОБЯЕТЪ БЪДЯТИ ☩ ЗВОНЪ КАКО ЗВОНИТИ.

Звонъ обычюно всегда во весь годъ первое во единъ колоколъ что подле большаго меншея звонит. потомъ в два малыя во единъ часъ. Сице ежедневной звонъ егда поется служба сѣтомъ емъ стѣры три и канонъ на д. четверикъ, именованъ.

Ижели поется служба сѣтомъ стѣры на с. и канон на с. шестерикъ или и стѣры три: а канон на с. и тогда во единъ звонъ такожде. а в два звонити в три часа.

Ижели поется служба сѣтомъ полїеелосна полїеелоснонъч без литїи. и тогда во единъ колоколъ звонъ такожде. а трезвонъ во вся без большаго. в три часа. Ижели полїеелосъ поютъ с литїею: и тогда звонъ во вся в три часа.

И егда быти всенощномъ бдѣнїю: и к малой вечерни во единъ звонитъ в тоже ежедневной колоколъ. и потомъ в два меньша во единъ часъ подолъ.

И егда бывають среднїа вечерни, и средней вечерни звонъ в большой единъ колоколъ, таже и во вся в три часа.

И ко всенощномъ всегда звонити в большой колоколъ во единъ подолъ: таже и во вся в три часа. И предъ влїемъ на всенощныхъ звонити во вся во единъ часъ. а к молебнъ или часомъ звонити таже и ко всенощномъ. И в гдѣскїа праздники хвты к вечерни звонъ во единъ ежедневной колоколъ. а трезвонъ во вся выхода ради и большї ради прокиновъ. а к заутъ звонъ обѣ. а в кон праздники нѣ выхода и большаго прокинова, и тогда звонъ обычюно ежедневной.

К полнотницы всегда звонъ во единъ колоколъ да в доскѣ бїютъ. а к павечерни тоуїю в доскѣ бїю, а не звонятъ.

И егда бываетъ в великонъ по заутренѣ бес полнотницы, и тогда звонъ во ежедневной единъ колоколъ. а в доскѣ не бїю. та и трезвонъ по чинъ в два, или во вся.

И когда к полнотницы звонъ и в доскѣ бїю. и послѣ полнотницы тоуїю трезвонъ по чинъ по ставѣч в два или во вся.

И когда бывають поклонны земныя в цркви на соборѣ и в по великонъ и тогда во единъ колоколъ звонъ ежедневной. а в два звонъ тогда рѣтко плачевно.

И в предпразнство празникъ гдѣскихъ звонъ во единъ колоколъ ежедневной. а трезвонъ в красныя красонч в три колоколъ меньша. и к часомъ црскимъ звонъ красной.

И на свѣтлон или во всю седмицу в доскѣ к павечерни и к полнотницы не колочатъ.

И к погребенью звонятъ водинъ колоколъ что меньши ежедневнаго обдаряють рѣдко на конъ еї. или, іс.

IV

Колокольный устав входит в состав типика Соловецкого монастыря в виде отдельных глав. В Соловецком монастыре были разработаны и другие собственные правила и чинопоследования, введенные в постоянный состав Типика – «О молебнах и понахидах, когда бывают и когда не бывают», «О еже когда поются понахиды кормовые», «О еже когда литургию служити собором и на которые праздники в которых ризах служити», что говорит о интенсивности литургического творчества в монастырской культуре того времени⁷.

ТИПИК ОБИТЕЛИ ВСЕДЕРЖИТЕЛЕВОЙ СУЩЕЙ ПОНТА ОКИЯНА СОЛОВЕЦКОГО ОТОКА ЛАВРЫ ПРЕПОДОБНЫХ И БОГОНОСНЫХ ОТЕЦ НАШИХ ЗОСИМЫ И САВАТИЯ ЧЮДОТВОРЦЕВ.

О ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ И О ТРАПЕЗНОМ БЛАГОЧИИИ И О ПРОТЧЕМ МОНАСТЫРСКОМ БЛАГОУСТРОЕНИИ

По рукописи: Сол. 1059/1168.

ТИПИК ОБИТЕЛИ ВСЕДЕРЖИТЕЛЕВЪ СУЩЕЙ ПОНТА ОКИЯНА, СОЛОВЕЦКАГО ОТОКА. ЛАВРЫ ПРЕПОДОБНЫХЪ И БОГОНОСНЫХЪ ОЦЪ НАШИХЪ ЗОСИМЫ И САВАТИА ЧЮДОТВОРЦОВЪ. ВЪ ЦРКОВНОМЪ ПЕНІИ, І ВЪ ТРАПЕЗНОМЪ БЛАГОЧИИИ. І ВЪ ПРОТЧЕМЪ МОНАСТЫРСКОМЪ БЛАГОУСТРОЕНІИ.

О ТОМ КАК ПОДОБАЕТ ЗВОНИТЬ НА ВСЯКИЙ ДЕНЬ

о еже како подобаетъ звонити на всякъ днь.

Глава 7 «О еже како подобает звонити на всяк день» дает указания о временном порядке суточного и годового круга богослужений, о координации литургического и природного времени (что весьма существенно для Соловецкого монастыря, где летний и зимний световой день значительно отличается). Указано время звонов к воскресным и всedневым службам по периодам: от Светлой недели до недели Фоминой, от Фоминой недели до отдания Воздвижения, от отдания Воздвижения (22 сентября) до Великого поста, затем посты Петровский и Рождественский, от Рождества до Крещенья, затем после Крещенья.

⁷ См.: Сравнительное обозрение старинных типиков или церковных уставов, употреблявшихся в русской церкви до патриарха Никона // Православный собеседник. 1865. Ч. 1. С. 38.

Звон к вечерням (л. 24 об. — 25). Звон к воскресной вечерне — в 11 часов дня, а вседневной — в 12 часов. Доколе часы дневные прибывают, тогда к вечерним звонам для трудов прибавляют: когда день продлится до 15 часов, то звонить к воскресной вечерне начинают в половине 12-го, а к вседневной — в половине 13-го часа; когда день продлится до 16 и 17 часов, то к вечерням звонят в 12 (к воскресной) и 13 (вседневной) часов. Когда часы дневные убывают, тогда от вечерних звонов так же убавляют: когда дневных часов станет 9, то к вечерне звонят в час ночи, когда 8 — в 2 часа ночи, а когда 7 — в 3 часа ночи. Меньше (= ранее) того звон к вечерням не бывает до Великого поста.

о звонѣ к вечерням. ѿ свѣтлыхъ нѣхъ начинаютьъ вечерню воскреснѣю звонити во, аї, ѹсовъ днѣи. а вседневнѣю въ, еї, ѹсовъ. и доколе часы днѣвныа прибываютьъ, тогда к вечернимъ звонамъ для трудовъ прибавляють. и какъъ вѣдетъъ во днѣи, еї часовъ. и вѣваетъъ звонъ к вѣ, воскреснѣю пол, еї, часа. а ко вседневнѣю пол, гї, ѹса. егда вѣдетъ во днѣи, сї. и зї часовъ. тогда к воскресной вѣ, звонъ, еї часовъ. а ко вседневнѣю, гї часовъ. а пожде того звонъ не вѣваетъъ. і егда часы днѣвныа оубываютьъ, тогда ѿ вечернихъ звоновъ, такожъ оубавляютьъ. доколе станетьъ во днѣи вѣти, і часовъ, егда вѣдетъъ во днѣи, ѣ, ѹсовъ. и к вѣр звонъ ѹсѣъ ноши. а егда ко днѣи, й часовъ. и к вѣрѣ, звонъ. два часа ноши. и егда во днѣи, з. ѹсовъ. к вѣ, звонъ три часа ноши. а менши того повседнѣвнѣю вѣрни звонъ не вѣваетъъ, и до великого поста.

Звон к заутреням (л. 25–25 об.). К заутрени Светлой недели — звон за 3 часа до света. Начиная от Фомина понедельника ко вседневной заутрени — звон за 4 часа, а к воскресной за 5 часов до света. Так звонят до 22 сентября (до отдания праздника Воздвижения). С этого дня начинают на заутрени петь полиелеос, а в рядовые дни читать по 3 кафизмы, звон к заутрене — за 5 часов (к вседневной) и за 6 часов (к воскресной). Круг продолжается до Светлой недели.

о звонѣ к заутреням. на свѣтлонъ нѣкъ к заутрени звонъ за три часа. от пнѣ, Фомина, ко вседневной заутрени звонъ за, а, ѹса. а к воскресной заутрени за е, ѹсовъ до свѣта. и тако к заутренямъ звонъ вѣваетъ сѣнтавра до, кѣ, ѹсѣа, до ѿданія прѣзд, воздвиженія ѹтнаго крѣта. по ѿданіи же прѣзд, воздвѣ. начинають пѣти в нѣю на оутрени полиелеосъ. а к рядовые днѣи на оутрени по, г, каѣ. и вѣваетъ звонъ к воскреснымъ заутренямъ, за, с, ѹсовъ, а к повседнѣвнымъ заутренямъ за, е, ѹсовъ. и тако вѣваетъ неизмѣнно, даже и до свѣтлыхъ нѣхъ.

Звон к обедням (л. 25 об. — 26 об.). К обедне на Светлой неделе в понедельник, среду и пятницу звон в час дня (потому что в эти дни совер-

шается крестный ход вокруг монастыря). Во вторник, четверг, субботу и неделю Фомины к обедне звон в 2 часа дня. От недели Фоминой во все пятидесятницу в обычные дни к обедне звон в полчетверти часа, а во вторник и четверг в 3 часа, а в субботу в половине 3-го часа. Когда день продлится до 16 или 17 часов, тогда в понедельник, среду и пятницу к обедне звонят в 4 часа, а во вторник и четверг — в 3 часа, в субботу — в половине 3-го. В воскресные дни к обедне с молебном звонят в полтора часа дня. В пост св. ап. Петра и Павла к обедне с молебном звонят в половине 4-го часа дня, а к обедне без молебна — в 4 часа (кроме субботы). В Рождественский пост к обедне с молебном звонят в половине 3-го часа, а без молебна — в 3 часа (в субботу — в 2 часа). От Рождества Христова до Крещения к обедне звонят в 2 часа дня. После Крещения в понедельник, среду и пятницу к обедне с молебном звонят в половине 3-го часа, а без молебна — в 3 часа. Во вторник и четверг — с молебном в 2 часа, без молебна — в половине 3-го часа.

О звонѣ к обѣднѣ на свѣтлон или в пнѣ, в срѣ, и в пѣ. к обѣднѣ звонѣ час дни. понеже к тѣ дни ход со крѣты около города. во втѣ, и в ѳѣ, и сѣ, и в нѣмѣ. Фолинѣ, к обѣднѣ звон два часа дни. от нѣмѣ Фолинѣ во всю, и, цѣ, в обѣднѣ дни когда столѣ единова, к обѣднѣ звонѣ полѣчетверта часа. а во втѣ, и в ѳѣ, г ѳса. в сѣ, пол, г, ѳса. а егда вѣдетъ во дни ѳасов. сі. или зї. тогда в пнѣ, в срѣ, і в пѣ к обѣднѣ звон, д, ѳсы. а во втѣ и ѳѣ, по три ѳасы. в сѣ пол, г, ѳса. а в воскрѣныа дни во вѣ год к обѣднѣ с молебномъ, звон полтора часа дни. в постѣ стѣх аплѣ к обѣдне с молебномъ звон в пол, д. ѳса дни. а без молебна в д, ѳсы. кромѣ свѣоты. в сѣ. г, ѳса. в постѣ рѣтва хѣва к обѣдне с молебномъ звонѣ пол г, ѳса. а без молебна к обѣднѣ звонѣ, г, ѳса. в сѣ, ѳ, ѳса. от рѣтва хѣва и до крѣненіа к обѣднѣ звонѣ два часа дни. по крѣненіи в пнѣ, в срѣ, и в пѣ, к обѣднѣ с молебномъ звон пол, г, ѳса. а без молебна, г, ѳса. втѣ, и в ѳѣ, с молебномъ, в ѳ ѳса. а без молебна пол г, ѳса.

Звон во время Великого поста (л. 26 об. — 27). На первой неделе Великого поста в понедельник в 3 часа дня звонят к первым часам, а в 6 часов — к другим часам. Во вторник и четверг к часам звонят в полтора часа. В среду и пятницу к первым часам звонят в 2 часа, а к другим в 5 часов. К обедне звонят в половине 5-го часа («потому что братия вся ходят ко святыни»). На второй, третьей, четвертой и пятой неделе к первым часам звонят в 2 часа дня, к другим в 5 часов. На шестой неделе начинают читать Евангелие, тогда и звон к первым часам — в полтора часа, а к другим часам и к обедне — в пять часов. К нефимону как власть повелит в половине 11 или 11 часов. Звон к нефимону зависит от долготы

дня — если дневных часов 10 или 11 то звонят за полчаса до ночи. Когда же будет 12 дневных часов, то к нефимону звонят за час до ночи, соответственно при 13 дневных часах — звон за полтора часа до ночи, а при 14 часах — звон за два часа до ночи.

в великѣи постѣ. на д̄, нѣк̄ в пнѣ, к первѣымъ часамъ звонѣ г̄, часа днѣи. кѣ дровгнѣмъ, ѹсѣомъ, с̄, ѹсѣвѣ. во вто̄, и ѹѣ, к ѹсѣомъ звонѣ полтора ѹса. к овѣднѣ звонѣ пол, ѣ. ѹса. в срѣ, и в пѣ, к первѣымъ ѹсѣом, звон, б̄, ѹса. к дровгнѣмъ ѹсѣом, ѣ ѹсѣвѣ. на, б̄, г̄, д̄, и ѣ, нѣк̄. во всѣ днѣи к первѣымъ ѹсѣомъ звон б̄, дни. к дровгнѣмъ, ѣ ѹсѣвѣ. на с̄, нѣк̄ наунѣтъ ѹести стѣе евангеліе. и бѣываетъ звонѣ к первѣымъ ѹсѣомъ полтора ѹса. а к дровгнѣмъ ѹсѣомъ и к овѣднѣ, ѣ, ѹсѣвѣ. к нефимонѣ аще во днѣи, і, ѹсѣвѣ. бѣываетъ звонѣ полъ ѹса ноши. а егда бѣдетъ во днѣи, д̄, ѹсѣвѣ. к нефимонѣ звонѣ за полъѹса до ноши. егда ж бѣдетъ во днѣи, в̄, ѹсѣвѣ, и к нефимонѣ звонѣ за ѹс до ноши. егда ж во днѣи, г̄, ѹсѣв. и звонѣ за полтора ѹса до ноши. егда ж д̄, ѹсѣвѣ, и звонѣ за два ѹса до ноши.

О ТОМ КОГДА В КОТОРЫЕ КОЛОКОЛА ЗВОНИТЬ

о еже когда в которые колокола звонити.

Глава 8 Соловецкого типика дает указания относительно выбора колоколов соответственно величине праздника. Характер «действия» в колокола точно соответствует обрядовой ситуации.

О еже когда в которые колокола звонити (л. 27–28 об).

большой колокол — *благовѣстят* заутреню «во весь год неизменно», ко всенощному;

повседневный филипповский колокол — *благовѣстят* к малым вечерням владычных праздников и великих святых, которым бывает всенощное, но не к храмовым праздникам, к предпразднеству Рождества Христова, Богоявления, Преображения, Успения, на Зачатие Предтечи, память св. ап. Филиппа, к Царским часам в навечерие Рождества Христова и Богоявления, в рядовые дни к вечерне и обедне;

постный колокол — *благовѣстят* к часам во время великого поста, к преждеосвященной обедне и нефимону;

во вся — *звонят* после благовѣста ко всенощному;

во вся с большим — *звонят* к средним, без литии, вечерням, храмовых праздников Соловецкого монастыря («к настоящим храмом»): Преображение, Успение, Рождество Предтечи, Усекновение главы его, память вмч. Димитрия и Николы Чудотворца, Чудотворцев три памяти (прп. Зосимы, Савватия и митрополита Филиппа);

с большим — *звонят* к воскресной вечерне, великим святым, которым поют с литиею;

без большого — *звон* полиелеосным святым, которым поют без литии
в трои колокола — *звон* «красной» после благовеста к предпразднеству Рождества Христова, Богоявления, Преображения, Успения, на Зачатье Предтечи, память св. ап. Филиппа;

малые колокола — *звонят* час един после благовеста к малым вечерням
в повседневные два колокола — *звонят* после благовеста в рядовые дни к вечерне и обедне, после полунощницы, после благовеста к преждеосвященной литургии великим постом;

в доску — *бьют* после благовеста к царским часам в навечерие Рождества Христова и Богоявления, к полунощнице после благовеста, после благовеста к часам во время великого поста, после благовеста к нефимону великим постом;

в часовой колокол — *часят* во время чтения часов после благовеста в постный колокол и битья в доску.

Здѣтрѣннѣ блѣговѣстатѣ по всѣмъ днѣмъ въ волшон колоколѣ во вѣ годъ неизмѣнно къ воскресной вечернѣ звонятъ зъ волшимъ. такожъ и великимъ стѣлымъ конимъ поютъ с литиею. полиелеоснымъ стѣлымъ, конимъ поютъ безъ литѣи, звонѣ безъ волшова ко влѣунимъ праздникомъ, и великимъ стѣлымъ конимъ вѣываетъ всенощное опривчъ настоящихъ храмовѣ, к малымъ вечернямъ, блѣговѣстатѣ в повседнѣвной филиповской колоколѣ. и потомъ звонятъ в малые колокола единъ часъ. ко всенощному блѣговѣстатѣ в волшон, и потомъ звонятъ во всѣ. к настоящимъ храмомъ, на преображеніе гнѣ, и на оупеніе вѣтъ. на рождество прѣтчи, и на оупѣкновеніе глѣвы его. на память великомучника, димитріа. и николы уюдотворца. и на уюдотворцовѣ три памяти. вечерни поютъ средніе безъ литѣи. а звонятъ во всѣ зъ волшимъ. к предпразднествѣ рѣства хѣа, и бѣгоавленіа. и преображеніа и оупеніа вѣтъ. и на зачатіе прѣтчи. и на память стѣго апла филиппа. блѣговѣстатѣ в повседнѣвной филиповской колоколѣ. а звонѣ красной в трои колокола. в навечеріе рѣства хѣа и бѣгоавленіа, к цѣркимъ часомъ. блѣговѣстатѣ в повседнѣвной колоколѣ и потомъ в доскѣ бѣютъ. в рядовые днѣ к вѣ, и к обѣднѣ блѣговѣстатѣ в повседнѣвной филиповской колоколѣ. потомъ звонятъ в повседнѣвные два колокола. к здѣтрѣнѣ, блѣговѣ, в волшон колоколѣ потомъ к полѣнощницѣ в доскѣ бѣютъ. а после полѣнощницы звонятъ в повседнѣвные два колокола. в великѣи постѣ к часомъ блѣговѣстатѣ в постной колоколѣ, и в доскѣ бѣютъ. потомъ часятъ в часовой колоколѣ. к обѣднѣ преждеосвященномъ блѣговѣстатѣ в посной колоколѣ. потомъ звонятъ в повседнѣвные два колокола. к нефимонѣ блѣговѣстатъ в посной колоколѣ. потомъ в доскѣ бѣютъ.

Указания колокольного звона появляются и в прочих главах соловецкого Типика. Так, в первой главе «О малой вечерне» относительно начала действия сказано: «В подобное время, пономарь, взяв благословение игумена, благовестит в повседневный Филиповский колокол, также звонит в малые одни колокола час един, пока игумен пройдет». В более раннем Уставе (Сол. 626/684, 1611 г.) о начале малой вечерни (накануне всеношного) говорится: «Подобает ведати, когда случится быть всеношному, тогда поем вечерню малую, на последнем часу дня звонит в красные колокола един звон долго, пока игумен пройдет». «Час един» и «един звон» выступают здесь в значении «единомерного» действия, длительность которого определяется обрядовой ситуацией — шествием игумена в храм для начала богослужения. Во второй главе соловецкого Типика «О средней вечерне» начало службы иное: «...пономарь, взяв благословение у игумена, зазванивает по два, также и звонит во вся». В третьей главе «О великой вечерне» сказано: «В подобное время, пономарь, взяв благословение у игумена, благовестит в большой колокол четверть часа, также зазванивает по два, да и звонит во вся». Из сравнения трех видов вечерних служб становится ясно, что звон усиливается с увеличением значимости праздника.

(Сол. 1059/1168. Л. 3.)

в малѣи вечерни. в подобное время, пономарь вземѣ блѣвеніе оу игумена, блѣговѣстит в повседневной филиповской колоколь. также и звонитѣ в малые в одинѣ колокола, часъ единѣ. дондеже игуменѣ проидетѣ.

(Там же. Л. 48 об.)

в вседневном пѣніи. о вечернѣ. в радостыи дни в подобное время приходит пономарь ко игуменѣ. и вземѣ блѣвеніе, блѣговѣстит в повседневной филиповской колоколь, четверть часа. потом звонит в повседневныи два колокола часъ един.

(Сол. 626/684. Л. 11)

подобаетѣ ведати. яко егда приидутса быти всеношномѣ тогда поем вечерню малю. на последнем часѣ дни звонят в красныи колокола единѣ звон долго, дондеж игумен проидетѣ.

(Сол. 1059/1168. Л. 5)

о среднѣи вечернѣ. среднѣи вѣ, служба бываетѣ сице. пономарь вземѣ блѣвеніе оу игумена, зазванивает по два. таж и звонит во вся. и собравшеся игуменѣ и братіи, нѣнѣи сѣнкѣ облечутса в ризы, а дѣакон в стихарѣ. і егда ѿзвонят дѣаконѣ исходит в цркъвь црквини дверми.

(Там же. Л. 7 об. — 8.)

в всеношном бѣдѣніи. сирѣчь, о велицѣи вечерни. в подобно время пономарь взем блѣгословеніа оу игумена, блѣговѣститѣ в большои колоколь, чет-

верть часа. таж зазванивает по два. да и звонят во вся. а дробгон пономарь в то вр̄ овурежаетъ в цркви потребнаа. егда же звонят, сѣнникъ на нон со дѣакономиъ предъ сѣтymi дверми положатъ два поклона в полсть, третii в землю. таж пришед предъ игъмена, поклонатса ѡба до земли. аще ли нѣсть игъмена, поклонатса на оба крылоса до земли. и шед в олтарь, сѣнникъ возлагаетъ на себе патрахиль, облачитса в ризы. а диаконъ в стихарь. сѣнникъ возмет кадилло, и кадитъ сѣью трапезѣ и весь олтарь. дѣаконъ с лампадою возженною предъходящѣ еиѣ. егда отзвонятъ, исходятъ в црковь сѣверными дверми.

На всенощном перед началом утрени колокольный звон согласуется с чтением в храме. Длительность звона обозначена в три часа, по его окончании чтец заканчивает чтение и начинается заутреня (шестопсалмие). (Там же. Л. 14)

...и утец дмӣ и утетъ утеніа... немного ж помедлив, пономарь вземъ бѣннiоу игъмена. и на оба крылоса поклонитса в полс. і поидѣтъ звонити. і егда третii час ѡзвонят, утец скончуетъ утеніе. таж ѡломшик глетъ дмӣ. сѣва і вьшнихъ вѣ, г̄. и по радѣ ексаѡлнiы.

Порядок совершения воскресных праздничных служб описан в 9–13 главах соловецкого «Типика». Особенность этих глав в подробности указаний о согласовании действий «чинов монастырских»: священника, диакона, пономаря, клирошан с прочей братией, действующих «с благословения игумена.

В субботу, в указанное время, пономарь, придя к игумену и взяв благословение, зазванивает к вечерне, также звонит во все колокола к вечерне воскресной. Тогда братья, служебники и миряне закончат дневные труды и идут к вечерне. После ужина, никто не расходится, пономарь, взяв благословение у игумена, бьет в доску к павечернице. К воскресной заутрене в указанное время благовестят в большой колокол четверть часа, потом бьют в доску четверть часа. Начинается полунощница, после того как начнется чтение помянника, пономарь, взяв благословение у игумена и поклонившись на оба клироса братии, идет с клирошанами звонить в колокол во вся. А игумен и братия сидят по своим места с безмолвием священник же в это время кадит в алтаре престол и прочие святые иконы. Когда же отзвонят, священник, выйдя с кадиллом на обычном месте начинает заутреню. Перед чтением утреннего Евангелия звонят в малые колокола час един. Когда ударит полтора дневных часа — блавест к молебне в большой колокол четверть часа, братия входят в храм как в колокол ударят. По совершении молебна все остаются в храме, а пономарь бьет в доску к службе часов. После начала чтения шестого часа пономарь, покло-

нившись игумену и на оба клироса братии, идет с клирошанами звонить, звонят к обедне во все колокола.

(Сол. 1059/1168. Л. 28 об.)

о сѣбжеѣ воскресной о вечерни. в сѣвотѣ в подобное время, також предѣ тавлено. пришед ко игѣменѣ пономарь, и вземъ вѣвненіе зазваниваетъ к вечернѣ. таж звонятъ во все колокола. тогда братіа сѣбжебники и мирани ѿ трѣдовѣ престанѣтъ, и идѣтъ к вечерни. собравшемся игѣменѣ и братіи всеи в цѣрковь.

(Там же. Л. 33)

после оужинѣ расход не вѣываетъ. но двѣ пономарь, вземъ вѣвненіе оу игѣмена, и вниет в доскѣ к пѣвечерницѣ.

(Там же. Л. 34. Полунощница)

о заоутрени воскресной. и в подобно время вѣвѣстят в болшой колоколъ к заутрени, четверть часа, и потомъ в доскѣ вѣютъ, четверть часа. таж начинаетъ сѣнкъ по обычаю, среди цѣркви, безъ скѣфи...

(Там же. Л. 34 об. — 35. Начало чтения помянника)

пономарь вземъ вѣвненіе оу игѣмена. и поклонася на оба крылоса в поясѣ, и идѣтъ с клирики звонити. и звонят во все. а игѣменъ и братіа сѣдѣтъ по своннѣ мѣстомъ, с безмолвием, а сѣнкъ в то время кадитъ въ олтарѣ прѣтлѣ и проуча сѣтъа иконы. и егда ѿзвонят, сѣнкъ вѣшед с кадиломъ, на обычном мѣстѣ, по прежписаномъ, начинаетъ заоутрению.

(Там же. Л. 36 об.)

и егда научѣтъ пѣсти стѣ и сѣнкъ облачится в ризы, а діаконъ в стихарь. и кадитъ діаконъ стѣю трапезѣ и весь олтарь. и сказываетъ прѣдъ, гласѣ. таж всако дѣхание. пономарь поклонився игѣменѣ, и шед звонит в малые колокола час единъ. сѣнкъ утѣтъ еѣліе в олтарѣ прѣд прѣломъ.

(Там же. Л. 39–41 об.)

егда оударитъ полтора часа денныхъ, пономарь вземъ вѣвненіе оу игѣмена, вѣвѣститъ к молебнѣ в болшой колоколъ четверть часа. понеже братіа всеѣ готоватся къ сѣтъини. и вхѣдѣтъ в цѣрковь какъ в колоколъ оударят... совершаеця молебен после молебна расходъ не вѣвает никогда же. пономарь вземъ вѣвненіе, и вниетъ в доскѣ часом. совершаются часы по совершеніи третѣаго часа, начинаетъ ѣломщик. с. часъ прѣидите поклонимся. г. и пономарь пришед, поклонитя игѣменѣ до земли. и на оба крылоса поклонитя в поясѣ и идѣтъ с клирики звонити и звонятъ к обѣдне во все колокола.

Чтение же утреннего Евангелия в главный праздник богослужебно-го года — день Воскресения Христова — «знаменуется» колокольным звоном по особому чину: благодаря «вторам» возгласов священника и диакона, а также «множественности» колокольных звонов внутри и вне

храма, возникает особый пространственный эффект звучания — своего рода стереофония, подчеркивающая величественность ситуации. (Там же. Л. 373 об.)

иг҃менъ речеть. ѿ юана ст҃го е҃вліа утѣнїе. и дїаконъ такѡ. иг҃менъ конде дїаконъ тоже. про҃ви же дїакони не възглашають, такѡ есть об҃ычан. таже ут҃ иг҃менъ, к западѣ стол лицемъ. в началѣ вѣ слово. дїаконъ же стоащѣ в восток. и на всаком възгласѣ после дїакона, о҃ударяют в цр҃ковныхъ стѣверныхъ дверехъ, по единости в колоколец. а на колоколницѣ во вса колоколъ, о҃ударяют по, а на послѣднем же възгласѣ звонат во вса.

Порядок совершения всedневныхъ службъ описан в 15 главе соловецкой Типика. Благовест, звон и битье в доску, так же, как и звон колокольчики дают знак окончания одного действия и начала следующего.

К вечерне пономарь благовестит в повседневный Филиповский колокол четверть часа, потом звонит во повседневные два колокола «час едины». Если в этот день по уставу ужин есть (что бывает не каждый день), то по окончании вечерни трапезник звонит в колокольчик к ужину, тогда игумен и братия, отпев литию, идут ужинать. Если же ужина нет, то по отпении литии, благословясь у игумена, пономарь бьет в доску к павечернице. Когда перестанут бить в доску, тогда священник начинает павечерницу. К заутрене пономарь благовестит в большой колокол четверть часа, а другую четверть часа бьет в доску к полунощнице. В то время игумен и братия собираются в церковь, как в доску бить перестанут, священник возглашает начало полунощницы.

(Сол. 1059/1168. Л. 48 об.)

во всedневном пѣнїи. о вечернѣ. в радочыѣ днїи в подобное время приходит пономарь ко иг҃менѣ. и вземѣ е҃внїе, бл҃говѣстит в повседневной филиповской колоколъ, четвѣрть часа. потом звонит в повседневные два колокола часъ едины и совравшесѣ иг҃менъ и братїи вѣ цр҃ковь.

(Там же. Л. 49)

...и аще е҃детъ днѣ в которон о҃ужина б҃ываетъ, то по ѿпѣстѣ вечерни трапезникъ е҃бвнѣса о҃у иг҃мена звонит в колоколчикъ. а иг҃менъ и братїи отпѣ литию зао҃покои, ндѣт за ѣжинѣ...

(Там же. Л. 49–49 об.)

аще ли нѣсть, понахиды. то по ѿпѣтїи литїи, е҃бвнѣса о҃у иг҃мена пономарь, и бїет в доскѣ к павѣ. а иг҃менъ и братїа в тѣ поры посѣдѣат с молуани е҃и на мѣстех своихъ и е҃гда престанетъ в доскѣ бити, тогда сїнѣкъ научнает павѣ, по вѣчуаю став на своем мѣстѣ среди цр҃кви...

(Там же. Л. 49 об.)

о заоутрени. таже в подобное время приходитъ пономарь ко игъменъ. и вземъ
 влѣнїе влговѣститъ в болшон колоколъ, четверть часа. а дрѣгъю четверть часа в
 доскѣ бѣетъ к полнощницѣ. в то время игъменъ и братїа соверѣтса в цркъвѣ.
 и тогда в доскѣ престанѣтъ бити, сѣнкъ на швыуном мѣстѣ ставъ посреди
 цркви начинаетъ влвнъ вѣтъ ншь и ѡломщикъ говоритъ полнощницѣ по швыуаю.

Колокольный звон участвует во многих монастырских обрядах.
 Так, в чине братского ужина начало молитвы знаменует удар в кандию.
 (Там же. Л. 31 об.) та игъмѣ оударѣетъ в кандїю, г. и братїа вса воста-
 нѣтъ. а сѣнцы и дїакони глѣю, Пдѣлѣ нищїи и насытѣтса...

Встреча игумена — особый обряд в порядке монастырского «благо-
 чиния». В главе «О приезде игумена» указано совершение благовеста в боль-
 шой колокол. (Там же. Л. 92 об.) о приезде. а егда приѣдет игъмен с слѣжеты
 к мнѣрю. и преже повлгвѣстѣт в болшон колоколъ. и братїа сондѣтса всѣ,
 и встрѣчают игъмена за вороты на пристани. и глѣют вкѣпѣ, достойно естъ.

В. А. Свободов

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ СМЫЧКОВЫЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА (по Леопольду Моцарту и Курту Заксу)

Настоящее исследование представляет собой продолжение опыта систематизации западноевропейского смычкового инструментария середины XVIII столетия¹. Временные границы систематизации подсказаны введением из печати в 1756 году «Gründliche Violinschule» Л. Моцарта (Augsburg, 1756), в которой описание смычковых инструментов завершает фразу «Diese nun sind alle mir bekannte» («Только эти [инструменты] мне хорошо известны» [Mozart, 1787, s. 4]).

Опубликованный фрагмент работы содержит переводы статей Л. Моцарта, посвященные описанию семи разновидностей гейг (немецкая Geige — смычковый инструмент)². Данная публикация включает перевод статьи Л. Моцарта с описанием смычкового баса под названием «виолон», фигурирующего в его классификационной системе под номером «8». Здесь сохранена структура предыдущего исследования: текст «Gründliche Violinschule» дается в сравнении с соответствующим текстом Курта Закса из его «Real-Lexikon der Musikinstrumente» (Sachs, 1913). Переводы снабжены комментариями.

Л. Моцарт. Школа игры на скрипке. Введение. Раздел первый. О гейгах... § 2.

L. Mozart. Gründliche Violinschule. Einleitung in die Violinschule. Der Einleitung erster Abschnitt. Von der Geiginstrumenten... § 2.

ВОСЬМОЙ вид гейг — БОЛЬШОЙ БАС (der große Baß, итал. il contrabasso), который обычно называют ВИОЛОНОМ (Violon). Он изготовляется различных размеров. Все виолонны имеют низкий строй и различаются

¹ Начало см.: Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. СПб., 1998. Вып. 1. С. 77–94

² Перевод с нем. В. А. Свободова.

ся между собой натяжением струн (1)³. Так как корпус инструмента намного больше виолончельного, то и его строй (*die Bestimmung*) на целую октаву ниже («um eine ganze Oktav tiefer») строя виолончели⁴. Это обычно четырех- иногда трехструнные инструменты. Виолон самых больших размеров имеет пять струн, к грифу которого часто приделываются ладки (*die Bande*), изготовляемые из толстых жил, что положительно сказывается на качестве звучания: струны поднимаются над грифом до уровня, позволяющего колеблющейся части струны не касаться его (2). На этом басы легко исполняются сложные пассажи, и я имел счастье не раз слушать великолепную игру блестящих музыкантов, проявлявших свой талант как в сольном исполнении, так и ансамблевом музицировании, например, при исполнении партии смычкового баса в трио-сонате. Однако должен заметить, что при попытке усилить звук пятиструнного виолон за счет нажима смычка одна струна может задеть другую, так как струны на нем значительно толще, а расстояние между ними намного меньше, чем на трех- четырехструнном виолоне⁵.

К. Закс. Словарь музыкальных инструментов.

K. Sachs. Real-Lexikon der Musikinstrumenten.

ВИОЛОН, нем. Violon, фр. violine — 1. КОНТРАБАС; 2. ВИОЛА да ГАМБА средневековой Испании.

КОНТРАБАС, нем. Kontrabaß, Violon — самый большой по размерам инструмент современного смычкового инструментария. К скрипичному семейству он принадлежит условно. Короткая шейка, покатые плечи, ши-

³ См. Комментарии.

⁴ Автор явно имеет в виду не интервал («eine ganze Oktav»), а особенность нотировки. Приводя строй современного контрабаса, К. Закс (Sachs, 1913, s. 224b) пишет: «Klang eine Oktave tiefer» («Звучит на октаву ниже»). Именно в этом смысле, вероятно, следует понимать и моцартовское выражение «um eine ganze Oktav tiefer». Сравнение со строем виолончели наводит на мысль, что речь идет о трехструнном виолоне квинтовой настройки и о теноровой виоле (виоле бастарде), имевшей вариантом своего строя квинтовый строй виолончели (C – G – d – a) с добавлением нижней струны F₁.

⁵ Хочется обратить внимание читателя на объем статьи о восьмом виде гейг, значительно превышающий объем предыдущей, посвященной виолончели. Это, как и характеристика виртуозных и выразительных возможностей пятиструнного виолонна, свидетельствует о том значении, которое приобрел инструмент в европейской культуре времен Л. Моцарта.

рокая обечайка и плоская дека, пологая в верхней своей части, убедительно указывают на корни происхождения инструмента, идущие от контрабасовой виолы (Kontrabaß-Viola da Gamba).

В XVII–XVIII веках делались многочисленные попытки приблизить конструкцию контрабаса к виолончельной. В ряде случаев эти опыты оказывались успешными (при заимствовании, например, форм резонаторных отверстий, колковой коробки и т. д.). Следует, однако, отметить, что спроецированные на контрабас детали конструкции скрипичных инструментов, имеющие существенное значение для последних, для самого контрабаса являются второстепенными.

Эволюция внешней формы контрабаса и интервальной структуры его строя проходила под непосредственным влиянием виолы бастарды, которой он обязан в период своего становления появлением ладков (die Bänd) на грифе (3). Еще И. Кванц (J. Quanz) убедительно рекомендовал использовать их, ибо они препятствуют задеванию ударом колеблющегося отрезка струны о гриф и тем самым улучшают звуковые качества инструмента. Можно добавить, что ладки, прежде всего, устраняют характерное для смычковых инструментов слышимое *vibrato* струн.

К одной из редких разновидностей предшественников контрабаса относится небольшая по размерам шестиструнная басовая виола («kleine Baß-Viola da gamba») с вариантами строя $G_1 - C - F - A - d - g$ и $G_1 - C - E - A - d - g$ [Шпеер (Speer), 1687, Вальтер (Walter), 1732, Эйзель (Eisel) 1738] (4).

В XVII–XVIII веках широкое распространение получила пятиструнная басовая виола с вариантами строя $F_1 - C - G - d - a$ [Преториус (Praetorius), 1618], $Es_1 - A_1 - D - G - c$ и $F_1 - A_1 - D - Fis - A$ [Лаборд (Laborde), 1780], $F_1 - A_1 - D - G - c$ [Кобрих (Kobrich), 1787] (5).

В инструментальном искусстве XIX века нередко использовались пятиструнные контрабасы (басовые виолы? — В. С.) с нижней струной C . Это позволяло извлекать на смычковом басы звуки ниже E_1 , встречавшиеся в оркестровых партитурах того времени. Подобная настройка была запатентована (№ 20301) еще в 1880 году лейпцигским мастером Ц. Отхо (С. Otcho). Однако чрезмерное давление струн на верхнюю дека и искривление под этим давлением подставки выявили нецелесообразность пятиструнного, а тем более шестиструнного баса. Сегодня широкое распространение получила квартовая настройка $E_1 - A_1 - D - G$ (реальное звучание на октаву ниже нотировки) четырехструнного контрабаса, предложенная по нашим сведениям, в 1782 году И. С. Петри (I. S. Petri) (6).

Расширению звукоряда нижнего регистра инструмента служит так называемый «механизм С» («С-Maschinen»), изобретенный Питтрихом (Pittrich) по совету Бруно Кейла (Bruno Keyl) в Дрездене около 1880 года и относящийся приблизительно к этому же времени «клапановый механизм» Макса Пойке (Max Poike) и Людвига Глесселя (Ludwig Glaesel) из костела Св. Марка (Берлин). Обе системы предполагают скордатуру (понижение тона струны E₁) без перестройки инструмента при помощи колков.

Уменьшение количества струн контрабаса делает его звук более сильным, значительно сокращая игровой диапазон инструмента. Уже в начале XVIII века широкое распространение получили трехструнные «половинные» контрабасы (Halbbaß), а позднее появились и трехструнные контрабасы стандартных размеров (7). И сегодня их можно встретить в Англии и Италии. Английский вариант строя — квинтовый G₁ – D – A, итальянский — квартовый A₁ – D – G.

Об одной разновидности контрабаса сообщает Преториус. Пражский мастер с целью уменьшения длины верхней струны расположил подставку под углом к грифу таким образом, что она стала намного короче нижней. Так как подобная конструкция инструмента чрезмерно усложняла его аппликатуру, к грифу была приложена скрытая клавиатура, посредством которой осуществлялось укорачивание и удлинение отрезка звучащей струны. Вместо обычных деревянных колков, характерных для смычкового инструментария того времени, контрабас имел железные с трубчатой насечкой — изобретение вскоре забытое, и вновь появившееся в конструкции инструментов середины XVIII века работы берлинского мастера Карла Бахманна (Karl Bachmann). Сегодня подобные колки распространены повсеместно.

Основные этапы истории контрабасового исполнительства:

- возникновение инструмента относится к концу XVII столетия и связано с именем Тодини (Todini), хотя по достоверным источникам контрабас (Violons du roi) входил в состав оркестра уже в 1663 году (8);
- с 1706 года контрабас входил в состав оперного оркестра (Париж);
- в последней четверти XVIII века появляются первые виртуозы-контрабасисты Й. Кемпфер [(Jos. Kämpfer), конец столетия] и Д. Драгоннетти [(Dom. Dragonetti), 1763–1876];
- среди великих исполнителей на смычковых инструментах особое место занимают контрабасисты Дж. Боттезини [(Gio. Bottesini), 1821–1889] и С. Кусевицкий (род. 1874).

КОММЕНТАРИИ

1. Под «натяжением струн» (die Besaitung) автор явно понимает интервальную структуру строя. По К. Заксу (Sachs, 1913, s. 224^b – 225^a), трехструнные виолончели настраивались по квинтам ($G_1 - D - A$) и квартам ($A_1 - D - G$), четырехструнный виолончель имел строй современного контрабаса ($E_1 - A_1 - D - G$), а пятиструнный – квинтовый строй ($F_1 - C - G - d - a$) и кварто-терцовый ($F_1 - A_1 - D - G - c$). В каждой из этих структур, действительно, свое «натяжение» (die Besaitung) струн.

2. «Die Bände» (рус. «ленты») — ладки из толстых жильных струн («von etwas dicken Saiten angebracht»), опоясывавшие гриф во всю его длину («an dem Hals durch alle Intervallen») и вводившие темперицию в исполнительское искусство игры на смычковом инструменте. Наличие ладков в конструкции пятиструнного виолончельщика указывает на корни виолончельного его происхождения.

В современном отечественном инструментоведении при описании конструкций струнных щипковых инструментов часто используется термин «лады». Он сохранен, в частности, по просьбе авторов в статье «Некоторые органофизиологические особенности русских семиструнных гитар ...» (Батов, Милешина, 1998, с. 99). В настоящей работе используется термин «ладки» в отличие от термина «лады», имеющего в музыковедении совершенно иное значение.

3. В статье К. Закса, посвященной описанию виолы бастарды (Sachs, 1913, s. 410^b – 411^a), приводятся следующие варианты настройки инструмента:

- | | |
|--------------------------------|------------------------------------|
| 1. $C - G - c - e - a - d^1$ | 2. $A_1 - E - A - e - a - d^1$ |
| 3. $A_1 - D - A - d - g - d^1$ | 4. $A_1 - D - G - d - g - d^1$ |
| 5. $D - G - c - e - a - d^1$ | 6. $A_1 - D - G - c - e - a - d^1$ |

Пятый вариант — кварто-терцовый строй классической виолы да гамбы с чистой большой терцией (с–е) в окружении кварт. Шестой вариант отличается от него добавлением нижней (седьмой) струны, расширяющей интервальную структуру строя еще на одну кварту ($A_1 - D$). Кварто-квинтовая интервалика структуры второго варианта строя бастарды сохраняет характер взаимосвязи интервальной структуры средневекового фиделя ($G - d - g - d^1 - g^1$). Как модификацию фидельного строя следует понимать интервальные структуры третьего и четвертого вариантов строя бастарды. Структура первого варианта — своеобразный «гибрид» кварто-квин-

тового строя (с – g – с¹) трехструнного фиделя ионийского лада (октавой ниже) и фрагмента кварто-терцового строя виолы.

4. Первый вариант строя — модификация гамбового: чистая терция (F – A) в окружении двух кварт сверху и снизу. Однако для инструментов виольного семейства, возникших в академической среде в период разработки теоретических основ «чистого строя», более оправданным оказалось закрепление в интервальной структуре строя интервала чистой большой терции, расположенной между четвертым и пятым обертонами (с–е) шкалы натурального звукоряда (второй вариант).

5. Вариант строя пятиструнной басовой виолы по Преториусу — строй современной четырехструнной виолончели с добавлением нижней струны, отстоящей по высоте своей настройки от соседней на квинту.

И. С. Баху приписывается создание пятиструнной виолончели — виолы помпозы (*Viola pomposa*), сохранявшей виолончельный строй с добавлением верхней квинты «а–е¹». Хотя виола помпоза и не прижилась в исполнительской практике, однако трудно недооценить опыт композитора, указавшего перспективу дальнейшего развития сольного виолончельного искусства по пути освоения не нижнего (звукоряд струны «F₁» строя пятиструнной виолончели по Преториусу), а верхнего регистра инструмента (Свободов, 1986, с. 9).

От пятой струны «е¹» вынуждены были отказаться в силу того, что классические размеры резонатора, установленные в творчестве великих итальянских мастеров от А. Амати до А. Страдивари, были рассчитаны на объем воздуха четырехструнной виолончели строя C – G – d – a. Введение в интервальную структуру строя квинты «а–е¹» вносило несоответствие во взаимосвязь между высотой настройки и размерами корпуса классической виолончели. Поэтому опыт исполнения Шестой виолончельной сюиты Баха на инструменте с заменой современной подставки подставкой барочного типа и введением пятой (первой!) струны «е¹», имеющий место в концертной практике настоящего времени, кажется не совсем оправданным. Не случайно, вероятно, Бах изобрел инструмент под названием виола помпоза, а не ограничился введением верхней квинты в интервальную структуру строя классической виолончели, как это он сделал в своем композиторском творчестве (скордатура автографа Шестой сюиты). Проблеме изобретательства в области музыкального инструментостроения посвящена статья Б. А. Струве «Виола помпоза И. С. Баха (Струве, 1935).

Что же касается строя басовой виолы по Лаборде, то первый его вариант представляет собой квартовую интервальную структуру с добавлением интервала увеличенной кварты (!) снизу, второй — квартовый строй с добавлением снизу интервала чистой большой терции⁶.

Вариант строя по Кобриху: квартовый с добавлением снизу интервала чистой большой терции.

6. Анализ интервальных структур строя басовой виолы дает представление о том, каким образом велись поиски рационального решения строя смычкового баса в соответствии с акустическими особенностями объема резонатора. Шпеер, Вальтер и Эйзель дают примеры вариантов модифицированного строя альтово-тенорового представителя инструментов виолярного «семейства» виолы да гамба, формально перенесенные в интервальную структуру конструкции смычкового баса. Но это — 1687 (Шпеер), 1732 (Вальтер) и 1738 (Эйзель) годы, когда в смычковой европейской музыкальной культуре были еще сильны традиции гамбового исполнительства. Поэтому, вероятно, не случайно К. Закс характеризует варианты этого строя как архаические («seltesten» — редчайшие) в период расцвета исполнительского искусства игры на инструментах квинтовой настройки (Дж. Тартини, А. Корелли, А. Вивальди).

Данные Преториуса относятся к началу XVII века, когда только еще создавались первые классические образцы конструкций инструментов скрипичного семейства (Гаспаро да Сало, Дж. Маджини, Андреа Амати). Становится понятной причина заимствования басовой виолой квинтовой структуры строя виолончели: с развитием сольного виолончельного исполнительства партию смычкового баса могла исполнять басовая виола дублировавшая строй четырехструнной виолончели C – G – d – a с добавлением нижней пятой струны F₁.

Первый вариант строя по Лаборде – квартовый и необычен лишь тем, что в интервальную структуру строя включена увеличенная кварта (E_s – A₁). Это явление в европейском смычковом инструментарии требует особого изучения. Второй вариант строя по Лаборде — мажорная интервалика

⁶ Наличие в интервальной структуре грифного хордофона увеличенной кварты — явление уникальное для европейского смычкового инструментария, хотя в современной композиторской практике подобная скордатура встречается. Например, виолончельное творчество И. Дорфмана (Израиль). Но это — Восток! Фактура Четвертой виолончельной сюиты И. С. Баха предполагает один из вариантов скордатуры строя с уменьшенной квинтой: C – G – d – as (Свободов, 2003, с. 60).

трезвучия D-dur. Оба строя относятся к концу XVIII века и иллюстрируют процесс поисков интервальных структур, отражающих эволюцию европейского музыкального мышления определенного исторического периода.

Данные Кобриха (спустя семь лет после Лаборде) говорят о том, что уже к концу XVIII столетия интервальная структура строя басовой виолы представляет собой квартовый строй современного контрабаса с добавлением снизу большой чистой терции ($F_1 - A_1$), входящей в состав интервальной структуры первого строя по Шпееру, Вальтеру, Эйзелю. Заменой этой терции на кварту $E_1 - A_1$ с исключением пятой струны (с) получаем строй современного контрабаса $E_1 - A_1 - D - G - (с)$, цитируемый К. Заксом.

7. «Половинный бас» (Halbbass), по К. Заксу (s. 174^a), — камерный бас (basso di camera), «ein Kontrabaß kleiner Formates» («контрабас небольших размеров»), тогда как, например, скрипка-половинка (Halbvioline) — «eine kleinere, für Kinder bestimmte Violine» («небольшая детская скрипка» — s. 174^b). Следовательно, половинный бас (или хальббас) предназначался не для учебных целей, и его возникновение связано с развитием сольного контрабасового исполнительства.

8. В статье Б. В. Доброхотова «Возникновение и эволюция контрабаса» читаем: «Честь изобретения четырехструнного контрабаса приписывается итальянскому мастеру Микеле Тадини. В 1676 году Тадини издал в Риме небольшую книжку “Galleria armonica”, в которой назвал себя “изобретателем большого виолонна, именуемого контрабасом”. Есть сведения, что в том же году он ввел этот инструмент в римский оркестр и изготовлял отличные контрабасы. По-видимому, именно Тадини действительно впервые внес существенные изменения в контрабасовую виолу, ликвидировал лады и установил четырехструнный строй, сохранившийся до наших дней» (Доброхотов, 1974, с. 10).

ЛИТЕРАТУРА

1. Mozart, 1784: *Mozart L.* Grundliche Violinschule. Augsburg: J. Lotter und Sohn, 1787.
2. Sachs, 1913: *Sachs C.* Real-Lexicon der Musikinstrumenten. Berlin: J. Bard, 1913.
3. Батов, Милешина, 1998: *Батов Ф. И., Милешина Н. И.* Некоторые органо-логические особенности русских семиструнных гитар // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. Вып. 1. СПб., 1998. С. 95–103.

4. Доброхотов, 1974: *Доброхотов Б. В.* Возникновение и эволюция контрабаса // *Контрабас. История и методика.* М., 1974. С. 5–19.
5. Свободов, 1986: *Свободов В. А.* Аппликатура виолончельных сюит И. С. Баха. М., 1986.
6. Свободов, 2003: *Свободов В. А.* Виолончельные сюиты И. С. Баха. Авторграф. Проблемы текстологии и исполнительской интерпретации. СПб. 2003.
7. Струве, 1935: *Струве Б. А.* Виола помпоза И. С. Баха // *Советская музыка.* 1935. № 9.

II. ТРАДИЦИОННАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

И. В. Мацневский

РОЛЬ ЦЕХОВЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ ГОРОДСКИХ МУЗЫКАНТОВ В СТАНОВЛЕНИИ ТРАДИЦИОННЫХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ

Работа посвящена проблеме становления широко распространенных в традиции славянских и исторически им соседствующих балтийских, финно-угорских, романских и германских народов Центральной и Восточной Европы типов инструментальных ансамблей бытовой и танцевальной музыки. Среди их многочисленных разновидностей наибольшей распространенностью и явным типологическим родством выделяются два вида: 1) ансамбль медных духовых инструментов с турецким барабаном, тарелками (иногда добавляются малый барабан и 1–2 деревянных духовых инструмента); 2) камерный ансамбль струнных с добавлением барабана или бубна и отдельных духовых инструментов (кларнета или трубы, свистковой или открытой флейты), называемый в каждой местности и у тех или иных народов по-разному (*троїста музыка, траїстая музыка, капела, банда, комплици, каино капела, гудаки, музыки, бандаши* и т. д.), в определенных ситуациях перерастающий в крупный коллектив типа румынско-молдавского *тарафа* или украинской *великої музики* (словенск. *velika goslarija*). Используя народную терминологию, первый вид условно назовем «штаб-капелла», второй — «троиستا музыка»¹.

Оба вида ансамбля вот уже несколько веков распространены и функционируют как стабильные этномузыкальные группы в странах Восточной и Центральной Европы как в городах, так и в деревнях. При всех национальных и локальных различиях они представляют собой типологически международные феномены. Почему так произошло? Какова роль в их становлении городской культуры и городской фольклорной культуры? И уже — какова роль цеховой городской музыкальной ансамблевой куль-

¹ Первое название достаточно распространено в народе и связано с представлениями о военных оркестрах; второе — широко употребляется в литературе, посвященной народной музыке Белоруссии и Украины, и восходит к представлению об умножении сольного исполнительства. У многих народов ансамбль просто именуется «музыка», «музыки» и т. п. (Мацневский, 1985, с. 95–120)

туры в процессе этого становления, как в прошлом, так и, быть может в настоящее время? Рассмотрим эти вопросы на функциональном и структурно-стилевом уровне.

Оговорим некоторые объективные трудности, стоящие перед исследователем столь сложной и мало разработанной темы, как городской фольклор, традиционная городская культура вообще и инструментальные ансамбли, в частности, а также основные употребляемые в работе понятия не всегда трактуемые однозначно, т. е. установим «правила игры».

В качестве определяющих и коррелирующих все иные признаки традиционной культуры, достаточно индивидуально проявляемые в тех или иных сферах искусства, выделим традиционность и прямую, контактную форму коммуникации (Чистов, 1972; Земцовский, 1977, с. 28–75) в процессе создания — исполнения — слушания. В этой связи к собственно традиционным примыкают и многочисленные профессиональные формы бесписьменной культуры с присущим им противопоставлением исполнителя и слушателя, направленностью творчества на слушание, на восприятие непосредственно участвующих в исполнении реципиентов, что, в свою очередь, связано с развитыми формами учебного процесса, социализацией музыкантов-исполнителей вплоть до образования профессиональных групп, осознанием процесса творчества как рода деятельности и т. д. (Мациевский, 1977, с. 76–81; Шахназарова, 1981, с. 16–23; Елеманова, 1981, с. 49–56), тем более что явление профессионализма в известной степени представляется для традиционной инструментальной музыкальной культуры всеобщим (Мациевский, 1974). При обсуждении понятия «городской фольклор» необходимо иметь в виду его известную многозначность реальной дифференцированности наполняющих это понятие явлений искусства: а) рожденного в городе; б) порожденного городом; в) инспирированного в городе; г) звучащего и стабильно функционирующего в тех или иных сферах жизни города. Существенно к тому же, что конкретное наполнение каждой из названных составных городского фольклора разнолико в разных сферах быта и города и его социoproфессиональных группах, в разных городах и типах городов.

Трудности, стоящие перед исследователем традиционной городской культуры, достаточно объективны. Традиционная городская музыка прошлого зафиксирована не лучше крестьянской, но при этом темпы эволюции быта и культуры в городе значительно выше, чем в сельской среде. Традиционные формы крестьянской музыки много устойчивее, моделировать городскую музыку прошлого значительно труднее. Трудно и с ре

альной дефиницией феноменов городского фольклора, их отграничения от явлений крестьянского искусства, нередко сегодня звучащего в городе (на т. н. «пяточках»), в семьях выходцев из деревенской среды, в смешанных семьях и компаниях, в многочисленных городских фольклорных группах и т. п.)², а также от многочисленных явлений современной культуры.

Сложно быть объективным и самому исследователю. Трудно ему отшеститься от личного обыденного опыта общения с городом, опыта человека современного поколения, наследника поколений, также воспитанных в деструктивной, десятилетиями разрушаемой системе веками складывающегося типа городской культуры, и участвующего в становлении только рождающейся новой городской культуры вообще и нового типа городского фольклора в частности. Естественны сомнения и вопросы исследователей: а был ли до XVII века особый тип городского фольклора на славянских землях; нельзя ли толковать всю традиционную городскую культуру как только слободскую или только мещанскую; не связано ли т. н. исчезновение городского фольклора с урбанизацией бывшего слободского или вышедшего из деревни городского населения, а его возрождение на «пяточках» – с ностальгией бывших селян по родине; не могут ли репрезентировать городской фольклор сегодня артефакты письменной культуры и т. д. и т. п. (Дегтева, Бойко, 1984, с. 54–68)?

Априорная скептическая установка по отношению к современному городскому фольклору нынешнего исследователя — москвича или петербуржца — поколеблется, однако, если он обратится к объектам, лежащим за пределами зоны временной фольклорной аккультурации, к традиционной городской культуре Каунаса, Варшавы, Львова, Одессы, Лондона, Братиславы, Тбилиси, Ташкента, Будапешта, малых русских городов, где со времен Средневековья складывался и при всех позднейших инновациях все же принципиально сохранялся хотя бы в некоторых своих очертаниях облик традиционного городского быта и культуры. В этих городах складывалась специфическая *городская традиционная* культура и быт, принципиально отличные формы деятельности и творчества сравнительно с бытом, деятельностью и культурой сельского люда. Формировались профессиональные цехи и связанные с ними демографические особенности

² Эта проблема активно обсуждалась на семинаре по городскому фольклору Комиссии по народному музыкальному творчеству Союза композиторов СССР в 1986 г., в Москве, однако, его материалы пока не получили развернутой научной публикации.

города, профессиональное районирование города по местам поселения людей определенных занятий (иногда одновременно это дополнялось этнической или конфессиональной окраской), со своей этнографической спецификой, жаргоном, диалектом (до сего дня отчетливо фиксируются внутригородские диалекты Лондона, Пекина, ряда других больших городов), трудовым календарем, ритмом семейных и общинных праздников и обрядов, своим фольклором и традиционным профессиональным искусством бесписьменной традиции.

Сопоставление данных полевых изысканий традиционной культуры современных городов, эволюция которой основана на преемственности традиционного опыта, и самих широких материалов по городской культуре прошлого позволяет представить роль цеховых объединений в становлении традиционного музыкального искусства города и, в частности, традиционной ансамблевой инструментальной музыкальной культуры.

Зарождение (в эпоху Средневековья), становление и развитие цеховых организаций и профессиональных школ народных музыкантов-инструменталистов явилось, с одной стороны, типичным порождением городской культуры и, в целом, этнографии города, с другой, существенно повлияло на весь облик городской музыкальной культуры и, более того, на становление традиционного ансамблевого профессионального инструментального музыкального искусства как города, так и села. Цеховая организация, способствовавшая стабилизации социального статуса музыканта в обществе, а также самой его профессиональной деятельности, существенно повлияла на формирование известной кастовости, демографической выделенности музыкантов из среды, становление музыкантского круга.

Музыкантские цехи имели свой устный устав, зная, суд, избираемые начальников, хранителя фондов, четкую систему членских взносов (Кирдан, Омельченко, 1980, с. 40; Лавров, 1980, с. 27, 29; Береговский, 1987). Членов кобзарского братства не судили волостные, а только цеховые суды. вступающий в брак получал приданое от братства (Кирдан, Омельченко, 1980, с. 40; Лавров, 1980, с. 27, 29; Береговский, 1987). Строго в рамках цеха хранились профессиональные и организационные тайны, существовал бытовой и профессиональный жаргон, непонятный окружающим. За музыкантами строго закреплялись зоны функционирования. Вплоть до настоящего времени распределение мест музыкального обслуживания (махалла) у узбеков и таджиков производилось исключительно по распоряжению главы цеха — уста (Ахмедов, 1974). Петербург с прилегающими

районами разделен на 16 зон между играющими на похоронах группами музыкантов (преимущественно, пенсионеров, прошедших службу в военных оркестрах: Федько, 1982). У белорусских и украинских лирников, нарушивших территориальный закон, ломали инструменты (Кирдан, Омельченко, 1980, с. 40; Вертков, 1971). За нарушение нормы оплаты свадебный музыкант должен был отыграть обряд бесплатно, передав гононар в казну цеха (Архімович, Каришева, Шресер-Ткаченко, 1964; Иванов, 1981, с. 8–22).

Стабилизировались система оплаты, форма контрактов музыканта с заказчиками, внутреннее распределение доходов в пределах цеха и, особенно, микроцеховой группы, функционирующей совместно (бродячей музыкально-театральной труппы, группы свадебных музыкантов, ансамбля танцевальной музыки и пр.), приемные испытания при отборе ученика и включении его в состав цеха, получении прав членства в братстве. Подобные процессы наблюдались, разумеется, и в других профессиональных цеховых группах города.

Все это способствовало становлению особой стратиграфической группы городских специалистов в целом и внутригородских профессиональных этнографических групп в частности. В самом широком быту, функционировании профессиональное, демографическое, конфессиональное, этническое начала тесно смыкались. Таковы группы армян-ремесленников и торговцев во Львове, Кракове, Бухаресте, профессиональные группы немцев, татар, китайцев в Петербурге (их сферы деятельности и, нередко, расселение были четко очерчены), евреев в Вильно, Будапеште, Варшаве, Одессе и т. д. и т. п. Следы этого еще и сегодня нетрудно обнаружить в этнографии Киева и Москвы, Одессы и Тбилиси, Баку и Риги и пр. Сказанное имеет место и в отношении музыкантских профессиональных групп. Тесно были связаны между собой многообразные группы татарских и башкирских музыкантов в Москве и Петербурге, еврейские клезмерские инструментальные капеллы Киева, Одессы и небольших восточнукраинских городов, а их бухарские коллеги широко обслуживали практически все этнические слои населения городов Средней Азии; что же касается обрядов женской половины этих городов, число музыкантш преимущественно, а число танцовщиц исключительно составляли представители бухарско-еврейского профессионального цеха-этноса³.

³ По данным узбекских этномузыкологов М. Ш. Ахмедова и Ж. К. Расултаева, 1984–1986 гг.

Уникальное, хотя и закономерно сформировавшееся явление представляет особый «субэтнос» цыган-музыкантов, обслуживавших (да и сегодня, в значительной мере, обслуживающих) свадьбы, вечерины, традиционные танцевальные балы демократических кругов города и деревни в Центральной, Восточной и Южной Европе — от современных Сербии, Албании и Греции на юге до стран Балтии на севере. Рассеявшись в Венгрии, Словакии, Моравии, Румынии, Македонии, Сербии, Закарпатье и т. д. еще в XV–XVI веках, они — как цыгане этнические — полностью ассимилировались, переняли языки, обычаи, культуру местного населения и справедливо считаются соответственно венгерскими, словацкими, румынскими и др. музыкантами (Bartok, 1967). Понятие «цыганский музыкант», как справедливо говорит Б. Шароши, сегодня — не расовое, а профессиональное (Sarosi, 1981, с.10).

В состав таких «цыган» попало немало иноэтнического люда. Но образовавшаяся со временем четкая демографическая выделенность цыган-инструменталистов, специфический характер и ритм жизни (обусловленные характером профессиональной деятельности, сезонностью календарных и семейных обрядов и пр.), осознание своей исключительности, элитарности в рамках среды, формирование своеобразной профессионально-бытовой и тесно с ней связанной этнокультурной автономии, самоопределение, а также определение их окружающими как музыкантов-цыган, — все здесь позволяет говорить об особом музыкантском этнопрофессиональном феномене. И феномене достаточно стойком. В Словакии, например, и сегодня участником профессионального струнного ансамбля может стать только инструменталист-цыган, либо, как исключение, одаренный и искусный мастер, женившийся на дочери цыганского музыканта (Leng, 1971, с. 26–31).

Практика ансамблевого инструментального исполнительства на восточноевропейских и, в частности, восточнославянских землях сложилась издавна. Об ансамблевой игре упоминают древнейшие письменные памятники эпохи Киевской Руси — рукопись Упыря Лихого (1047 г.) и «Повесть временных лет» (1074). В состав ансамблей скоморохов, согласно Рязанской Кормчей книге (1284), входили исполнители на духовых инструментах и игрец на смычковом хордофоне — «гоудец или смычеч». Знаменитая «Хлюдовская Псалтырь» (XIII век) отмечает и дает изображения струнных, духовых и смешанных ансамблей. Полковые ансамбли запорожских казаков включали трубачей, сурмачей (исполнителей на шалмеях), довшушей (листавристов); бытовые — скрипку, цимбалы, лиру, торбан, дуду. Начиная с

XVI века инструментальные капеллы с неременным участием скрипки становились обязательным элементом рождественского театра «Вертеп» (Восточная Украина и Прикарпатье), «Бетлегеми» (Закарпатье), «Батлейка» (Белоруссия) и т. д.

Особенно активизировалось ансамблевое исполнительство начиная с XVI века — эпохи формирования крупных цеховых объединений городских музыкантов-ансамблистов в Киеве, Львове, Перемышлѐ, Гомеле, Луцке, Каменце (Подольском), Прилуках и многих других городах; одно из таких объединений в маленьком белорусском городке носило даже громкое название «Сморгонская Академия». Городские ансамбли традиционных музыкантов явились связующим звеном между собственно народной инструментальной музыкальной культурой и академической музыкой европейской ориентации, особенно активно внедрявшейся в быт и искусство восточноевропейских стран в XVII–XX веках (на восточнославянских землях — с XVIII–XIX веков). Многие потомки цеховых музыкантов обучаются «струнной музыке по нотам» в музыкальной школе г. Глухова (открытой в 1737 г.), специальных музыкальных школах Харьковского колледжума (1773), ассамблируют в киевской «Академии наук свободных» (с 1632 г. — Киево-Могилянской академии), Львовском и Виленском университетах и т. д.

После отмены крепостного права ряд музыкантов крепостных симфонических оркестров и оперных театров (при дворах Брюховецкого, Галагана, Любомирского, Тышкевича и т. д.) дополнили ряды традиционных инструментальных ансамблей (тем более, что и в прошлом нередко один и тот же музыкант в селе совмещал обе функции), другие составили костяк государственных симфонических оркестров и театров. Так или иначе новые организационные формы наряду с прежними цеховыми оказали немалое воздействие на функциональную специфику традиционных ансамблей.

Увеличение территории городов, расширение поля функционирования городских народных музыкантов в слободах, окрестностях, залах и местечках и необходимость при этом максимальной оперативности в организации совместной работы — все это потребовало демографической концентрации музыкантов ансамбля на определенной территории. В городах проходит много мероприятий (свадеб, других обрядов), на которых нужны музыканты. Их поле деятельности широко, хотя и не менее обширна конкуренция. У лучшего организатора больше шансов в борьбе. Музыканты селятся вблизи друг от друга, формируются музыкантские

семьи. Здесь имеет место не только наследственный профессионализм — передача традиции мастерства от отца к сыну и т. д., что является чертой многих видов народного искусства и ремесла! Музыкант охотно женится на дочери музыканта, как правило, владеющей, в отличие от других девушек, игрой на инструменте, обучает игре всех своих детей, формируя собственный *семейный ансамбль-цех*, коллектив стабильный и надежный. В такой коллектив может входить довольно широкий круг родственников: отец, братья, сыновья, зятья, племянники — и более дальних. На память людей, по крайней мере, четыре поколения музыкантов в семьях сувалькийцев Пускунигисов, полещука Т. Кузьменко, прикарпатцев Шкапов, гуцулов Ровенских и т. д.

Соответственно корректируется методика обучения. У полещуков редко когда от отца к сыну переходит тот же инструмент — мастера думают прежде всего о реальном ансамбле. Во многих славянских ансамблях игре привлекают даже маленьких детей. Формирование музыкантских семей (особенно после распада прежних, твердых цеховых объединений в раннекапиталистическую эпоху и позже) становится нормой. Нормой — и браки между музыкантскими семьями. Аналогичную картину мы наблюдаем и на Востоке. Один из пунктов устава бухарских музыкантов — браки только внутри своей среды. Так рядом с естественным наследованием способностей и профессии рождается наследование и расширение профессионального института ансамблевого исполнительства. Концентрация же поселений музыкантов в одном районе создает удобство и для заказчика: не может в нужное время работать один ансамбль, — здесь же рядом можно договориться с другим. В Тихвине свадебные музыканты-инструменталисты были расселены, в основном, в центральной части старого города. Половина всех свадебных ансамблей Закарпатской Гуцульщины концентрировалась в двух предместьях г. Рахова, Надпрутья — в Микуличине, белорусского города Мозыря — в районе железнодорожного вокзала и т. д. В сезон свадеб женщины-танцовщицы и музыканты для концентрации в определенных районах Бухары и Самарканда временно снимали помещения для жилья. Мужчины-музыканты же давно сгрудились постоянно в специальном районе — махалле «Садаф».

Усиливавшиеся в период развития и восстановления рынка и капитализма, интенсификации товарообмена, взаимодействия города и деревни, расширение сети городов, системы ярмарок, широко привлекавших в город сельское население, хозяйственно-экономическая и культурная интеграция определенных сельских районов вокруг уездных, губернских

и т. п. центров способствовали значительному расширению зон функционирования городских инструментальных ансамблей, активному их привлечению к обслуживанию сельских мероприятий. Обслуживание городскими профессиональными традиционными инструментальными ансамблями сельских свадеб и вечеринок — явление сохранившееся до сих пор во многих сельских районах вокруг Львова и Ивано-Франковска, Клайпеды и Тихвина, Вильнюса и Мозыря, больших и малых городов Польши, Словакии, Чехии, Румынии, Венгрии, Хорватии, Словении и т. д.

Вместе с тем увеличение размеров сел (сегодняшнее село нередко больше прежнего столичного города), выделение отдельных крупных поселений в качестве центров определенного сельского куста, появление в деревнях элементов цеховой специализации по тем или иным отраслям хозяйства и культуры (специализирующиеся села в области прикладного и декоративного искусства, художественных промыслов и т. д., — явление достаточно хорошо известное) имеют и ряд следствий в области инструментальной музыкальной культуры. Широко известны целые поселения бродячих музыкантов в Прикарпатье и Аукштайтии (Литва), музыкантов-лекарей на уйгурской этнической территории, мастеров гармоник в Белоруссии и духовых инструментов (трембит, рогов) — на Гуцульщине и т. д. Вообще, что касается Гуцульщины, — корни массовой специализации сел по отдельным отраслям художественного производства и ремесла Д. К. Зеленин видит в переселении целых улиц и слобод-цехов из Киева в Карпаты в период нашествия Батыя (XIII век), пассивном (вначале — для себя) поддержании традиций, затем — ренессансе производства и связанной с ним активной специализации в период развития капитализма и появления рынков сбыта, туризма и т. п. (Зеленин, 1958).

Вторым следствием явилось формирование стабильных профессиональных музыкальных точек в каждой более или менее крупной сельской общине. Каждое село стремилось иметь своих музыкантов, равно как кузнеца, пастуха, плотника, а если нет своего, — приглашали семьи из других мест и поселяли у себя. Наличие своего специалиста-музыканта — предмет гордости сельчан. «Курыцічы славіліся сваімі музыкамі. Жылі тут на ўсю Петракаўшчыну славутыя Пятры — адзін граў на скрыпцы, другі — на кларнеце, а трэці у іх быў барабаншчык — на бубне» (Полтаран, 1967, с. 77). В Заонежье «существовали специалисты, которых деревня нанимала за большие деньги и гордилась обладанием такого профессионала-музыканта» (Гиппиус, 1927, с. 162). Каждое гуцульское село «может похвалиться высококвалифицированной капеллой под

руководством местной славы скрипача) (Kondracki, с. 186–202). Еще в начале века в каждой деревне Северной Сербии была своя музыкантская семья (Тгаегур, с. 45). То же можно отнести ко многим селам горной Польши и Словакии, Румынии, Молдовы и т. д.

Историческое воздействие цеховой культуры существенно сказалось как на характере функционирования традиционных инструментальных ансамблей, так и на их внутрискруктурной иерархии, хотя, разумеется, цеховые законы у современных ансамблей действуют не столь жестко как в былые времена.

Ведущие профессиональные ансамбли традиционных музыкантов имеют постоянный состав участников, разовые замены происходят лишь по болезни или еще по какой-либо экстраординарной причине. Стабильные ансамбли хорошо себя зарекомендовали в своей среде, люди знают их сильные и слабые стороны, творческие возможности, манеру выступления и поведения, заказчик четко осознает, на что идет, приглашая определенный коллектив. Достаточно стабильны у такого коллектива время и режим работы, размер оплаты, хотя, разумеется, в каждом конкретном случае договаривающиеся стороны обсуждают все конкретные условия работы и вознаграждения музыкантов, нередко вносят задаток, — все в рамках существующих устных правил, распространенных в данной местности. Величина оплаты в рамках определенной традиции варьируется в зависимости от трудоемкости работы ансамбля (провести свадебный обряд, длящийся несколько дней, или отыграть танцевальную музыку на вечеринке, и т. п.), а также класса и престижа исполнителей.

Имеют место случаи формирования разового состава ансамбля из известных мастеров-лидеров разных постоянных коллективов, иногда из желания хозяев утвердиться перед соседями, представив им на своем мероприятии «ансамбль звезд», иногда из каких-либо личных субъективных или объективных причин.

Автор в 1978 году присутствовал на свадьбе дочери выдающегося гуральского народного музыканта в Поронине (Подгале, Южная Польша) — ансамбль играл с другим музыкантом на месте отца, поскольку последний, согласно традиции, не может играть на свадьбе своего ребенка, а приглашать более слабый коллектив или явных конкурентов ему тоже не хотелось.

В аналогичной ситуации зимой 1977 года во время обряда в с. Устериках (Прикарпатье) дядя одного из новобрачных, обычно играющий в семейной капелле, — видный местный скрипач Н. Пантелюк играл в составе

«сборной»), сформированной из учеников прославленного Могура, прибывших из районного центра пос. Верховины.

Есть музыканты, которые по своему типу дарования и характеру не могут играть постоянно в составе одного коллектива. Особенно это касается тех инструменталистов, которые по функции в ансамбле должны быть одновременно лидерами и руководителями, например, скрипачи в трюистой музыке, струнных капеллах западных славян, первые трубачи — в штабовой капелле, первые шалмеисты в сербо-горанских и албанских ансамблях духовых с ударными и т. п.

Но эти музыканты обладают яркой исполнительской и творческой индивидуальностью, очень сильны в сольных эпизодах обряда. Подлинные артисты — они украшают любую свадьбу и при этом превосходно в рамках одного мероприятия могут ладить с коллективом, однако начисто лишены организаторских способностей (таковы, например, «сугубый индивидуалист», как его называют земляки, великий гуцульский скрипач Малир из-под Верховины, опытный полесский скрипач Борис Шумак из с. Лапти под Мозырем).

В стабильном же ансамбле лидер не просто лучший музыкант и даже не просто лучший знаток обряда и музыкального репертуара. Разумеется, он — ведущий исполнитель. Ему поручаются наиболее ответственные в ритуале и технически трудные места — это относится ко всем традициям Восточной и Центральной Европы, однако, функции лидера много шире. Он проверяет настройку всех инструментов капеллы, ее общий строй, следит за игрой всех членов ансамбля, их поведением в минуты отдыха (Могур, например, категорически запрещал своим исполнителям пить во время свадьбы алкогольные напитки), несет ответственность за каждого из них перед устроителем обряда, празднества.

Мало того. Лидер ведет все переговоры с заказчиками, производит все расчеты с музыкантами, обеспечивает их явку, дисциплину, качество работы, совершает подбор или добор исполнителей в капеллу, организует, если это необходимо, увеличенный состав коллектива. Он и директор, и администратор, и идейный и художественный руководитель капеллы, и ведущий солист-исполнитель, на ведущем мелодическом инструменте (в соответственных коллективах — скрипке, трубе, шалмее; балалайке — в русских струнных ансамблях; гармонике — в ансамблях бубна с гармоникой и т. п.).

Редкие исключения имеют место лишь в тех случаях, когда либо опытный второй музыкант приглашает на смену умершему лидеру молодого исполнителя на мелодическом инструменте, либо когда второй музыкант

представляет авторитетнейший в традиции музыкантский род. Таковы, например, капелла Мицканов, где первый скрипач — Николай Зюб (на Буковине); капелла Ровенского, где последний — цимбалист, но зато сын и внук прославленных скрипачей из Прокуравы на Косовщине (Прикарпатье). И название свое капелла носит по имени или прозвищу ведущего музыканта («Капела Могура» — по прозвищу великого скрипача; «Банда Халуса» — подобно же, в Закарпатье; «Ксемо» — по имени виднейшего шалмеиста Призренской Горы в Сербском Косово; «Музыка Оброхты» — Бартусь Оброхта — выдающийся гуральский скрипач из г. Закопане в Польше; «Музыка Славка Валавего» — ансамбль под руководством крупного моравского скрипача; «Капэля Баріскі» — Борис Шумак, белорусский полесский скрипач; то же относится к группе Лецов, прославленных жематийских скрипачей, Литва и т. д.).

В традиционном ансамбле руководителем никогда не может быть второразрядный специалист — иначе коллектив не выдержит ни психологического, ни социально-экономического испытания. Подобная ситуация у традиционных мастеров прикладного декоративного искусства.

В инструментальных ансамблях сложилась достаточно четкая функциональная иерархия. Второе после мастера-лидера лицо в ансамбле — подмастер или помощник руководителя. Подмастер является правой рукой лидера; обычно, это его лучший ученик или ближайший родственник. Подмастер следит за рядовыми членами ансамбля, а также за эпизодически подключающимися к игре младшими учениками-«практикантами» мастера. При определенных ситуациях, разумеется, не в кульминационные моменты обряда (например, во время кратковременного отдыха мастера его беседы с хозяином либо параллельного с игрой ансамбля сольного выступления на другой территории — в сложных обрядах) подмастер может принять на себя функции солиста-лидера ансамбля. Подмастер, достигший необходимых высот, может выйти из ансамбля и стать руководителем нового коллектива. «Я з ним іграў, я был яго сапуга (помощник). Пахадзіў гадоў два-тры, а патым стаў сам», — рассказывает ученик прославленного Т. Кузьменко Б. Шумак.

Крупные ансамбли демонстрируют образцы еще более сложной иерархии. В гуцульских капеллах «велика музыка» кроме мастера и подмастера всего ансамбля (скрипача; второго скрипача или сопилкаря, иногда трубочка или баяниста) своеобразное лидирующее положение занимают цимбалист или гармонист-баянист, управляющие гармонической стороной игры рядовых членов ансамбля; трубач или кларнетист — руководитель груп-

пы наиболее громких инструментов (трубы, саксофона, тромбона и т. д.); бубнист — «метроном всего ансамбля». В сербо-горанских ансамблях «гайфа» наряду с мастером и подмастером всего ансамбля имеются мастер и подмастер в группе ударников (мастер ведет импровизацию, подмастер — базовый ритм). Иерархия специалистов-музыкантов отразилась и в народных терминах исполнителей. Вот хотя бы несколько: узбекских — устоз (учитель), шогырд (ученик); сербских — майстер, чирак (подмастерье); буковинских — фронт (от фронт — передний, лидер) и штабова музика; белорусских — майстер, сапуга, іграч и т. д.

Здесь рельефно видно, как функциональные аспекты тесно переплетаются со структурно-стилевыми. Действительно, наследие цеховой организации городских музыкантов-инструменталистов явственно сказалось на стилевой специфике традиционных инструментальных ансамблей.

Первый характерный структурно-стилевой признак цехового влияния — тенденция к унификации музыкальных инструментов, т. е. формирование в сфере ансамблевой культуры унифицированного надлокального инструментария — явление, принципиально противостоящее традиционному фольклору села. Унифицируются строй, форма, материал, способы исполнения, тембровые качества ряда ставших международными традиционных музыкальных инструментов. Формируется типовой международный музыкальный инструментарий городских и сельских ансамблей: скрипка, кларнет, турецкий барабан с тарелкой (во всей Центральной и Восточной Европе), венгерские цимбалы (Венгрия, Словакия, Чехия, Моравия, Закарпатье, Румыния, Молдова), гуцульские цимбалы (на большей части Гуцульщины), тарагота (Румыния, Молдова, Венгрия), сопилка (Восточная Украина, вся Подолия, Волынь и некоторые др. территории), балалайка (вся Россия, часть Беларуси, Украины и прибалтийско-финской этнической территории), типовые генсле и злбцоки (на всем польском Подгале), гармоники-хромки, баяны, аккордеоны (по всей Европе и России) и т. д. Подобная ситуация — и на Востоке, достаточно вспомнить инструменты типа кеманчи-гиджака, уда, рубаб кашгарского, танбура, а сегодня также тара, дойры, дудуков и т. п.

С унификацией инструментария тесно связана и типизация строя и способа вхождения инструментов в ансамбль, а в связи с этим — и фактура инструментальных ансамблевых композиций. В ансамблях типа тростистой музыки четко выделяются три функциональные группы партий: 1) лидирующая мелодическая партия; 2) вспомогательная партия, основанная на украшении, орнаментировании мелодии, ведении каркасно-опор-

ной музыки). Широко распространились в народной музыкальной среде европейские трубы, тромбоны, саксгорны, кларнеты, саксофоны, а сегодня также — электрогитары, электроорганы, синтезаторы и т. п.

Из сказанного совершенно очевидно, что не все характерное для средневековой цеховой структуры городского музицирования сохранилось или оставило следы в современном функционировании и структуре традиционных профессиональных народных инструментальных ансамблей. Животное прежде всего то, что способствует действенности, живучести коллектива и его художественной продукции в новых условиях бытования и функционирования этнической инструментальной музыкальной традиции, что позволяет приспособиться к меняющимся условиям бытования искусства, но при этом сохранить свое лицо, свою характерную специфику живого традиционного явления, свой эстетический облик и стилевую характерность. Живучесть и, нередко, возрождение ряда цеховых признаков в новых условиях (вышеназванный наследственный профессионализм, формирование музыкантских семей, профессиональная демография и пр.) обусловлена функциональными потребностями живого бытования традиционной музыки.

Процессы эти продолжают. К ним только нужно быть внимательным. Фольклористу необходимо отказаться от предвзятого нигилизма по отношению к городской культуре, обратить более пристальное внимание на ее формы, как уже устоявшиеся, так и вновь (или как бы вновь) зарождающиеся. Обратит внимание на практику городского музицирования как не имеющих, так и имеющих специальное музыкальное образование исполнителей, функционирующих в условиях бесписьменной традиции исполнения танцевальной и обрядовой музыки на свадьбах и других семейных и молодежных торжествах, как в окраинных, так и центральных районах многих городов и пригородов. И не только в селах, но и во многих городах, как небольших, типа Рахова, Тихвина, Кретинги (Литва), Трнавы (Словакия), Закопане, Шамотулы (Польша), Мозыря, Пинска (Беларуси), так и крупных — Каунаса, Львова, Черновиц, Ивано-Франковска, Клайпеды, Варшавы, Лондона и т. д. звучит еще традиционная инструментальная ансамблевая музыка. Без ее изучения и постижения нельзя понять многое не только в городской, но и в традиционно сельской инструментальной музыкальной культуре.

Характерное сравнение. Даже на Востоке, развивавшемся при во многом отличных условиях становления культуры и искусства в целом, ансамблевая инструментальная культура характерна лишь для тех регионов

и стран, где значительное место занимает традиционная цивилизация городов (например, Азербайджан, Армения, Узбекистан, Таджикистан, Уйгурия и т. д.). Традиционные кочевые культуры не знают ансамблевого исполнительства в Средней Азии и Казахстане (эпизодические факты военной, ратной музыки давно ушли в прошлое). Проблема эта требует самого широкого рассмотрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов, 1960: *Анисимов Б. И.* Инструментовка для духового оркестра. Л., 1960.
2. Архімович, Каришева, Шресер-Ткаченко, 1964: *Архімович Л., Каришева Т., Шресер-Ткаченко О.* Нариси з історії української музики. Київ, 1964. Ч. 1.
3. Ахмедов, 1974: *Ахмедов М. Ш.* Ходжи Абулазиз Расулев. Ташкент, 1974.
4. Береговский, 1987: *Береговский М.* Еврейская народная инструментальная музыка. М., 1987.
5. Вертков, 1971: *Вертков К. А.* Из выступления на Секторе инструментоведения (ЛГИТМиК, 1971).
6. Гиппиус, 1927: *Гиппиус Е. В.* Крестьянская музыка Заонежья // Искусство Севера. Заонежье. Крестьянское искусство СССР: Сб. Секции крестьянского искусства. Т. 1. Л., 1927.
7. Гуменюк, 1967: *Гуменюк А.* Українські народні музичні інструменти. Київ, 1967.
8. Дегтева, Бойко, 1984: *Дегтева Н., Бойко Ю.* Феномен бытовой культуры современного города – парковый пятачок // Традиционный фольклор в современной художественной жизни. Л., 1984.
9. Елеманова, 1981: *Елеманова С.* О профессионализме в дореволюционной казахской музыкальной культуре // Известия АН Казахской ССР. 1981. № 4. (Филологические науки).
10. Зеленін, 1958: *Зеленін Д. К.* Про київське походження карпатських українців-гуцулів // Українська етнографія, IV. Київ, 1958.
11. Земцовский, 1977: *Земцовский И.* Народная музыка и современность (К проблеме определения фольклора) // Современность и фольклор. М., 1977.
12. Кирдан, Омельченко, 1980: *Кирдан Б., Омельченко А.* Народні співці-музиканти на Україні. Київ, 1980.
13. Лавров, 1980: *Лавров Ф.* Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України. Київ, 1980.

14. Мацневский, 1974: *Мацневский И.* Народная инструментальная музыка как предмет науки и инспирации композиторского творчества. Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974. С. 12–20.
15. Мацневский, 1977: *Мацневский И.* Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции // Современность и фольклор. М., 1977. С. 76–107.
16. Мацневский, 1985: *Мацневский И.* Триста музыка — к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях // Acta populares, I. Budapest, 1985. С. 95–120.
17. Назина, 1979: *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты. Минск, 1979.
18. Полтаран, 1967: *Полтаран В.* Ключи ад Сезама. Мінск, 1967.
19. Федько, 1982: *Федько В.* Из выступления на конференции памяти А. Горковенко (ЛГИТМиК, 1982). Л., 1982.
20. Чистов, 1972: *Чистов К. В.* Специфика фольклора в свете теории коммуникации // Вопросы философии. 1972. № 6.
21. Шахназарова, 1981: *Шахназарова Н.* О двух типах музыкального профессионализма в контексте культуры // Профессиональная музыкальная традиция Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981.
22. Bartok, 1967: *Bartok B.* Rumanian Folk Music. I. The Hague, 1967.
23. Иванов, 1981: *Иванов П. Г.* Оркестр українських народних інструментів. Київ, 1981.
24. Traerup, 1981: *Traerup B.* Wedding Musicians in Prizrenska Gora, Yugoslavia // Studia instrumentorum musicae popularis VII. Stockholm, 1981. P. 43–52.
25. Kondracki, 1935: *Kondracki M.* Muzyka Huculszczyzny // Muzyka Polska. Warszawa, 1935. Z. VII.
26. Leng, 1971: *Leng L.* L'udova hudla Zubajovcov // Muzicologica Slovaca. Bratislava, 1971.
27. Sarosi, 1981: *Sarosi B.* Professionelle und nicht professionelle Volksmusikanten in Ungarn // Studia instrumentorum musicae popularis VII. Stockholm, 1981. S. 10–16.

А. Б. Никаноров

ИСТОРИЯ КОЛОКОЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПСКОВО-НОВГОРОДСКОГО РЕГИОНА

Часть 1. XI–XVI века

Родство историко-культурных систем древних Новгорода и Пскова очевидно. Особенно ярко оно проявилось в области колокольной культуры: новгородские и псковские колокола нередко изготавливались одними и теми же мастерами, из них составляли типологически сходные ансамбли, колокола функционировали в единой системе церковной обрядности, озвучивая аналогичные архитектурно-акустическое пространства храмов и монастырей. На Псково-Новгородской земле сформировались родственные традиции колокольного исполнительства, общая жанровая система и стилистика звонов.

Явная близость и взаимодействие колокольных культур Пскова и Новгорода не подразумевают полного единообразия и синхронности их исторических процессов. Как правило, аналогичные факты истории колоколов Новгорода фиксируются раньше, чем Пскова, причем данных о псковских колоколах в документах значительно меньше, чем о новгородских. Допуская, что письменные источники регистрировали историческую информацию избирательно, все же следует констатировать отставание развития колокольной культуры Пскова по сравнению с Новгородом. Ликвидировано оно было лишь к началу XVI века.

Что касается наследия и сохранности традиций Новгорода и Пскова, здесь также наблюдаются существенные различия. Находясь всегда в центре политических событий, Великий Новгород оставался культурной столицей северо-запада Руси даже после его присоединения к Московскому княжеству (1478). В колокольном искусстве (а возможно, и в других областях культуры) он оказался значительно больше подвержен обновлению, чем его «младший брат». Находясь в некотором отдалении от политических и культурных центров Древней Руси, Псков стремился жить «по старине», относясь с недоверием к новациям (это сохраняется и сейчас), оберегая традиции и сохраняя архаические элементы, унаследованные из далекого прошлого.

В истории колокольной культуры Пскова и Новгорода можно выделить четыре периода, различающихся состоянием колокольного производства, характером функционирования колоколов, наличием памятников и документальных источников.

1. От появления колоколов (условно с XI века) до начала XVI века — ранний период колокольной истории Новгорода и Пскова.

2. XVI — начало XVII века — расцвет местного колокольного производства в Пскове и Новгороде. От этого периода сохранилось довольно много как самих колоколов, так и сведений о них. Имеются документальные источники различных жанров (летописи, писцовые книги, церковные описи и пр.).

3. XVII — первая половина XVIII века — постепенное свертывание местного ремесленного колокольного производства. Усиление влияния московской колоколотейной школы (особенно в Новгороде) и переход к промышленному производству.

4. Вторая половина XVIII — начало XX века — за пределами Псково-Новгородской земли изготавливаются новые колокола, в особенности благовестники для замены или дополнения набора. Часто это сопровождалось реконструкцией старой или строительством новых колоколен. Активное промышленное литье колоколов ведется в мастерских (заводах) Москвы, Валдая, Ярославля, Санкт-Петербурга.

В настоящей статье подробно рассматриваются первые два периода основополагающих для формирования колокольной культуры Пскова и Новгорода.

Первый (ранний) период (XI — начало XVI века) характеризуется длительным внедрением и ассимиляцией колоколов на русской земле утверждением их в богослужебной практике, становлением колоколотейного производства и приемов звона. Слабая документированность раннего периода (лишь краткие летописные сведения) и полное отсутствие колоколов того времени не позволяют дифференцировать промежуточные этапы в начальной истории колокольной культуры Псково-Новгородской земли. Исключение составляет конец XIV—XV веков, информация об этом времени более определена и оно лучше обеспечено источниками. Характерно, что ранний период окружен аурой преданий и легенд о чудесных самозвонных (курсунских) и особенно вечевых колоколах, насильственная утрата которых (в Новгороде — 1478 и Пскове — 1510 год) ознаменовала его завершение.

Началом раннего периода условно будем считать XI век¹. Под 1066 годом впервые в русской истории летопись сообщает о колоколах, захваченных в Новгороде литовским князем Всеславом Брячиславичем: «... приде Всеслав и възя Новгород, с женами и с детьми, и колоколы съима у святыя Софиѣ». Спустя пятьдесят лет колокола вновь звонили при церквах. Преподобный Антоний Римлянин (1067–1147), прибывший в Новгород в 1106 году, слышал великий звон во всем городе: «И во время заутреняго пения начаша во граде звонити к заутренему пению; и услыша преподобный звон велик по граду и стояше во страсе многе и в недоумении от страха же начать быти в размышлении». Подтверждением того, что колокола действительно активно функционировали в первой половине XII в. и уже прочно вошли в повседневную жизнь, служит фрагмент текста берестяной грамоты, датированной 1133–1149 годами: «А пршьла есве оли звонили». Упоминание звона в нем в качестве своеобразной хронологической вехи (ср.: «пришла на восходе», «пришла в полдень») несомненно свидетельствует об установившейся регулярности в использовании колоколов к тому времени. Неудивительно, что в конце XII — начале XIII века колокола упоминались в некоторых богослужебных книгах и рукописных приписках к ним (например, в знаменитом Евангелии Апракос (л. 224), из библиотеки Новгородского Софийского собора). Наконец, косвенным доказательством раннего употребления колоколов служат данные архитектурно-археологических исследований в новгородском Антониевом монастыре, где в башне Рождественского собора, возведенной между 1119–1125 годами, были раскрыты специальные проемы для размещения колоколов².

О колоколах Пскова письменные источники сообщают лишь с конца XIV в. Судя по летописи, в 1392 году «в Пскове поставиша 6 колоколов», а в 1394 построена на «персях у Кромю» каменная звонница. Несомненно, колокола существовали здесь намного раньше, но сведения о них почему-то не зафиксированы. «Запаздывание» Пскова по сравнению с Новгородом, как уже говорилось, имело место в ранний период, но в данном случае причина, скорее всего, лежит в различии принципов фиксации событий в летописях.

¹ Утверждение ряда авторов о том что, колокола появились вскоре после официального крещения Руси, т. е. около 988 г., не подтверждается. Документальные источники, касающиеся этого времени, о колоколах ничего не сообщают, а памятников, которые можно было бы так или иначе связать с этим периодом, не выявлено.

² Исследование новгородского архитектора-реставратора Г. М. Штендера.

Долгое время в Новгородско-Псковском регионе использовались колокола иностранного производства. Их покупали, захватывали во время военных действий; для изготовления крупных колоколов могли приглашать западных мастеров. Первое летописное сообщение об этом относится к 1342 году, когда «Василий архиепископ Великого Новгорода и Пскова повеле слити колокол вседневный, а мастер был с Москвы именем Борис». Этот мастер — Борис Римлянин, итальянец, как следует из его прозвища, отлил для Москвы в 40-х годов XIV века не менее пяти колоколов.

Позднее, в XVI–XVII столетиях, когда русское колокольное литье было уже хорошо налажено, одиночные образцы иностранного производства и даже целые наборы колоколов псковичи и новгородцы продолжали размещать на своих звонницах. Преимущественно это были произведения немецких мастеров, среди которых наиболее известны литейщики из Любека (с этим городом новгородцы давно вели активную торговлю). Кроме того, встречались образцы голландского и шведского производства. Нередко, как свидетельствуют летописи, иноземные колокола жертвовались в храмы русскими воеводами после побед над неприятелем. Так, по описи Псково-Печерского монастыря 1586 года в нем находилось пять медных колоколов, взятых в Юрьеве Ливонском. Вероятно, один из них, датированный 1550 годом, до сих пор висит на Большой монастырской звоннице. Интерес к колоколам иностранного литья, долго сохранявшийся на Псково-Новгородской земле, свидетельствует, как полагал архитектор М. В. Красовский, о распространении их на Руси через северные торговые пути, связывавшие Новгородские земли (в том числе и Псков) с Западной Европой.

Древние образцы иностранных колоколов в Псково-Новгородском регионе не сохранились. Единственным свидетелем раннего периода является колокол из Антониева монастыря, хранящийся сейчас в Новгородском историко-художественном музее. Он не имеет надписей и какого-либо декора, но его форма подобна западным колоколам XII–XIII веков. Не исключено, что именно с ним связано предание о принадлежности одного из монастырских колоколов святому Антонию Римлянину, который привез их из-за моря.

Особую группу колоколов нерусского происхождения могли составлять так называемые *корсунские колокола*. Корсунскими именовались предметы, появление которых на Руси связывалось с Византией, в частности, с городом Корсунь, захваченным князем Владимиром в X веке. Впо

следствии к корсунским стали причислять любые «чудесные», «заморские» вещи, а также, как писал А. И. Соболевский, предметы, отличающиеся художественной выделкой, большой ценностью, заслуживающие особого внимания. Не случайно, один из корсунских колоколов использовался в Пскове наряду с вечевым, а в новгородском Хутынском монастыре корсунские колокола, обладая особой силой, не раз «сами о себе зазвониша», оповещая о свершившемся чуде³.

Изначально нерусского происхождения были и *вечевые колокола*. Обычай созывать вече (всенародное собрание для решения вопросов военного и политического характера) существовал по крайней мере с IX века во многих древнерусских городах: Киеве, Белгороде, Суздале, Смоленске. В Новгороде и Пскове он сохранялся дольше всего. Именно новгородские и псковские вечевые колокола (так называемые *вечные* или *вечники*) приобрели всеобщую известность как символы воли и государственной независимости этих городов.

Первое сообщение о звоне на вече в *Новгороде* относится к 1148 году: «... послав Изяслав на Ярославль двор и повел звонити и тако Новгородци и Плесковичи снизоша на вече», — сообщает Ипатьевская летопись. До второй половины XIV века (возможно, и позже) функцию новгородского вечника исполняло не менее двух колоколов, находящихся на разных берегах Волхова. Судя по летописям, вече созывалось звоном в Кремле у Софийского собора (1299, 1388) и на Ярославовом дворище («у святого Николы») (1148, 1214, 1218, 1270, 1418). Иногда оно происходило одновременно и там и там (1290, 1342), что иллюстрирует миниатюра из Лицевого летописного свода — «Одновременный созыв вече на Ярославовом дворище и на Софийской площади во время мятежа 1342 г.» (Древний летописец. Т. 2. Л. 394).

В Лицевом своде имеются и другие миниатюры на сюжеты, связанные с вечевым колоколом: звон «по старине» для обсуждения бегства князей (Голицынский том. Л. 256), увоз вечевого колокола (Шумиловский том. Л. 275 об.). Однако на основании лишь этого источника трудно с уверенностью судить о специфике звона и самого колокола: все изображения выполнены весьма условно, к тому же Лицевой свод со-

³ В настоящее время известен лишь один корсунский колокол. Он находится в Москве на колокольне Ивана Великого. Перелит из «старого корсунского» в 1559 г. Нестором Ивановым сыном Псковитиным по повелению Ивана Грозного, весит 40 пудов. Что собой представлял «старый корсунский» и имел ли он отношение к псковским и новгородским колоколам, неясно.

здавался во второй половине XVI века, когда вече уже не существовало. В 1920-х годах П. Л. Гусев, используя наряду с этими изображениями множество других источников, сделал попытку реконструировать исторический облик новгородского вечника. Ученый пришел к следующему выводу: «вечевой колокол был невелик, висел, по-видимому, на особой колокольнице, и в него звонили раскачиванием самого колокола вместе с языком»⁴. О местонахождении колокольницы или вечевой башни еще в XIX веке существовали различные мнения: одни исследователи склонны искать ее в Кремле, другие — на Ярославовом дворище. Оба мнения представляются убедительными, если учесть, что вече собиралось и в том и в другом месте. Что же касается звучания новгородского вечника (на этот вопрос П. Л. Гусев не дал ответа), очевидно, небольшой колокол, приводимый в движение очепом (устройство для раскачивания), мог производить только частые удары. В этом вечевой звон должен был походить на всполошный (набат), что вполне согласуется с высоким эмоциональным напряжением, обычно царившим на вече.

После разгрома Новгорода в 1478 году вечевой колокол по приказу Ивана III увезли в Москву. О дальнейшей его судьбе существуют две версии⁵. По одной — колокол перелит в XVI веке при Иване Грозном и в качестве набатного находился в Кремле у Спасских ворот. По преданию, его звон испугал Федора Алексеевича, за что царь в 1681 году сослал колокол в Николо-Карельский монастырь под Архангельск⁶. По другой версии, колокол, перелитый из вечевого, — так называемый старый набатный (изготовлен в 1680 г. Федором Дмитриевым). В 1714 году, когда он разбился, его перелил мастер Иван Моторин. В начале XIX века этот колокол находился в Кремлевском арсенале, а в 1821 году поступил в Московскую оружейную палату⁷.

⁴ П. Л. Гусев справедливо обратил внимание на то, что в древности качающиеся колокола на Руси были распространены повсеместно независимо от типа их функционирования, предвосхитив тем самым выводы современных исследователей.

⁵ Утверждения о том, что до начала XX в. новгородский вечевой колокол сохранялся в Вологодской губернии (в Сольвычегодске или Устюге), малоубедительны.

⁶ В тексте надписи на этом колоколе нет сведений о родстве его с новгородским вечником — лишь сообщается, что он отлит в 1674 г., а в 1681 г. дан в монастырь по указу Федора Алексеевича «за государское многолетное здравие и по его государских родителях в вечное поминаение неотьемлемо».

⁷ Набатный колокол, отлитый в 1714 г. Иваном Моториным, сейчас хранится в музее Московского Кремля, его вес 108 пудов.

Вечевой звон в *Пскове* летописи упоминают, как и колокола, значительно позже, чем в Новгороде, лишь в 1480 году: «И пригониша гонещицу: оуже, господа Псковичи немцы городок взяли, и посадники псковские в вече звонили нощию дважды ...» О псковском вечнике известно, что первоначально колокол висел недалеко от Троицкого собора. В 1394 году на персях поставили колокольную, на которой, вероятно, он и находился. В 1466 году ее перестроили. На «новой колокольной» вечник висел до 1510, когда по приказу Василия III его, подобно новгородскому, вместе с другим колоколом, называемым *Корсунским*, сняли и увезли в Москву. О Корсунском известно, что «на сени в него звонили, как вече было». Через восемь лет вместо этих колоколов Великий князь отправил два других, специально отлитых для Пскова по его приказу. Их поставили на прежнее место, причем колокол, заменивший вечник, стали именовать *Красным*. Один из них (какой именно, неясно) сохранился до сих пор. Со второй половины XX в. он находится в Нарвском краеведческом музее⁸. В надписи на этом колоколе сказано, что он отлит в августе 1518 года в Москве повелением великого князя Василия III и отправлен «в Псков его отчину к Живоначальной Троице» (к Троицкому собору) мастером Николаем Ивановым сыном бракером от града Шпаера⁹.

Начало литья колоколов в Псковско-Новгородском регионе русскими мастерами по документальным источникам даже приблизительно не устанавливается. Исходя из того, что в XV в. и в Пскове, и в Новгороде велось активное храмостроительство, можно утверждать, что в это время колокола требовались в значительно большем количестве, чем ранее. Массовое местное производство колоколов началось, вероятно, не позднее рубежа XIV–XV веков. Сообщения об изготовлении колоколов в Новгороде во второй половине XV в. следуют в летописях одно за другим. Так, в 1456 году «сделаны два колокола великих к святой Софии» повелением архиепископа Евфимия. В 1462 году пара колоколов была отлита для церкви святого Николы в Неревском конце. Об их величине ничего неизвестно, но изготовлены они стремительно — месяц спустя после пожара и утраты старых колоколов. В 1475 году отлил свой колокол мастер Микула. До начала XX века памятник находился в Гостино-

⁸ Научное описание колокола выполнено автором настоящей статьи в августе 1994 г.

⁹ Шпаер (Шпейер) — город в Баварии, в округе Пфальц при впадении реки Шпейер в Рейн (см.: Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон. СПб., 1903. Т. XXXIX (78). С. 824).

польском монастыре. Хотя в настоящее время этот уникальный образ утрачен, сохранились его описания и фотография, сделанные в 1920-х годах. Колокол имел безукоризненную обработку и высокохудожественное оформление. Для достижения столь высокого уровня мастерства в колокольном деле (сложнейшем среди древних ремесел), безусловно, требовался длительный период формирования профессиональных навыков и освоения традиционных технологий многими поколениями литейщиков. Следовательно, ко второй половине XV века колокольное производство было не только известно, но и хорошо освоено русскими мастерами. Можно утверждать, что XV век — не только подготовительный этап на пути к совершенному овладению колоколотейным мастерством в следующем столетии, а уже одна из высоких стадий развития колокольной культуры Пскова и Новгорода.

Второй период (XVI — начало XVII века) — время расцвета русского колоколотейного производства и искусства колокольного звона на Псковско-Новгородской земле. Этот период, в отличие от раннего, хорошо обеспечен не только документальными источниками, но и самими памятниками (колоколами и звонницами). Некоторые из них сохраняются до сих пор, другие, утраченные в 1920–1930-х годах, так или иначе запечатлены в исследованиях XIX — начала XX столетия. Помимо летописей, которые в XVI веке изобилуют сведениями о колоколах, важным источником становятся некоторые писцовые книги. Начиная с 1580-х годов в них содержатся данные по истории колокольной культуры Новгорода и Пскова. Как правило, ценный материал имеется в храмовых описях, где сведения о колокольных наборах и отдельных колоколах становятся почти обязательными. Чаще всего сообщения о них следуют за перечислением книг и образов, что подчеркивает особую ценность духовную значимость колоколов¹⁰. (Позднее, в XVIII — начале XX века колокола в церковных документах упоминаются при общем обзоре архитектуры храма или монастыря лишь в связи с колокольными и звонницами.) О большом интересе к колоколам во второй половине XVI века

¹⁰ См.: Описи Тихвинского Успенского монастыря: СПб ФИРИ РАН. Ф. 132. Оп. 1. № 71 (1640 г.). Л. 68 об. — 69; № 114 (1648 г.). Л. 45 об.; № 119 (1650 г.). Л. 46 об. Описи Псково-Печерского монастыря: БАН. Собрание Доброхотова. № 5 (1642 г.). Л. 155–155 об.; Псковский областной архив. Ф. 499. Оп. 1. № 114 (1664 г.). Л. 171 № 452 (1682 г.). Л. 218–219 и др.

свидетельствует и тот факт, что в 1571 году ставились на учет все колокола и колокольни. Как сообщает летопись, «... в Новгороде на дворнице на площади у Николы Чудотворца переписывали колокола и колокольницы и деревянные и каменные». Вероятно, перепись осуществлялась с ведома Ивана Грозного, который всегда интересовался колоколами, а в начале 1570-х годов проявлял особый интерес в отношении Новгорода и Пскова.

Колокола XVI–XVII веков не только многочисленны, но и отличаются большими размерами и весом. Крупнейшие из них принадлежали монастырям и соборам. Современников поражала необычайная сила их звука, который сравнивали с голосом иерихонской трубы: «В лето 7038 (1530) <...> слит бысть колокол ко святей Софии благовестник, весом в полтретьяста пудов вельми велик, яко такова величеством не бывало в Великом Новгороде и во всей Новгородской области, яко страшной трубе гласяща», — сообщает третья Новгородская летопись о Макарьевском колоколе. Вместе с колоколами изменилось количество и размеры звонниц. Однодвухпролетные колокольницы XV — начала XVI века на Псковско-Новгородской земле потеснили многопролетные подколокольные сооружения XVI–XVII веков. Назовем Большую звонницу Псковско-Печерского монастыря, звонницы церковей Успения у паромы и Богоявления на Запсковье, Новгородского Юрьева монастыря, Тихвинского мужского монастыря, Крыпецкого монастыря и др.

Храмам и монастырям колокола жаловали цари и знатные люди, заказывая их по обету или в помин по самим себе и своим родным. Повелением Ивана Грозного в 1578 году отлит 200-пудовый благовестник к Успенской Пароменской церкви во Пскове; Борисом Годуновым в 1589 году подарен колокол в новгородский Духов монастырь; для Хутынского монастыря под Новгородом в 1599 заказан колокол Тимофеем Андреевичем Хлоповым в помин по себе, своей семье и родителям. Среди ныне существующих особо выделяется колокол новгородского Знаменского собора 1554 г., изготовленный «повелением и по завету тогож пресщеннаго архиепископа Пимина и всех православных христиан Великог Новагорода что бы избавил Г[оспод]ь // Бгъ и Прчстая Б[огороди]ца православных крстьянь от смертоносныя язвы и от напрасныя смрти».

Ведущим центром колоколотейного дела в XVI веке был Псков. Псковичами изготовлено большое количество колоколов от самых малых, весом около одного пуда, до 500. Несмотря на многочисленные утраты, сохранилось значительное количество памятников и описаний в источни-

ках, дающих представление о широком масштабе колокольного производства. Мастера колоколотейщики или, как они сами себя называли, — «котельники», работали либо семейными артелями, либо индивидуально, объединяясь между собой лишь для изготовления крупных колоколов. Выдающиеся произведения колокольного искусства принадлежат братьям Андреевым (Михаил, Ануфрий, Максим), Михайловым (Матфей и Кузьма), а также Ивановым (Андрей, Еремей, Никифор). Среди ремесленников-одиночек успешно работали Микула Авдев, Тимофей Андреев, Прокофий Григорьев, Кузьма Васильев, Логин Семенов, Нестор Иванов, Юрий Ульянов, Василий Иванов, Афанасий Панкратьев, Яким Иванов, Сергей Дубинин и др.

Примечательно, что на территории Псковщины не обнаруживаются колокола XVI — середины XVII века, принадлежащие другим литейным центрам. Колокола же псковского литья помимо самого Пскова и его пригородов (Печеры, Гдов, Остров, Себеж и др.) встречаются в Москве, Новгороде, Рязани, Свяжске, Ярославле, на Соловецких островах, в Белозерске, Дорогобуже, на территориях Латгалии и Галиции. Очевидно, что изделия псковских колокольных мастеров пользовались успехом. Их приглашали лить большие колокола, а малые и средние охотно приобретали многие храмы. О высочайшей квалификации псковских колокольных мастеров свидетельствует хотя бы тот факт, что два самые старые колокола XVI века, отлитые в 1520 году для Спасо-Мирожского монастыря Михаилом, Ануфрием и Максимом Андреевыми, имели весьма внушительный вес — 100 и 200 пудов и оглашали своим благовестом окрестности Пскова на протяжении более 400 лет¹¹.

Колокола псковской работы отличаются совершенством формы, качеством отделки и особым звучанием. Они имеют вытянутый силуэт с плавной линией профиля и высокую корону, увенчанную мощными ушами. Тщательно отшлифованная поверхность колокола обычно украшалась сверху и внизу колокола несколькими лентами рельефных орнаментов растительного (травчатого) и звериного типа — фигурками львов, оленей, единорогов, двуглавых грифонов и пр. Большая часть сохранившихся памятников имеет литую опоясывающую надпись в виде закольцованных строк, ограниченных валиками. Начинаясь от плеча, текст спускается ниже

¹¹ В марте 1925 г. как предметы религиозного культа колокола, наряду с другими памятниками, были проданы и вывезены для переплавки на ленинградский завод «Красный выборжец», где и погибли.

проходя по самому верху тулова одной или двумя лентами, а затем продолжается по краю юбки колокола. В целом начертания букв в надписях сродни полууставу. Четкий ритмичный рисунок шрифта, вкрапления между словами звезд, фигурок животных и птиц, нередко включенных в медальоны, а также соседство строк текста с поясами орнаментов способствует восприятию их как элемента общего декора. Как правило, псковским колоколам XVI века свойственно ровное холодноватое, несколько отстраненное и бесстрастное звучание. Интервалы большой ноты и большой децимы между нижними тонами их звукового спектра создают впечатлительное мягкое естественное диссонирование.

Развитие колоколотейного производства в XVI веке имело свои особенности и протекало неравномерно. Не углубляясь в частности, отметим лишь, что периодом наибольшей его активизации, по наблюдению В. И. Афанасьева, явились 1550-е годы. Тогда, по предварительным подсчетам, было отлито больше всего колоколов, а средний их вес достиг максимума.

Вероятно, к этому времени новгородские мастера, восприняв колоколотейное дело от псковичей (на это указывает явное сходство в оформлении колоколов, а также их строение и звучание), начали производить самостоятельные отливки. В отличие от многих псковских колоколов, предназначенных для свободной продажи, новгородские колокола отливались преимущественно на заказ и предназначались для конкретных храмов. Таковы произведения мастера Ивана (Знаменский собор, церковь Вознесения на Прусской улице, 1554 и 1565/1566), Дмитрия Кононова (Николаевский Островский монастырь, 1568), Тимофея Новгородца (Спас на Нередице, 1597), Илейки Новгородца (Вяжицкий монастырь, XVI век). Как и псковичи, колокольники Новгорода работали артелями (в основном семейными). Примером артельной работы может служить колокол Воскресенского женского монастыря на Мячине, отлитый в 1562 году, мастера Васко и Юшко Побережковы. Ранее они же в 1558 году вместе с Яном Дьячковым изготовили колокол для Сорокомученической церкви. Мастер Иван и Филипп (оба «с Городища») в 1557 году выполняли работу для церкви Филиппа Апостола, а позднее, в 1566, Иван трудился вместе со своим пасынком Дмитрием («Метей») для церкви Вознесения на Прусской улице. Семейными артелями изготовлены также колокол Ксенофонта (Селифонтова) монастыря (мастер Тимофеев с детьми Петром и Ерофеем, 1563) и колокол для подворья Хутынского монастыря (Девятка Иванов и его сын Богдан, 1596).

Данные о новгородских колоколах и сохранившиеся образцы немногочисленны. Их вес не превышает 20–30 пудов. Исключение, быть может, составляет полиелейный благовестник, изготовленный в 1589 году Филиппом Иевлевым для Тихвинского мужского монастыря. Однако бесспорных свидетельств о его новгородском происхождении нет. Возможно, этот мастер является представителем псковской либо московской школы колокольного литья. На протяжении XVI и частично XVII веков для Новгорода и его монастырей самые ответственные и крупные заказы обычно выполняли псковские мастера (500-пудовый «Пименовский» колокол, 1555 – главный благовестник Софийской звонницы, большой колокол Хутынского монастыря, 1599, и др.). Новгородцы охотно приобретали колокола, отлитые псковскими мастерами Михаилом Андреевым, Тимофеем Андреевым, Прокофием Григорьевым, Логиним Семеновым, многие из которых после вторжения и оккупации Новгорода шведами в 1611–1617 годах оказались за пределами русского государства и находятся там до сих пор.

Наряду с колоколами, в XVI веке на Псковской и Новгородской земле использовались била (клепала). Этот инструмент в практике призыва к богослужению предшествовал колоколу¹². По всей вероятности, била широко использовались еще в ранний период Псково-Новгородской колокольной культуры. Однако до XVI века документальных данных о них не обнаружено. О глубоких традициях бильного удара в регионе свидетельствует то, что клепала здесь продолжали употреблять наряду с колоколами в течение двух, а может, и трех последующих столетий. Многочисленные свидетельства об их наличии при храмах и монастырях имеются в документах XVII и XVIII веков. Отдельные экземпляры бил сохранялись в качестве реликвий в конце XIX — начале XX века. В 1869 году П. С. Казанским было высказано мнение о том, что во второй половине XVI века колокола почти не были в употреблении. Не только в приходских церквях, но и в монастырях употреблялись «одне клепала». Такой вывод ученый сделал, основываясь на материалах переписных книг по Новгородской области, опубликованных К. А. Неволлиным. Наш анализ этого источника дал обратный результат: колоколов на погостах в писцовых книгах отмечено более, чем клепал, в полтора раза¹³. В Новгородских землях, не только в провинциях, но и в центрах

¹² Не случайно в древних рукописных уставах речь идет прежде всего об ударе в било, а не о звонах в колокол. Отголоски этого мы находим и в современном варианте церковного устава (Типиконе).

¹³ См.: *Неволин К. А.* О пятинах и погостах новгородских в XVI веке // Записки Императорского Русского географического общества. 1853. Кн. 8. О колоколах: с. 70, 83, 88, 276.

клепала употребляли наряду с колоколами. Что же касается Псковской земли, то, судя по писцовым книгам 1580-х годов¹⁴, соотношение между колоколами и клепалами еще в большей степени складывалось в пользу колоколов. При этом в отличие от новгородской провинции псковские монастыри и погосты располагали колоколами значительно большего веса и в большем количестве.

Как в Новгородской, так и в Псковской земле в XVI веке существовало серьезное качественное и количественное отличие между колокольными наборами монастырей, соборов и наборами при церквях на погостах. Если на крупных звонницах количество колоколов приближалось к десяти, приходские и особенно сельские церкви обычно обладали только несколькими небольшими колоколами. Малые составы, как правило, ориентировались на парную структуру (два средних, или два малых, или два средних и два малых колокола). Что же касается больших (монастырских и соборных) наборов, то принцип парной организации в них также сохранялся. Он может быть явным, когда все группы (в том числе и большие колокола) представлены в двух экземплярах, но встречается и скрытый — один большой колокол возглавляет четыре, шесть или восемь меньших колоколов. Бинарность, вероятно, диктовалась способом звона при помощи очепов, когда, раскачивая колокол, звонари могли производить лишь равномерные четные удары, диктуемые природой свободного колебания. Примечательно, что многие малые и средние колокола изготовлялись попарно. Не являясь близнецами (отлить два совершенно одинаковых колокола чрезвычайно трудно), они отличались по размерам и общей высоте звучания, но отливались с подобным профилем, имели одну общую переходящую надпись и составляли небольшой ансамбль, дополняя звучанием друг друга.

281, 286, 288, 291, 292, 293, 299, 304, 308, 309, 310, 312; о клепалах (билах): с. 72, 78, 83, 284, 285, 286, 299, 307, 308, 313–314. П. С. Казанский не учел, что на с. 83, 286, 308 вместе с клепалами названы и колокола, а также, что колокол упоминается на с. 309, клепало — на с. 299.

¹⁴ См.: РГАДА. Ф. 1209. Оп. 1. № 827, 830.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамович, 1905: *Абрамович Д. И.* Софийская библиотека. СПб., 1905. Вып. 1.
2. Амвросий, 1811–1812: *Амвросий (Орнатский).* История российской иерархии: В 6 ч. М., 1811–1812. Ч. 3, 4.
3. Арне, 1999: *Арне Т.* Русские колокола в шведских церквях / Перевод Г. М. Коваленко // Новгородский исторический сборник. СПб., 1999. Вып. 7 (17). С. 293–302.
4. Арциховский, 1944: *Арциховский А. В.* Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944.
5. Афанасьев, 1980: *Афанасьев В. И.* Две неопубликованные записи о литейном производстве в России в XVI веке // Проблемы источниковедческого изучения рукописных и старопечатных фондов / Государственная публичная библиотека. Л., 1980. Вып. 2. С. 117–118.
6. Афанасьев, 1974: *Афанасьев В. И.* Литейное дело в Пскове в XVI в. // Социально-политическая история СССР. М.; Л., 1974. С. 91–112.
7. Богусевич, 1937: *Богусевич В. А.* Литейный мастер Михаил Андреев // Новгородский исторический сборник. Л., 1937. Вып. 2. С. 83–104.
8. Богусевич, 1934: *Богусевич В. А.* Псковские литейщики XVI–XVIII вв. // Проблемы истории докапиталистических обществ. 1934. № 9/10. С. 157–161.
9. Бондаренко, 1998: *Бондаренко А. Ф.* Московские колокола XVII в. М., 1998.
10. Вечевая башня и вечевой колокол // Новгородские губернские ведомости. 1840. 6 апр., № 14, прибавление. С. 90–91.
11. Где вечевой колокол? // Раннее утро. 1917. 28 мая, № 119. С. 5.
12. Гусев, 1922: *Гусев П. Л.* Новгородский вечевой колокол // Новгородское вече. 1922. № 2. С. 14.
13. Епифанов, 1963: *Епифанов П. П.* О древнерусском вече // Вестник Московского университета. Сер. 9, История. 1963. № 3. С. 12–16.
14. Игнатъев, 1860: *Игнатъев Р.* О древнем новгородском обряде битья блюда, било и колокола // Иллюстрация. 1860. Т. 6, № 149. С. 371.
15. Историко-статистическое описание первоклассного Тихвинского Богородицкого большого мужского монастыря, состоящего в Новгородской епархии в г. Тихвине. СПб., 1859.

16. Кавельмахер, 1985: *Кавельмахер В. В.* Способы колокольного звона и древнерусские колокольни // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 39–52.
17. Казанский, 1871: *Казанский П. С.* О призыве к богослужению в восточной церкви // Труды Первого археологического съезда в Москве 1869 года. М., 1871. С. 306–318.
18. Коркунов, 1856: *Коркунов М. А.* Колокол 1558 года // Записки Императорского археологического общества. 1856. Т. 8. Перечень заседаний. С. 165–166.
19. Костина, 1985: *Костина И. Д.* Орнаментация русских колоколов XVI — начала XIX веков из коллекции Гос. музеев Московского Кремля // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 88–103.
20. Красовский, 1906: *Красовский М. В.* Материалы по истории русской архитектуры. Псковские звонницы // Зодчий. 1906. № 23. С. 241–243.
21. Лазарев, 1833: *Лазарев И.* Нечто о Марфе-посаднице и вечевом колоколе // Московский телеграф. 1833. Ч. 52, № 15, авг. С. 446–451.
22. Линдеман, 1914: *Линдеман И. К.* Два русских колокола в Швеции // Древности: Труды Московского археологического общества. 1914. Т. 23, вып. 2. Протоколы. С. 265–266, 268.
23. Макарий (Булгаков), 1868: *Макарий (Булгаков).* История русской церкви. СПб., 1868. Т. 2.
24. Макарий (Миролюбов), 1856: *Макарий (Миролюбов).* Описание Новгородского Спасо-Хутынского монастыря 1642 года // Записки Императорского археологического общества. 1856. Т. 9, вып. 1. С. 527–528.
25. Макарий (Миролюбов), 1860: *Макарий (Миролюбов).* Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях: В 2 ч. М., 1860. Ч. 2. С. 276–292.
26. Макарий (Миролюбов), 1879: *Макарий (Миролюбов).* Историко-статистическое описание Николаевского Карельского третьеклассного монастыря. М., 1879.
27. Мартынов, 1896: *Мартынов А. А.* Московские колокола // Русский архив. 1896. № 1. С. 100–108.
28. Мурьянов, 1973: *Мурьянов М. Ф.* «Звонят колоколы вечные в Великом Новгороде» (Славянские параллели) // Славянские страницы и русская литература. Л., 1973. С. 238–245.

29. Неволин, 1853: *Неволин К. А.* О пятинах и погостах новгородских XVI веке // Записки имп. Русского географического общества. 1853. Кн. 8.
30. Никаноров, 2000: *Никаноров А. Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб., 2000.
31. Никаноров, 1999: *Никаноров А. Б., Никанорова О. В.* Колокола Новгорода: Материалы к каталогу // Чело. Новгород, 1999. № 1 (14). С. 77–83.
32. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / Ред. А. Н. Насонов. М.; Л., 1950.
33. Новгородские летописи. СПб., 1879.
34. Новгородский исторический сборник. Л., 1937. Вып. 2.
35. Петриченко, 1972: *Петриченко А. М.* Книга о литье. Киев, 1972.
36. Плешанова, 1968: *Плешанова И. И.* О зверином орнаменте Псковских колоколов и керамид // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968. С. 204–219.
37. Плешанова, 1985: *Плешанова И. И.* Колокола псковских литейщиков XVI — начала XVII в. // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 104–119.
38. Подобедова, 1965: *Подобедова О. И.* Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. М., 1965.
39. Полное собрание русских летописей. СПб., 1843, 1841, 1889. Т. 2, 3, 16.
40. Псковские летописи / Под ред. А. Н. Насонова: В 2 т. М.; Л., 1941–1955.
41. Псковский Печерский монастырь в 1586 году // Старина и новизна. 1904. № 7. С. 255–274.
42. Репников, 1921: *Репников Н. И.* Памятники иконографии упраздненного Гостинопольского монастыря // Известия комитета изучения древнерусской живописи. Петроград, [1921]. Вып. 1. С. 14–15.
43. Рубцов, 1962: *Рубцов Н. Н.* История литейного производства в СССР. М., 1962. Ч. 1.
44. Сарабьянов, 2002: *Сарабьянов В. Д.* Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. М., 2002.
45. Семенов, 1928: *Семенов А. И.* Новгородские и псковские литейщики XVI–XVII веков // Сборник Новгородского общества любителей древности. Новгород, 1928. Вып. 9. С. 51–56.
46. Снегирев, 1842–1845: *Снегирев И. М.* Памятники московской древности. М., 1842–1845.

47. Соболевский, 1914: *Соболевский А. И.* Два слова о корсунских предметах // Труды Новгородского церковно-археологического общества. Новгород, 1914. Т. 1. С. 59–66.
48. Финдейзен, 1929: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М.; Л., 1929. Т. 1, вып. 2.
49. Характерное недоразумение // Звезда. Новгород, 1920, 18 авг., № 185. С. 2.
50. Янин, 1986: *Янин В. Л., Зализняк А. А.* Новгородские грамоты на бересте из раскопок 1977–1983 годов. М., 1986.
51. Campe, 1930: *Campe P.* Die Kirchenglocken Lettlands von alterster Zeit an bis Zum Jahre 1860 und ihre Giesser // *Latvijas Universitates Raksti: Architekturas fakultates Serija.* Riga, 1930. Т. 1, № 1. С. 1–223.
52. Szydowski, 1922: *Szydowski T.* Dzvony starodawne. Krakow, 1922.

А. Н. Соколова

АДЫГСКИЙ ШЫЧЕПШЫН В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Шычепшын¹ — смычковый хордофон семейства шейковых лютен по классификации Хорнбостеля–Закса (Хорнбостель, Закс, 1987). В музыкальной культуре адыгов это один из самых известных и любимых инструментов. Фольклорные и литературные источники свидетельствуют, что шычепшын висел на стене в каждой кунацкой (гостевой), и любой мужчина-адыг мог играть на нем (МФА, 1997, с. 283).

Морфологические характеристики шычепшына описаны разными авторами (Соколова, 1993, с. 132–144; Хараева, 1990; Кагазежев, 1989; Шу, 1976; Левин, 1968). Наиболее типичными являются инструменты, длина которых колеблется в пределах 600–750 мм, ширина — 100–120 мм, длина корпуса — 400–450 мм, длина шейки — 130–150 мм, длина головки — 67–80 мм, мензура струн 300–400 мм. Корпус долбится из цельного куска дерева, тонкая дека имеет голосниковые отверстия, шейка является продолжением корпуса (т. е. не приклеивается к корпусу, а выполняется заодно с ним), гриф отсутствует, струны внизу крепятся к кожаному струнодержателю, сверху закрепляются колками на головке.

Как известно, смычковые хордофоны распространены на всех континентах земного шара. Наряду с простейшими аэрофонами они составляют один из самых универсальных типов музыкальных орудий, известных человечеству. Смычковые лютневидные хордофоны встречаются у многих народов: у абхазов — *анхерца* (Хашба, 1967), грузин и аджарцев — *чианури* (МЭ, 1982, с. 239.), сванов — *чунири* (МЭ, 1982, с. 258), осетин — *киссын-фандыр* (Алборов, 1977), вайнахов — *адхоку-пондур* (МЭ, 1973, с. 245), азербайджанцев и армян — *кеманча* (МЭ, 1974, с. 775; Ага-

¹ Шычепшын — шыкIэпшын (адыг.) — шыкIэпшынэ (каб.) — «инструмент из конского хвоста»: шыкIэ — конский хвост, пшынэ — музыкальный инструмент. В Шапсугии шычепшын нередко называют «пхапшыном» — деревянным музыкальным инструментом. В период широкой популярности и распространенности в XVIII — начале XIX веков шычепшын могли называть просто «пшынэ» (Хай-Гирей, 1992, с. 116).

ева, 1987, с. 194–195), казахов — *кобыз* (Омарова, 1989; Сарыбаев, 1978, с. 111–126), узбеков — *кобуз* (МЭ, 1974, с. 847); таджиков и туркмен — *иджак* (МЭ, 1973, с. 977–978), татар и башкир — *кубыз* (Абдулнасырова, 1995), киргизов — *кыяк* (МЭ, 1976, с. 116), бурят и монголов — *моринхур* (Сузукей, 1989, с. 18), хантов и мансей — *нерьль* (МКСиДВ, 1983), хакасов — *вих-хомус* (МТНСиДВ, 1986), тувинцев — *игил* (Сузукей, 1989, с. 17–31), алтайцев — *икили* (Сузукей, 1989, с. 18), мокши — *гарьзе*, эрзя — *кайге* (Бояркин, 1995, с. 17–19), чувашей — *серме купас* (МФФУ, 1979), мари — *ия-ковыж* (Герасимов, 1996, с. 81–90), коми — *сигудэк* (Чисталев, 1980, с. 38–46; Чисталев, 1988, с. 149–163), болгар — *гадулка* (Тодоров, 1988) или в диалектах — *копанка*, *къснак*, *кишкил*, *гавака*, *цигулка*², восточных славян — *гудок* (Попонов, 1984, с. 13–14; Вертков, 1975), карелов и финнов — *йоухикко* (МЭ, 1974, с. 617), эстонцев — *хиуканнель* (МОТД, 1986), сербов и хорватов — *гусле* (МЭС, 1990, с. 157), народов Северной Африки — *ребаб* (МЭС, 1990, с. 454) и др.³ Кроме того, традиционным инструментом многих народов Европы является скрипка.

Несмотря на то, что у различных народов инструменты имеют собственное название, особенности способов изготовления, материала, дизайна, функционирования, тем не менее, их типологическое родство очевидно.

Удивляет и в то же время является закономерной некоторая стандартизация размеров смычковых хордофонов — 600–700 мм. При этом встречаются укороченные образцы (возможно, детские — 300 мм) и удлиненные — до 800 мм. По внешнему виду различия не принципиальны: корпус может быть деревянным — лодкообразным, как у болгарской гадулки, хевсурского чианури, осетинского киссын-фандыра, чеченского адхоку-пондура, марийского ия-ковыжа, — или тыквенным, круглым, как у кеманчи, имеретинского и гурийского чианури, где резонатором служит кожаная мембрана или пузырь. Казахские и киргизские варианты имеют ковшеобразный корпус с мембраной из верблюжьей кожи. Отдельные образцы старинных шычепшынов в Адыгее также имеют ковшеобразный корпус (инструмент И. Джамирзе). Даже внутри одной традиции наблюдаются разнообразные конструктивные

² На литературном болгарском языке термин «цигулка» обозначает скрипку.

³ Смычковые хордофоны малочисленных уральских (финноугро-самодийских) народов мало изучены, и мы имеем возможность лишь назвать их: ханутана ыгын — инструмент иганасанов, качи — селькупов, тэтыгыл сэнку — энцев (см: Богданов, 1993).

формы музыкальных орудий. В масштабах мировой культуры их несколько сотен разновидностей.

Конструктивное разнообразие видов смычковых хордофонов имеет объективные (специфические условия географической среды, формирующие визуальные и образные идеалы) и субъективные причины (желание создавать оригинальные конструкции музыкальных орудий как маркировка особого этнического мышления). А. Островский подчеркивает, что «охранителем разнообразия выступает также этноцентризм — отвержение, в той или иной форме, чужой культуры, отождествление себя с людьми, а прочих — с “варварами”, “дикарями”» (цит. по: Леви-Строс, 1994, с. 9). П. Чисталев считает, что многообразные конструктивные формы сигудка народа коми являются свидетельством различных стадийных уровней их возникновения и развития по различным прототипам (Чисталев, 1988, с. 151). При этом системные типологии насыщены точками пересечений. Двухструнные хордофоны обычно имеют квинтовый строй (шычепщын, игил, ия-ковыж, гудок) или квартвый (апхерца, киссын-фандыр, чианури, казахский кобыз, гудок). У трехструнных хордофонов строи разнообразнее: терцово-квинтовый (киссын-фандыр), секундово-терцовый (чунири), кварто-квинтовый (ия-ковыж), квартвый (кеманча, гиджак) и др. Четырехструнные инструменты чаще всего имеют кварто-квинтовый строй.

Большинство музыкантов в прошлом играли лукообразным смычком, натяжение волоса на котором регулировалось пальцами. Мелодия в основном исполнялась на более высокой струне, вторая бурдонировала. При игре инструмент поворачивали нужной струной к смычку, который находился всегда в одной плоскости. В большинстве традиционных культур пальцы исполнителя прикасаются к струне легко, свободно, не прижимая ее плотно к шейке инструмента, поскольку он не имеет грифа, и струна находится на расстоянии 10–15 мм от шейки. Отсюда флажолетный прием как сущностная исполнительская характеристика шычепщына и типологически сходных с ним инструментов.

Большую группу типологий образуют функциональные характеристики. Чеченцы, абхазы, адыги играли на смычковых хордофонах у постели тяжелобольных. Считалось, что музыка обладает магией исцеления. Осетины, абхазы, сваны, адыги использовали хордофоны (наряду с аэрофонами) в обряде поиска утопленника или погибшего под снежным, каменным обвалом человека. По поверьям осетин и адыгов, киссын-фандыр и шычепщын плохо звучат в сырости и могут предсказывать непогоду.

Можно привести пример, когда в Шапсугии шычепщын предсказал страшный смерч 1990 года в районе Туапсе⁴.

Немало схожего существует в поверьях, связанных с материалом и процессом изготовления хордофонов. Все части инструментов имеют антропоморфные определения на родных языках. Колки называются ушами, корпус — туловищем, задняя часть корпуса — спиной, верхняя дека — животом, место крепления колков — головкой, часть, соединяющая головку с корпусом — шейкой⁵, струны — языком и т. п.

Важнейшая общая черта связана с жанровой характеристикой исполняемой музыки. Во многих культурах смычковые хордофоны являются выразителями эпических образов. В их сопровождении поются эпико-героические песни, исполняются танцевальные мелодии. Такая связь инструмента с жанром соответственно стереотипизирована исполнительской культурой. Традиционно на хордофонах играли преимущественно мужчины, что выработало определенные способы держания инструментов: на левом колене, между колен или с упором в землю, пол, в позе со скрещенными ногами. Ученые считают, что в положении человека со скрещенными ногами концентрируется биоэнергия. Эта посадка сохранена и у тувинцев, которые чаще играют в положении сидя на полу. Аналогичную позу у адыгов описывал Джеймс Белл (Адыги, 1974, с. 470).

Вопрос о генезисе смычковых хордофонов в этномузыкознании разрабатывался не раз. У ученых по этой проблеме нет единого мнения. Достоверно известно, что античный мир не знал смычка (Грубер, 1937). Смычок как выражение инструментальной кантилены стал известен Европе только к VIII–IX векам. К. Закс связывает происхождение смычка с ареалом Средней Азии (Sachs, 1940). В. Бахман со ссылкой на Аль-Фараби также склонен признать родиной смычка Среднюю Азию (Bachmann, 1969, p. 55). Эту точку зрения разделяет инструментовед-востоковед Т. С. Вызго (Вызго, 1980). Указанные положения отразились в музыкальной энциклопедии (МЭ, 1981, с. 117). В то же время в древнеиндийском фольклоре изобретение смычкового инструмента приписывается Реванону, легендарному правителю Цейлона еще в доисторические времена (Engel, 1883, p. 10). Мнение о возможном проникновении смычка из Индии разделяют Фетис, Дрегер, ван дер Стретен, Модр, Кински, Гальпин. Ученые предполагают, что в Ев-

⁴ При повышении влажности объективно ухудшаются свойства и характеристики деки.

⁵ Термины «головка» и «шейка» стали общепринятыми в инструментоведении.

ропу смычковые попали с маврами, которые заимствовали их у персов или, еще раньше, у малоазиатских греков. В начале 80-х годов болгарский ученый Слави Дончев предложил новую версию появления смычковых в Европе. Он выдвинул гипотезу о роли монгольских племен в создании смычки и о праболгарском участии в переносе смычковых инструментов из Центральной и Средней Азии в Европу (Дончев, 1983).

«Восточная» теория происхождения смычковых хордофонов приобрела статус официальной и общераспространенной. Возможно, это произошло не без того, что традиционная музыкальная культура кавказского региона для науки долгое время — вплоть до последних десятилетий оставалась *terra incognita*. Армянский исследователь А. Цицикян, предлагая новую гипотезу происхождения смычковых, не без основания сетует на то, что армянское инструментальное и исполнительское творчество выпало из поля зрения европейских музыковедов (Цицикян, 1987, с. 177). Она глубоко права, когда утверждает, что изучение древнейших кавказских музыкальных культур позволило бы обнажить интересные пласты и по-новому взглянуть на процессы развития и распространения инструментария, в том числе смычкового.

Независимо от нее и не вступая в дискуссию с этномузыкологами, кавказоведы-этнографы и фольклористы стали активно муссировать идею о Кавказе как родине смычковых хордофонов. Первым эту мысль высказал абхазовед Ш. Инал-Ипа. Он возвел происхождение апхерцы к общему этническому субстрату абхазов, сванов, осетин, адыгов (Инал-Ипа, 1963, с. 607). Тем самым он отодвигал время возникновения смычковых на III тысячелетие до н. э., низвергая все существующие до этого теории. В своей докторской диссертации «Народные музыкальные инструменты и грузино-северокавказские этнокультурные взаимосвязи» М. Шилакадзе фактически выдвигает собственную версию происхождения смычковых на Кавказе и связывает их развитие с древнейшими обрядовыми действиями (Шилакадзе, 1991, с. 237).

Учитывая основное назначение апхерцы — сопровождать героические песни — Инна Хашба осторожно высказывает идею о возникновении инструмента в эпоху военной демократии и в качестве аргумента приводит этимологию названия, также связанную с военным бытом абхазов. Дословный перевод слова «апхерца» — «то, чем побуждается идти вперед», т. е. орудие психологического воздействия на воина (Хашба, 1967, с. 49). В Абхазии зафиксированы легенды о том, что звуки апхерцы помогают людям побороть страх, стать мужественным.

В адыгской Нартиаде, насколько нам известно, описание шычепщына не встречается. Там есть сказы о том, как Ащамэз изобрел бжатый (аэрофон, называемый в эпосе «пщынэ»), как придумал трещотки, но сюжеты об изобретении шычепщына в адыгском нартском эпосе не встречаются. Тем не менее, в Нартиаде шычепщын (опять-таки, под названием «пщынэ») встречается в сюжете о нарте Шауое. Герой берет в руки шычепщын и, играя, словно рассказывает присутствующим о своих чувствах (Нартхэр, 1971).

Мог ли образ шычепщына проникнуть в эпос в более позднее время? Теоретически да, но важно, как вписался новый объект в эпическую структуру. По мнению нартоведа А. М. Гутова, контаминация была бы видна сразу, в то время как в контекст существующих сюжетов шычепщын вписывается органически. И все же вопрос о связи шычепщына с эпической традицией адыгов чрезвычайно важен. С. Захариева констатирует, что смычковый инструмент имеет тесную функциональную связь с эпическим пением у многих народов, особенно ближневосточных, в европейском средневековье, и подчеркивает, что его связь с эпосом «не может быть исследована вне широкого исторического контекста» (Захариева, 1987, с. 207).

На самом деле, как соотносятся между собой нартский эпос и шычепщын? Почему песенные версии Нартиады подразумевают исполнение с шычепщыном и носят название «пщынатли», т. е. «вложенные в музыкальный инструмент»? Почему самые ранние иконографические документы по шычепщыну датируются лишь XIX веком?

Шычепщын не обнаружен ни в каких археологических памятниках Северного Кавказа. Его первое упоминание в литературе, по имеющимся сведениям, встречается у Тебу де Мариньи (путешествие 1818 года, описанное в 1821 году). Затем эти сведения повторил И. Ф. Бларамберг, дополнили Дж. Белл, Хан-Гирей, Шора Ногмов, К. Кох, Н. Дубровин, Дж. Лонгворт, К. Сталь и др. — удивительно поздно с позиции этнографической и этномузыковедческой науки.

Широчайшее распространение смычковых хордофонов в мире, их типологическое родство по роли и назначению, связи с музыкальными жанрами, способами исполнения, штриховой техникой, эргологическими характеристиками и т. д. позволяют сделать два основных вывода.

1. Такого рода инструменты возникали в разных точках земли независимо друг от друга, но в тесной зависимости от физиологии человека (напомним об антропоморфных названиях отдельных частей инструментов) и в тех культурах, которые самым тесным образом были связаны с

коневождением или овцеводством. Струны могли изготавливаться из жил конского волоса, шелковых нитей, смычок — только из конского волоса.

А. Цицикян подчеркивает, что смычок мог появиться на определенной стадии развития человеческой культуры. Когда мавры завоевали Персию, они столкнулись с более совершенными инструментами и не могли не отреагировать на это (Цицикян, 1987, с. 179).

2. Время появления смычковых хордофонов может быть косвенно установлено по системному исследованию коневодства как формы жизнедеятельности человека и эволюции духовного сознания определенного этноса или этнической группы. Некоторые ученые (например, Леви-Брюль), полагают, что типологии в духовной культуре этносов, не связанных друг с другом ни территориально-географически, ни исторически, могут быть объяснены дологическим сознанием человечества на одной из ранних стадий существования. Отсюда, например, в этномедицине наблюдается наличие одних и тех же приемов лечения у различных народов, одни и те же поверья, суеверья, элементы бытовой культуры, художественного мышления и проч. Из этого следует, что шычепшцын как выражение художественной идеи имеет древнейшее происхождение, а как материальный памятник культуры мог оформиться в середине I тысячелетия нашей эры и получить широкое распространение в раннем средневековье одновременно с нарским эпосом.

Если Леви-Брюль объясняет идентичность типологии явлений в несоприкасающихся друг с другом культурах с дологическим мышлением, то Леви-Строс в этом случае говорит о мифологике (Леви-Строс, 1994).

В мифологический период сознания человечество нуждалось в музыкальном орудии как посреднике с божественным миром. Возможно, первыми такими орудиями были аэрофоны, связанные с человеческим дыханием и потому воспринимаемые как «продолжение» человека, увеличение и усиление его природных возможностей. Хордофоны более отделялись от человеческого тела, ибо не были связаны с дыханием. Тем не менее, они «очеловечивались» даже в названиях частей инструмента. В этом контексте понятен и закономерен вертикальный способ держания традиционных хордофонов: он также подобен человеку и соответствует медиации между небом (верхом) и землей (низом). Понятны совпадения в строе инструментов: квинто-квартовая настройка (2–3–4 обертоны натурального звукоряда) как материализация природной сущности физического звука. Закономерна изменчивость длины инструмента, соответствующей физическим данным конкретного исполнителя и т. п.

Естественны также композиционные нормы традиционных непрограммных наигрышей, соответствующие логике «хаос-порядок-хаос» (вступительный раздел — поиск устоя, тематического зерна, высотного положения; основной раздел — стабильность, комбинаторика тематических колен; заключительный раздел — разрушение стабильности). Таким образом, вопрос о заимствовании каким-либо народом смычкового хордофона абсолютно несостоятелен, ибо даже в случае присвоения чужого знания или объекта этнос так ремодулирует его — сознательно и бессознательно, — что в итоге он (оно) становится продуктом его собственной деятельности. А. Цицикян справедливо подчеркивает, что внедрение смычка является достоянием многих народов (Цицикян, 1987, с. 176).

Появление смычковых хордофонов на земле — это также достояние различных народов, зачастую не связанных друг с другом территориально и исторически и свидетельство онтологической предрасположенности человечества к такого рода музыкальным орудиям на определенной стадии своего развития.

В силу особой формы исполнительской культуры инструментальные версии нартских пщынатлей существуют и сохраняются до наших дней там, где есть исполнители на шычепщыне. Тесная связь с интонированием и инструментальным сопровождением позволяет сохраняться тексту пщынатлей, не разрушая целостности даже в случае смысловой потери отдельных слов или фраз. Музыкальное интонирование «цементирует» вербальную часть целого, не препятствуя возможности выпадений или контаминаций. В этих условиях шычепщын сыграл особо важную роль в сохранении нартского эпоса до последнего времени. Будучи широко и повсеместно распространенным инструментом в XIX веке в традиционной адыгской культуре, шычепщын был тем инструментом, который уже своим тембром и визуальным образом формировал художественное сознание и эстетические ценности народа. В настоящем шычепщын также остается символом адыгской традиционной культуры, и этнической маркировкой с элементом некоторой архаичности. Силуэты шычепщына украшают обложки сборников по фольклору, песенных антологий, его рисуют на адыгских настенных календарях, в графике и живописи старец с шычепщыном в руках — привычный и узнаваемый образ. В последнее время символическую нагрузку этнического знака принимает на себя гармоника. Ее абрис можно встретить на гербах адыгских селений, обложках книг или в книжных миниатюрах, календарях. Однако, без сомнения, это уже новый символ, и чем больше он обретает популярность и силу, тем

прочнее за шычепщыном закрепляется символика седой старины. Мифологизация шычепщына связана также с его волшебными и магиколечебными функциями. Обязательное присутствие шычепщына⁶ в обряде *кӕпш* (чапш) в прошлые времена — явление общеадыгское. Сакральная магия шычепщына и музыки, исполняемой на нем, сохранялись до тех пор, пока бытовал обряд и шычепщын выполнял роль ведущего музыкального инструмента в культуре. Как только гармоника адаптировалась в традиционной среде и «была допущена» в обрядовое действо, единство стало разрушаться не только по внешним (социокультурным), но и внутренним (имманентно-структурным, онтологическим) причинам.

Между шычепщыном и гармоникой как выразителями и носителями духовного начала и национальной символики существуют непростые, разнопорядковые взаимосвязи. Большинство исследователей — фольклористов и музыковедов — считают, что гармоника вытеснила шычепщын из традиционного быта в силу новой социокультурной и идеологической ситуации на Северном Кавказе на рубежах последних веков, а также благодаря особым морфологическим характеристикам. Сам процесс звукоизвлечения на гармонике проще, ее диапазон шире, чем у шычепщына, тембровые и динамические возможности богаче.

С постепенным исчезновением шычепщына стали уходить в небытие отдельные музыкальные жанры — эпические *пщынатли*, героико-исторические песни, некоторые танцевальные мелодии. В то же время в новых исторических условиях снижение роли шычепщына, вплоть до исчезновения его из активной практики, и потеря потребности в нем до некоторой степени были необратимыми процессами. Рассматривая проблему с этой точки зрения, можно говорить о положительной роли гармоники, взявшей на себя в качестве материализованного объекта функцию культурной и музыкальной преемственности в традиции. Благодаря гармонике в народе сохранились многие старинные песенные и танцевальные мелодии, состоялась преемственность традиционного интонационно-ритмического звукоидеала. На гармонику, насколько это было возможно в условиях принципиально новой конструкции и вытекающих из нее исполнительских свойств, были перенесены музыкально-стилистические характеристики шычепщынной музыки. Это касается штрихов, построения каденций, исполнительских приемов, звуковысотной и метроритмической сторон наигрышей. В процессе развития музыкальной культуры один ин-

⁶ Шычепщынао — исполнитель на шычепщыне.

струмент постепенно заменялся другим, при этом этническое музыкальное сознание эволюционировало гораздо медленнее.

Характерно, что там, где гармоника не получила широкого распространения — у тувинцев, казахов, киргизов, хантов, мансеев, лакцев, аварцев, отчасти абхазов, — более сильные позиции сохранили древнейшие музыкальные инструменты и, в первую очередь, хордофоны. У тувинцев игил активно функционирует по сей день. На нем, к примеру, играют перед охотой, чтобы задобрить духа тайги и обрести добычу.

Последняя проблема, которую необходимо затронуть — возрождение традиционного шычепщына.

В музыкальной общественности этот вопрос постоянно дискутируется. Как возрождать традиционный инструмент? Какой из его видов (двух- или трехструнный) достоин называться традиционным? В каких условиях и как должен и может функционировать возрождаемый инструмент? Довольно громко слышны голоса о том, что традиционный шычепщын в современных условиях достоин быть только экспонатом музея. В учебно-образовательной и концертной практике утверждается не традиционный, а усовершенствованный шычепщын, однако любое усовершенствование инструмента приближает его звучание к скрипичному, нивелирует специфические интонационные, тембровые, исполнительские характеристики (Бойко, 1984).

Нам представляется, что вопрос о возрождении шычепщына заслуживает самостоятельного обсуждения и, возможно, дискуссии, в которой должны участвовать исследователи, практики-исполнители, мастера-изготовители.

Тенденция возрождения традиционных музыкальных орудий в конечном счете весьма современна, ибо ориентирует общество на сохранение изначальных способов связи с природой. Возрождается не просто музыкальное орудие с конкретными морфологическими характеристиками — восстанавливается целый пласт культуры, связанный с отношением к лесу, дереву, выбору времени года для заготовки сырья, выбору части ствола, методам обработки заготовки, последовательностью изготовления деталей, дизайну, исполнительским нормам, приемам, штрихам, музыкальным жанрам, формообразованию и проч.

Пока же очевидна тенденция разных видений решения этих проблем и, как следствие, различных видов музыкальной практики у кабардинцев и адыгейцев. В Кабардино-Балкарии приоритет остается за усовершенствованными инструментами, приспособленными как для сольного, так

и для ансамблевого исполнительства. Отсюда практика оркестра адыгских народных инструментов, исполнительские классы игры на четырехструнном шычепщине. В Адыгее и Шапсугии по-прежнему распространены двухструнные традиционные инструменты. Они встречаются в сельских и районных клубах, у отдельных пожилых и даже молодых людей. Периодически то тут, то там возникают кружки по обучению игре на традиционном шычепщине, шычепщинао участвуют в смотрах-конкурсах исполнителей на адыгских народных инструментах. Огромную роль в популяризации и распространении шычепщина в Адыгее играет Замудин Гучев — мастер-изготовитель, исполнитель и педагог. Однако без определенной подготовки общества к утверждению восприятия старинного музыкального инструмента вряд ли бы усилия одного человека привели к результату, имеющемуся сегодня.

Остается констатировать, что шычепщын — это не только прошлое адыгской музыкальной культуры, но ее настоящее и будущее. Думается, что впереди будут открытия новых имен исполнителей — виртуозов-шычепщина, образование ансамблей, появление внимания к инструменту со стороны композиторов, открытие классов по обучению на традиционном и усовершенствованном видах и т. п.

Исследование шычепщина в контексте адыгской и мировой культур достойно основательной объемной монографии. На данном этапе мы предлагаем ее своеобразный план-конспект, в котором можно выделить примерно 10–12 аспектов. Среди них — теория происхождения инструмента на основе фольклорных и научных источников; археологические памятники и вопросы иконографии; эпическая привязанность шычепщина и мировые типологии по этому вопросу; легенды и поверья, связанные с инструментом, способы его хранения; эргология — способы изготовления, дизайн; звукоидеал музыки, исполняемой на шычепщине и ее трансмиссия на пшынэ; строй инструмента (абсолютное звуковысотное положение и интервальные соотношения); жанровая специфика музыки для шычепщина; структурно-формообразующие закономерности наигрышей; исполнительские приемы и штрихи, их типологии и субэтнические характеристики. Особого внимания заслуживают темы: шычепщын и гендер, шычепщын и фольклор, шычепщын и традиционные адыгские музыкальные инструменты, шычепщын и аудиозаписи, шычепщын и фольклоризм, современное состояние исполнительства на шычепщине, проблемы возрождения инструмента. В специальный раздел могут войти очерки о выдающихся и талантливых адыгских шычепщинао, к числу которых отно-

сятся Эльмирза Шеожев, Ибрагим Джамирзе, Куйнеш Джанчатов, Асланбеч Чич, Аслан Меретуков и др. В приложении к такой монографии должны быть словарь адыгских музыкальных и этнографических терминов, нотации, фотоснимки инструментов, схемы различных типов шычепщынов; фото, фиксирующие позы исполнителей, способы держания смычки и исполнительские приемы. Важным дополнением может служить аудио- или видеокассета (CD), на которой соединились бы дореволюционные архивные фонозаписи (например, записи Асхада Шогенова с Мамишем Казиевым, датируемые 1914 годом), записи Сагида Сиюхова (1937), Ибрагима Джамирзе (1957), уникальные записи Асланбеча Чича (1961, 1973) и современные аудиозаписи, существующие уже не на пластинках, а на магнитных лентах и хранящиеся в фонотеках телерадиокомпаний Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкесии и Адыгеи.

Чтобы избежать определенного рода разночтений (например, в названии или правописании слова шычепщын — шичепщин — шичепшин — шикапшина — шыкапшына, — и в грамматическом роде в русскоязычных текстах), а также для более полного охвата историко-географической фактологии, региональных особенностей, целесообразно образовать авторский коллектив из ученых и практиков Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкесии и Адыгеи.

То, что подобный труд важен, нужен, своевременен как для адыгovedения, так и для отечественного и мирового этномузыкознания и этноорганологии, не вызывает сомнения. То, что творческий и научный потенциал для подобной работы наличествует, тоже очевидно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдулнасырова, 1995: *Абдулнасырова Д.* О древних истоках татарского народного скрипичного исполнительства // Вопросы инструментovedения. Вып. 2. СПб., 1995.
2. Агаева, 1987: *Агаева С.* Музыкальные инструменты средневековья в трактатах Абдугадира Мараги // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М., 1987.
3. Адыги, 1974: Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. Нальчик, 1974.
4. Алборов, 1977: *Алборов Ф. Ш.* Современный инструментарий осетинского народа // Известия ЮО НИИ А. Н. Груз. ССР. Вып. 22. Тбилиси, 1977.

5. Богданов, 1993: *Богданов И.* Изучение традиционных музыкальных систем инструментария и педагогики малочисленных уральских народов // Вопросы инструментоведения. Вып. 1. СПб., 1993.
6. Бойко, 1984: *Бойко Ю. Е.* Русские народные музыкальные инструменты и оркестры русских народных музыкальных инструментов // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (Фольклор и фольклоризм). Л., 1984. С. 87–96.
7. Бояркин, 1995: *Бояркин Н. И.* Феномен традиционного инструментального многолосия. Автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора искусствоведения. СПб., 1995.
8. Вертков, 1975: *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
9. Вызго, 1980: *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М., 1980.
10. Герасимов, 1996: *Герасимов О.* Народные музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола, 1996.
11. Грубер, 1937: *Грубер Р. И.* Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937.
12. Дончев, 1983: *Дончев С.* К вопросу о происхождении и наиболее раннем появлении струнных смычковых инструментов в Европе // Музыкальные горизонты. 1983. № 3.
13. Захариева, 1987: *Захариева С.* Свирачът във фолклорната култура. София, 1987.
14. Инал-Ипа, 1963: *Инал-Ипа Ш.* Абхазы. Сухуми, 1963.
15. Кагазежев, 1989: *Кагазежев Б. С.* Адыгский народный музыкальный инструмент — шичепшин // Культура и быт адыгов. Вып. 7. Майкоп, 1989.
16. Леви-Стросс, 1994: *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. М., 1994.
17. Левин, 1968: *Левин С. Я.* О музыкальных инструментах адыгейского народа // УЗ АНИИ. Т. VII. Майкоп, 1968.
18. МОТД, 1986: Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. Таллин, 1986.
19. МКСиДВ, 1983: Музыкальная культура Сибири и Дальнего Востока. История и современность. Новосибирск, 1983.
20. МЭ: Музыкальная энциклопедия. Т. 1. М., 1973. Т. 2. М., 1974. Т. 3. М., 1976. Т. 5. М., 1981. Т. 6. М., 1982.
21. МТНСиДВ, 1986: Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск, 1986.
22. МФА, 1997: Музыкальный фольклор адыгов в записях Г. М. Концевича. Майкоп, 1997.

23. МФФУ, 1979: Музыкальный фольклор финно-угорских народов: архаика и современность. Таллин, 1979.
24. МЭС, 1990: Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990.
25. Нартхэр, 1971: *Нартхэр*. Адыгэ эпос. Нарты. Адыгский эпос. Т. VII. Майкоп, 1971.
26. Омарова, 1989: *Омарова Г. Н.* Казахская кобызовая традиция. Дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1989.
27. Попонов, 1984: *Попонов В. Б.* Русская народная инструментальная музыка. М., 1984.
28. Сарыбаев, 1978: *Сарыбаев Б.* Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978.
29. Соколова, 1993: *Соколова А. Н.* Народная инструментальная культура адыгов. Дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 1993.
30. Сузукей, 1989: *Сузукей В.* Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл, 1989.
31. Тодоров, 1988: *Тодоров М.* Гадулка в Болгарии // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. II. М., 1988.
32. Хан Гирей, 1992: *Хан Гирей*. Записки о Черкесии. Нальчик, 1992.
33. Хараева, 1990: *Хараева Ф.* Инструментальная музыка адыгов. Наигрыши на шичапшине. Дипл.раб. Институт им. Гнесиных. М., 1990.
34. Хашба, 1967: *Хашба И. М.* Абхазские народные музыкальные инструменты. Сухуми, 1967.
35. Хорнбостель, Закс, 1987: *Хорнбостель Э., Закс К.* Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. I. М., 1987. С. 229–261.
36. Цицикян, 1987: *Цицикян А.* Древнее изображение смычкового инструмента из раскопок Двина (к проблеме органологической интерпретации исторического источника) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. I. М., 1987.
37. Чисталев, 1980: *Чисталев П. И.* Коми сигудок и русский гудок // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980.
38. Чисталев, 1988: *Чисталев П.* Сигудэк — струнный смычковый инструмент народа коми // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. II. М., 1988.
39. Шилакадзе, 1991: *Шилакадзе М. И.* Народные музыкальные инструменты и грузино-северокавказские этнокультурные взаимосвязи. Дисс.

- на соискание ученой степени доктора исторических наук. Тбилиси, 1991.
40. Шу, 1976: *Шу Ш. С.* Адыгские народные музыкальные инструменты // Культура и быт адыгов. Вып. 1. Майкоп, 1976.
41. Bachmann, 1969: *Bachmann W.* The origins of Bowing. London, 1969.
42. Engel, 1883: *Engel C.* Reseaches into the early history of the violin Family. London, 1883.
43. Sachs, 1940: *Sachs C.* The history of Mbsical Instruments. New York, 1940.

Р. Ф. Зелинский

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ БАШКИРСКОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

В статье, опубликованной в первом выпуске сериала, нами рассмотрены инструменты, жанровая классификация и формы исполнительства башкирской народной инструментальной музыки; однако в данном издании возникла дилемма: как продолжать тему — в русле ее частных и дробных вопросов, либо вернуться к изначальной проблеме, касающейся освещения инструментальной культуры башкир как целостного явления со всеми ее особенностями, характерными чертами и исследовательскими подходами? Последний выбор оказался предпочтительным, потому что сериал по замыслу не только концентрирует справочный материал, но в подлинно энциклопедическом ракурсе охватывает все элементы инструментальных культур. Еще показалось, что востребованным может быть и наш личный опыт «вхождения» в башкирское народное инструментальное искусство, поскольку очевидно, что работа такого масштаба потребует новых, молодых сил.

Х Х Х

Инструментальный фольклор в культуре башкир занимает особое место, ибо, с одной стороны, зеркально отражает историческую память народа (значительная часть наигрышей посвящена событиям, связанным с родоплеменными набегами, пугачевщиной, многократными замирениями башкир, со среднеазиатскими походами в середине XIX века, с войнами петровскими, 1812, 1905 г. и т. д.), а с другой — является сердцевиной башкирской духовной жизни, так как выражает народные представления о красоте, добре и зле, о смысле существования человека и другие эстетические и философские мотивы. О масштабах этого искусства можно судить по таким данным: в словарном запасе башкир имеется около сорока названий лошадей, и более трети из этих названий служат названиями наигрышей на курае. У птиц в башкирском языке имеется около шестидесяти названий, и более десяти наигрышей носят эти названия. Фамилии начальников — губернских (Перовский, Цялковский), кантонных (Сибай,

Биишь, Габдрахман и др.), а, по сути, все собственные имена, так сказать, озаглавили наигрыши. Это касается и топонимики. Другими словами, инструментальный фольклор башкир отражает многие грани их национальной жизни.

Самобытность башкирской инструментальной культуры определяется, во-первых, монодическими формами развития музыкальной ткани; во-вторых, тем фактом, что подавляющая часть музыкальных произведений исполняется как певцами, так и инструменталистами, т. е. песни также исполняются и на курае, и, следовательно, становятся инструментальными произведениями; в-третьих, особым жанровым складом и, наконец, в-четвертых, исключительной сложностью музыкального текста отдельных жанров как в структурном, так и в фактурном планах.

В башкирской фольклористике долгое время подразумевалось, что инструментальные пьесы (за редким исключением) являются переложениями песенных форм, у которых композиционная логика определяется структурой поэтического текста и манерой мелодического распева. Действительно, таких наигрышей у башкир предостаточно, однако в последние десятилетия зафиксированы инструментальные формы, структуры которых основаны на чисто музыкальной логике развития, выработавшейся в рамках сугубо эстетических форм для слушания, и уже не связанных ни с поэтическим текстом, ни с хореографическим рисунком пляски.

Что касается элементов музыкального языка, то в башкирской инструментальной музыке уникален процесс формообразования протяженных звуков. Речь идет об интонационной драматургии отдельно взятых долгих звуков, искусно расцвечиваемых самыми различными исполнительскими приемами. Заметим, что в башкирских протяжных кюях соотношение между самым коротким и протяженным звуками — 1 к 70 и более. Для сравнения: в метризованной музыке европейской традиции между морой и наиболее долгим звуком (даже в лирических жанрах, по характеру и темпу наиболее близких башкирским протяжным) это соотношение на порядок ниже, и за его рамками оказываются лишь ферматные звуки. Поэтому в нотациях башкирских протяжных кюев необходимо избавляться от ферматного стереотипа, занесенного извне и искажающего интонационную картину, — здесь мы невольно коснулись проблемы нотации, о которой будет сказано ниже.

В музыкальном фольклоре башкир самобытным является и ныне забываемое искусство горлового пения «узляу», которое, на наш взгляд, обладает чертами инструментального искусства.

Башкирская народная инструментальная музыка как всякое фольклорное творчество обладает одним свойством, которое всегда следует учитывать: исследователь, по существу, имеет дело, если можно так выразиться, со «спрессованным» во времени музыкальным материалом, в котором, наряду с современными формами, пунктирно просвечиваются и реликтовые, одухотворенные еще первым дыханием народного творчества. Все это воспринимается и фиксируется в одной временной плоскости, и при выявлении истоков музыкальных памятников возникают значительные трудности, потому что, говоря образными словами А. Леруа-Гурана, «до нас дошли лишь декорации, а не сами действия, следы которых редки и непонятны. И мы подобны тем, кто пытается восстановить пьесу, не видев ее, по пустой сцене, где написаны, например, дворец, озеро и лес в глубине» (Леруа-Гуран, 1971, с. 88).

Отсутствие записей инструментального фольклора и сколько-нибудь подробных описаний инструментальных пьес в прошлом не позволяют проследить за его развитием даже в пределах исторически обозримого промежутка времени. Попытаться приблизиться к его пониманию можно лишь при сопоставлении инструментального фольклора с песенным, тем более, что большая часть песен, как уже говорилось, исполняется на курае.

Всегда следует иметь в виду, что фольклорные произведения, живущие в народной памяти, подвержены изменениям и, документируя какое-либо из них, сталкиваешься лишь с одной из его версий. При этом следует учитывать и национальную особенность: по наблюдению С. Руденко (Руденко, 1925, с. 282), у башкир «постоянно сменяются целые циклы песен с каждым поколением: молодежь не поет песен, которые пели старики. Только небольшая часть песен, особенно легендарного и былинного содержания, передается из поколения в поколение, лирические же песни сменяются почти всегда».

Эти слова, на наш взгляд, не следует понимать в том смысле, что циклы лирических песен постоянно сменяются и, следовательно, исчезают из музыкального быта башкир. Для музыкального фольклора характерна возрастная циклизация. Так, песни стариков подхватываются бывшим молодым поколением, которое ранее не пело их (Можейко, 1971, с. 34).

Интенсивность поэтического творчества, случаи незакрепленности мелоса за текстом песни выдвигают новые вопросы, предполагают параллельные исследования фольклористов-филологов. Эта проблема услож-

няется трансформацией некоторых песен, например, песня «Гайса-ахун», отразившая события русско-японской войны, в прошлом принадлежала жанру байта¹. В настоящее время эта песня исполняется как лирическая протяжная — узун-кюй², хотя у старшего поколения она бытует в форме байта. Подобную метаморфозу претерпела песня «Тефтиляу» — в прошлом эпический по характеру кюй на историческую тематику³, а сейчас — лирическая протяжная песня.

Такие особенности народного музыкального искусства башкир выдвигают задачи исследования жанров не только в плане изучения функции, структуры и элементов музыкального языка, но и генетическом. Поэтому изучение инструментального фольклора не может ограничиться сугубо музыкальными рамками, так как сами инструментальные произведения производны от различных явлений и событий, панорамно отражающих жизненную действительность. В этой связи изучение истории возникновения кюев, образного содержания и программности приобретает особое значение.

В основе программ инструментальных кюев находятся прежде всего легенды, под которыми подразумеваются любые словесные тексты, например, истории возникновения наигрышей, мифические предания, эпические сказания. Обычно легенда и инструментальный кюй соединяются в единую музыкально-поэтическую композицию, в которой содержание легенды (или ее части) становится программой инструментального кюя. Другая разновидность программ связана с тем, что большинство мелодий песен исполняется на курае. Вследствие этого поэтический текст песни становится программным содержанием ее мелодии в инструментальной версии. В этой связи перечислим наиболее важные сюжеты, определившие семантическое содержание известных всем башкирам инструментальных кюев:

1) о национальных героях, пострадавших или отдавших жизнь за башкирский народ; имена Салавата Юлаева, Буранбая, Бейеша и др. стали синонимами совести и добра, в их честь созданы одноименные кюи;

¹ Байт — «своеобразный лироэпический жанр ариозно-речитативного характера» (Нигмедзянов, 1970). Байты распространены среди башкир и татар.

² Узун — буквально долгий, протяжный. Слово кюй (песня) в равной степени применимо и к инструментальным произведениям, и к песням.

³ Подобное явление происходит также в татарском музыкальном фольклоре (см. об этом: Нигмедзянов, 1970).

2) о родине и отразившихся на судьбе башкирского народа исторических событиях («Урал», «Дикие гуси»);

3) о беглецах, скрывающихся от властей, которых отправляли на казнь в Сибирь; Ишмурза и Шагибарак сбежали из-под стражи, не явились на суд и оказались вне закона, и в их честь сложены кюи;

4) о карателях, притеснителях башкир; против чиновников и заместителей башкиры восставали: так, в XVIII веке известны бунты 1705, 1711, 1735–1736 и 1755 гг.; в узун-кюе «Тэфтиляу» отражены жестокие действия полковника Тэфкелева во время подавления восстания 1735–1736 гг. (Зелинский, 1995, с. 42–44);

5) о службе в царской армии; башкиры считались отличными воинами-кавалеристами и всегда призывались в действующую армию; так, в войне 1812 г. участвовало 40 полков башкирской конницы, которые дошли до Парижа; кюи «Любизар», «Армия», «Эскадрон» и др. связаны с военной службой (Зелинский, 1995, с.42–44);

6) о женской красоте; о красавицах-башкирках сложено множество кюев, названных их именами, например, «Сэлимакай», «Кюсьбия» и др.;

7) о любви девушки и джигита; данный сюжет раскрывается в протяжном кюе «Русые волосы»; следует добавить, что «счастливые» сюжеты о любви в башкирских кюях встречаются значительно реже, чем любовные сюжеты с печальным исходом — смертью или разлучением возлюбленных;

8) о неравном браке, когда девушка в силу жизненных обстоятельств выходила замуж за старика или глупого мужчину; самый известный кюи на этот сюжет — «Шаура»;

9) о тяжелой женской доле, когда девушку за калым отдавали в жены в чужой далекий род, нелюбимому мужу, отчего она тосковала и свою жизнь считала потерянной; кюи на этот сюжет носят женские имена «Гильмияза», «Зюльхизя», «Мадинакай» и др., однако, более ярко этот сюжет отражен в протяжном наигрыше «Таштугай» («Каменный луг»);

10) о несчастьях женщины, произошедших от смерти суженого; в честь погибшего обычно лично сочинялись или заказывались кюи, например, в наигрыше «Ашкадар» оплакивается жених, утонувший в реке Ашкадар;

11) о жизненном пути, о социальной несправедливости; в ряде кюев поют, а следовательно и играют, о бесцельно прожитой жизни, о тяжелой доле бедняков, о неотвратимости окончания жизненного пути;

12) о природе и красоте рек; свои кочевья башкины располагали на местах с красивым видом на реку; чувство красоты природы нашло отражение в кюях «Ак-идель», «Камалек», «Тюляяс» и др.⁴

В музыке башкир встречаются и другие разновидности программ, связанные с театрализованными пантомимами, с плясками, имитирующими движения животных и птиц.

Первоначально интерес к башкирам возник у русских писателей С. Аксакова, Л. Толстого, М. Салтыкова-Щедрина, Д. Мамина-Сибиряка и др., которые посвятили многие страницы их образу жизни и обычаям (Рахумкилов, 1972). Постепенно пробудился всеобщий интерес к башкирской материальной и духовной культуре. Многие музеи стремились заполучить образцы ремесел, украшений, изобразительного искусства, стало изучаться устно-поэтическое и музыкальное творчество⁵.

Еще в конце XVIII и в XIX веках путешественники, натуралисты, этнографы, писатели и краеведы (И. Георги, И. Лепехин, И. Железнов, В. Черемшанский, Н. Казанцев, П. Кудряшов, А. Жакмон, Р. Игнатьев, М. Лоссиевский, М. Баишев, П. Никитская и др.) наряду с описаниями быта, уклада жизни башкир и их художественного творчества некоторое внимание уделили музыкальному искусству. Чаще всего это лишь записи впечатлений от народного музицирования, зарисовки отдельных сцен из жизни певцов и музыкантов, некоторые сведения о характере башкирских народных песен и наигрышей.

Собирание и изучение башкирского музыкального фольклора началось в 80-х гг. XIX века (Атанова, 1969). То было время энтузиастов-дилетантов Г. Еникеев и А. Оводов записали около 200 башкирских народных песен и наигрышей⁶. Собирание произведений не было обусловлено какой-либо направленностью: определенной этнической группой, отдельным регионом, музыкальным жанром и т. д. Фиксация народной музыки еще не сопровождалась паспортизацией, документацией. Эти материалы —

⁴ О проблеме изучения сюжетов в башкирском музыкальном фольклоре см.: Сулейманов, 1987.

⁵ Показательно, что первым поступлением башкирской коллекции в России являются два курая, приобретенные у С. Рыбакова (см. об этом: Авижанская С. А., Кузев Р. Г., 1962).

⁶ Еникеев Г. Х. Старинные башкирские и татарские народные мелодии // Рукописный фонд № 1 фольклорного кабинета Уфимского гос. ин-та искусств.

единственные источники изучения башкирской музыкальной культуры той отдаленной эпохи, они дают очень скудные сведения о башкирском инструментальном фольклоре.

В XIX веке наибольший вклад в изучение музыкальной культуры башкир внес С. Рыбаков (Рыбаков, 1897). Его книга «Музыка и песни уральских мусульман» не утратила значения и по сей день. С. Рыбакову удалось собрать великолепную коллекцию башкирских наигрышей на курае. Он вводит паспортизацию, обосновывает жанровую классификацию, определяет строй и исполнительские характеристики курая. Замечательные картины башкирского музыкального быта, портреты народных исполнителей и описание самого музицирования — наиболее сильные страницы книги. Все это излагается на фоне этнических зарисовок, а также использования отдельных исторических фактов, чем С. Рыбаков вносит элементы комплексного изучения. Слуховые записи песен и наигрышей выполнены на уровне своего времени и, разумеется, не всегда отражают импровизационный характер народного башкирского исполнительства, сложно-орнаментированные мелодические структуры, а также разнообразие ритмических форм.

С 20-х по 60-е гг. XX столетия в фондах музыкальных и научных организаций Уфы накоплено значительное количество записей народных песен и наигрышей, выполненных в основном башкирскими композиторами и музыкантами: Х. Ахметовым, А. Бадретдиновым, К. Башировым, Д. Валеевым, И. Давлетбаевым, З. Исмагиловым, М. Каримовым, А. Ключаревым, П. Калиновским, Р. Муртазиным, К. Рахимовым, Н. Салтыковым, Г. Фатиховым и Ф. Хамидуллиным. К этому следует добавить литературу и опубликованные нотации (Альмухамметов, Виноградов, 1928; Козлов, 1928; Лобачев, 1934; Компанец, 1934, он же 1935; Глоба, 1947; Муртазин, 1970). Большая часть нотаций перечисленных авторов не снабжена ни паспортными данными, ни сведениями о происхождении народных песен и наигрышей. Несомненно и то, что почти все авторы нотаций вышли из деревенской среды, и все они являются носителями народной музыкальной культуры.

Значительное число нотаций вышеперечисленных авторов оказалось включенным в сборник «Башкирские народные песни» (Уфа, 1954), подготовленный Х. Ахметовым, Л. Лебединским, А. Харисовым к юбилейным торжествам 50-летия Башкирской республики. Во вступительной статье дана обзорная характеристика башкирских песенных и инструментальных жанров. Каждое из 220 произведений народного творчества подробно ком-

ментировано, и, несмотря на некоторые ошибки и неточности, допущенные в связи со спешной подготовкой рукописи к праздничной дате, этот коллективный труд внес значительный вклад в башкирскую музыкальную фольклористику, поскольку он тяготеет к целостному отражению музыкальной культуры башкирского народа.

Тираж книги в Башкирии разошелся мгновенно, и, спустя восемь лет, появился сборник Л. Лебединского «Башкирские песни и наигрыши» (2-е изд. М., 1965), который популяризовал музыкальный фольклор башкир для русскоязычного читателя. Эта публикация отличается тщательным отбором материала (кстати, часть нотаций в отредактированном виде заимствована из вышеупомянутого сборника) и высоким качеством нотаций.

Достойна внимания книга «Курай», задуманная выдающимся кураистом и собирателем Г. Сулеймановым (Сулейманов, 1970) как методическое пособие в помощь обучающимся искусству игры на курае. В 1-м разделе изложены сведения о характеристике инструмента, приемах звукоизвлечения, принципах аппликатурных комбинаций и т. д., во 2-м — дано собрание из 186 нотаций инструментальных произведений. В сборнике Р. Сулейманова (Сулейманов, 1983) опубликовано 37 плясовых наигрышей, записанных в центральных и северных районах Башкортостана.

В России и за ее пределами существуют башкирские диаспоры, сохранившие свой язык и национальный уклад жизни. В последней четверти XX века активизировалось изучение их традиционной музыки, но инструментальных материалов находим немного: лишь в части, касающейся иргизо-камеликских башкир в Самарской, и аргаяшских — в Челябинской областях (Сулейманов, 1987).

Что касается изучения башкирского поэтического наследия — составной части музыкальной культуры в целом и инструментального искусства, в частности, — то здесь накоплены значительные материалы. В этой связи следует указать на рукописные собрания оригинальных текстов из фондов фольклорного кабинета Уфимского института искусств — ценный источник песенного и поэтического творчества башкир, собранные в 30–50-е гг. XX столетия М. Бурангуловы и Г. Сулеймановым. Эти собиратели зафиксировали тексты с сохранением первоначальных оборотов и выражений, характеризующих образный строй и колорит башкирской народной речи.

Твердой опорой в изучении явлений национальной жизни и культуры башкир оказались научные труды сотрудников Института языка и литературы БФ АН России Л. Атановой, Н. Зарипова, Р. Кузеева, Л. Нагаевой,

М. Рахимкулова, М. Сагитова, Р. Сулейманова, А. Харисова, Г. Хусаинова, Н. Шункарова, а также университетских ученых С. Галина, А. Киреева и др., в которых освещен широкий круг вопросов — от глобальных, касающихся генезиса народа и его культуры, до частных, затрагивающих те или иные аспекты устно-поэтических жанров или отдельных произведений.

Аутентичный материал собирался нами в большей части Башкортостана (за исключением русскоязычного Северо-Запада). Особое внимание было направлено на глубинные юго-восточные районы проживания коренных башкирских этносов — кыпчаков и бурзян, у которых инструментальное искусство необычайно развито. Полевая работа велась по определенным принципам: мы стремились записывать наибольшее число вариантов одноименных наигрышей, а также фиксировать их вокальные версии.

Уровень точности нотирования произведений музыкального фольклора вообще, и башкирских наигрышей, в частности, сказывается на глубине аналитических обобщений, а также в выявлении индивидуальной исполнительской манеры. Решение проблемы осложнилось, поскольку предстояло письменно зафиксировать музыкальный текст, не соответствующий идеалу музыки, на основании которой возникла и сформировалась ныне существующая нотная запись (Али-Наги Вазари, 1973). Обычно в нотациях основное внимание уделяется фиксации звуковысотного контура, формирующего в известной мере черты национального стиля (Мациевский, 1976, с. 5–56). Транскрипция ритмической составляющей музыкальной формы не менее важна, и в случаях, когда ритмические фигуры, так сказать, легко осязаемы для слуха, особых хлопот не возникает. Однако, в ряде жанров монодических культур, отличающихся виртуозным блеском и изысканностью мелодических линий, расшифровка ритмической структуры переносится на острие проблемы. Мелизматика и орнамент, имеющие не только декоративную, но и формообразующую функцию, создают тончайшие, обычно не скованные какими-либо метрическими сетками ритмические узоры, которые нотировать совсем не просто. Более того: говорить о достоверности нотаций инструментальных пьес можно лишь с известной долей условности, поскольку каждая из них в разной степени изоморфна звучащему оригиналу⁷. Укажем на некоторые причины.

⁷ О проблеме достоверности нотаций музыкального фольклора см.: Квитка, 1973, с. 44–45.

В музыке письменной традиции сочинение фиксируется при помощи нотных знаков композитором, а исполнители каждый раз воспроизводят это произведение. Все, кто имеет дело с записанным произведением, примерно однозначно трактуют нотные знаки, так как их значение является результатом предварительного условия и всем известно. В музыкальном фольклоре произведения фиксируются в памяти народного исполнителя, а на бумагу они записываются уже другим человеком, мыслящим иногда в другой музыкальной системе и, следовательно, расшифровывающим материал в нормах этой системы. В результате транскрипция в определенной степени искажает подлинное содержание звучащего произведения. Кроме того, нотация произведения народной музыки несет в себе субъективное начало, ибо она отражает слуховой опыт и личные вкусы того, кто ее осуществляет.

Нотирование музыкального фольклора с течением времени претерпело изменения, и если о башкирском инструментальном фольклоре судить по опубликованным за последние 100 лет нотациям, то создается впечатление, что музыкальный язык башкир за этот сравнительно непродолжительный период заметно эволюционировал, что маловероятно. Поэтому опубликованные нотации башкирской народной инструментальной музыки следует рассматривать под критическим углом.

Достоверность нотации зависит от способа фиксации музыкального текста: слухового, при помощи фонографа или магнитной записи. Два последних способа по точности превосходят первый, так как они позволяют многократно воспроизводить звучащее произведение, а магнитная запись дает возможность расшифровывать музыку на пониженных скоростях, что способствует более точной фиксации мелких узоров мелодического рисунка. В наше компьютерное время, безусловно, имеются аппараты, позволяющие с высокой точностью фиксировать параметры музыкальной формы, однако мы убеждены, что только музыкальный слух, разумеется, хорошо воспитанный, способен уловить и выделить нечто главное, существенное для фиксируемого музыкального явления, подобно тому, как острый глаз художника может заметить то, что недоступно лучшей фотокамере.

Значительное число нотных публикаций (и рукописей) башкирской инструментальной музыки, оказавшихся в научном обороте, произведены слуховым способом непосредственно от певцов и музыкантов на нотный стан во время исполнения. Речь идет прежде всего о нотациях С. Рыбакова, большая часть из которых по жанровым характеристикам — плясовые, маршевые, т. е. мелодии с четким регулярным ритмом. Предпочте-

ние записям такого рода вполне объяснимо: музыка хорошо «слышима», легко запоминается, ритмические фигуры без труда укладываются в стереотипы. В структурном плане эта музыка не имеет принципиальных отличий от аналогичных жанров музыки европейской традиции. Музыканты, воспитанные на европейской музыке, без особого труда воспринимали и фиксировали плясовые мелодии башкир. По-другому обстоит дело с нотацией протяжных кюев. Создается впечатление, что С. Рыбаков испытывал значительные трудности в транскрипции их непривычного и необычайно сложного музыкального текста⁸.

Ритмически непрехотливая мелодия, свободно несущаяся из уст певца или из ствола курая, на бумаге «костенела», так как она как бы подгонялась под ровно сосчитанные при помощи метронома ритмические фигуры, ставшие стандартными в практике европейской музыки письменной традиции. По таким записям протяжных кюев довольно трудно судить о характере реального звучания, особенно в том случае, если слушатель ранее не имел возможности непосредственно ознакомиться с искусством башкирских певцов и инструменталистов. Однако оговоримся, что мы не склонны рассматривать нотации протяжных песен и наигрышей С. Рыбакова (и других авторов) как несостоятельные и непригодные для изучения башкирской инструментальной культуры. Следует учесть, что С. Рыбаков одним из первых фиксировал образцы народной музыки башкир, исходя из представлений своего времени о самом предмете и о технике записи музыкального фольклора.

Последующий этап освоения фольклорных музыкальных текстов представлен нотациями Л. Лебединского (30–50-х гг.), которому с помощью фонографа удалось документировать композиционные структуры некоторых целостных протяжных кюев («Урал», «Буранбай», «Зюльхозя» и др.), а также отразить своеобразие ритмических рисунков этих произведений, заключающееся в чередовании ритмических фигур кратких звуков и последующего за ними долгого, протяженного. В отличие от предшественников, в частности, С. Рыбакова, обозначающих протяженные звуки целыми или половинными нотами со знаком ферматы, Л. Лебединский в своих

⁸ О трудностях такого рода записей в свое время было сказано Е. Гиппиусом: «Ритмическая форма башкирских протяжных песен настолько сложна, что без помощи звукозаписи (хотя бы фонографической) воспроизведение ее в нотной записи невозможно вообще — этим и должна быть объяснена беспомощность предпринимавшихся до сего времени подобного рода попыток» (См.: Лебединский, 1955).

нотациях, согласно О. Абрахаму и Э. Хорнбостелю (Abraham, Hornbostel, 1909), вводит цифровой показатель, фиксирующий обычно в восьмых долях продолжительность звучания протяженного звука.

Наш личный опыт нотирования башкирских инструментальных кюев дал богатый материал для понимания формообразующих процессов на различных уровнях организации музыкальных текстов, и здесь наметилась тенденция — подмечать и фиксировать обособленные мелодические явления, характеризующие национальный стиль. Так, рафинированность и филигранность башкирских инструментальных кюев вызвали у нас интерес к деталям композиций, натолкнули на изучение различных форм на уровне микроорганизации. Важность этой проблемы неоспорима: именно на этом уровне наиболее рельефно проявляются элементы башкирской национальной специфики, выражающиеся в колорите звучания. В этой связи укажем на протяженные звуки, необыкновенный колорит которых обращает на себя особое внимание. Для фиксации приемов колоритного расцвечивания этих звуков потребовалось разработать специальную графику письма.

В связи с нотацией микродраматургии протяженных звуков возникла необходимость в разработке соответствующего метода расшифровки, благодаря которому стало бы возможно, во-первых, точно измерять время звучания протяженных звуков и, во-вторых, как бы снимать копии с их динамического и структурного контуров.

Сущность метода заключается в том, что следует измерять не абсолютную продолжительность звука во времени, обычно засекаемую с помощью секундомера или устного счета метрических людей, а собственно длину магнитной ленты, вернее, измерять в сантиметрах тот ее участок, на который записан протяженный звук. Выгода от этого способа очевидна: каждый протяженный звук фиксируется не только в сознании расшифровщика, имеющего склонность записывать приближенно, «ферматно», но и на самом носителе записи — магнитной ленте — с обозначением четких границ его начала и окончания. Такой способ позволяет, с одной стороны, найти подлинное масштабное соотношение между группой коротких звуков и протяженным, а с другой — более тонко выявить другие элементы музыкальной структуры.

Разумеется, измерять, а точнее «метить», саму ленту крайне неудобно, и здесь возникает проблема технического порядка, связанная с необходимостью перевода (или пересчета) измеренного участка ленты в сантиметрах в соответствующее количество счетных долей, выражен-

ных в ценах по метроному. Для устранения этих неудобств нами изобретена приставка к магнитофону, в основе работы которой используется свойство лентопротяжного механизма, заключающееся в том, что угловая скорость приемной катушки находится в прямой зависимости от линейной скорости магнитной ленты. Следовательно, если по периметру этой катушки нанести соответствующие деления, выраженные в счетных долях, то с их помощью можно с достаточной точностью фиксировать протяженность каждого звука и другие элементы его структуры (Зелинский, 1985, с. 79).

Нотирование музыкального произведения не может обойтись без его предварительного слухового анализа, имеющего целью выявить в общих чертах ритмо-интонационную структуру и, что важнее всего, определить величину счетной доли. Для башкирских протяжных мелодий это настоящая проблема, поскольку они практически лишены метрических форм организации. Малейшие метрические всплески, обычно кажущиеся, не могут служить надежным ориентиром величины счетной доли, и, если говорить о нашем самом первом опыте нотирования такого рода музыки, то трудно забыть чувство беспомощности, в чем-то сходное с отчаянием, которое, позволим метафору, испытывают потерпевшие, стремящиеся определить без навигационных приборов свое местоположение в безбрежном море. Если отсутствует движение четкими, «ориентирными» четвертями, то цену счетной доли приходится устанавливать косвенным путем, и тогда в поле зрения могут попасть различные признаки. Например, один из них — «ритмический вес» интонационно наиболее характерной группировки коротких звуков, которую и принимаем за счетную долю.

Народные музыканты обычно не практикуют «ровной» игры и заметно «двигают» темпы, вследствие чего цена счетной доли может колебаться. Напрашиваются решения: либо за истинный темп принять один из крайних показателей, либо вывести их средний показатель. Наиболее трудный путь — фиксация исполнительского процесса в целостности его динамики. Иногда решение подсказывается вопросом: что хочет получить автор расшифровки — «нотацию-фотографию» или «нотацию-обобщающий портрет»? Оптимальный подход во многом зависит от знания «контекста» народной музыкальной традиции.

При нотации башкирских инструментальных протяжных кюев, ритм которых «не подчиняется тактовому принципу», пришлось отказаться от тактовой черты, применяемой согласно традиционной теории. Здесь «черта

в виде тактовой)» (Квитка, 1973, с. 126) — употребляется в условном значении — для показа членения ритмических структур⁹. Проблема нотации включает также и выработку определенной системы корректирующих знаков, отражающих те или иные сонористические украшения, интонационные штрихи, — а это, прежде всего, так называемые микроформы протяженных звуков, определяющие множество стилистических нюансов, наблюдаемых даже в одном микроареале (Зелинский, 1976).

Важно сказать, что башкирская музыкальная культура в целом развивалась как сугубо фольклорная в своей основе. Историческая судьба и суровые условия жизни не способствовали становлению профессионального искусства в том виде, в каком оно определилось у таджиков, узбеков и других тюркских народов, имеющих богатое музыкальное теоретическое наследие (Авиценна, Джамии и др.). Практика башкирского народного музицирования не обладает сколько-нибудь стойкими терминами, отражающими формообразующие процессы. Поэтому, заимствуя термины из теоретического музыкознания, приходится всякий раз их сверять и уточнять с учетом национальной специфики.

В музыкальном быту башкир употребляется несколько однозначных терминов. Так, произведения вокальных жанров называются «йыр» — дословно «песня». Инструментальная версия песни, как и собственно наигрыш, называется «кюй». Обычно музыкальные произведения получают собственные названия, например, «Буранбай-кюй», «Габдрахман-кюй», которые следует понимать так: «напев Буранбая», «напев Габдрахмана». Произведения, не имеющие собственного названия, именуются «узун-кюй» или «кыска-кюй», т. е. «долгий напев» или «короткий напев».

Таким образом, основными компонентами башкирского инструментального искусства являются: формы музицирования и жанровая система, образный мир и программность, музыкальный инструментарий, народные исполнители и их репертуары, элементы музыкального языка, а также композиционные структуры инструментальных кюев.

⁹ Здесь мы отталкиваемся от следующего высказывания Э. Эвальд: «... в тех случаях, когда пульсация сильных и слабых времен не участвует в ритмической организации народной музыки и, следовательно, ощущение сильного и слабого времени отсутствует в народном музыкально-ритмическом мышлении, тактовая черта используется не в общепринятом, а в условном значении — как разделительный знак, показывающий ритмическое членение (ритмическую периодизацию) народной музыки» (Эвальд, 1941, с. 9; об этом же см.: Елатов, 1966, с. 17; Гаджибеков, 1945, с. 99).

Безусловно, не жесткий отбор произведений, но аналитический показ их всех одноименных вариантов позволит уяснить принципы реализации утвердившихся в традиции музыкальных структур, а также масштабы духовности инструментальной культуры в целом.

Еще следует учесть, что башкиры находились на стыке нескольких этнокультурных зон и испытали культурное влияние тюркских, финно-угорских, а позже и русского народов. Все это потребует совершать соответствующие экскурсии в музыкальные культуры этих народов, что будет способствовать лучшему пониманию специфики духовного наследия.

Известно, что форма есть отражение функции, и в этой связи мы столкнулись с интересным феноменом: в музыкальном искусстве башкир, в том числе и в инструментальном фольклоре, прикладные жанры не получили сколько-нибудь значительного распространения. Становление башкирской народной инструментальной музыки определилось теми факторами, которые направили ее развитие в сторону эстетических форм. Монодическая в целом музыкальная культура башкир получила свое крайнее выражение в традиции сольного исполнительства, а также в практике музицирования преимущественно на одном музыкальном инструменте.

Чем больше автор углублялся в свой материал, тем становилось очевиднее, что исследован лишь верхний пласт огромных залежей народного музыкального искусства. Поэтому целесообразно сказать о перспективах. Назрела необходимость в расширении диапазона исследования, и следующий шаг должен бы связываться не только с работами обобщающего, но и детализирующего свойства: в первую очередь следовало бы зафиксировать и подробно изучить целостные репертуары народных музыкантов, не упуская из виду и их сводный список, отражающий подлинный масштаб народной инструментальной культуры. Здесь в первом приближении можно наметить темы, посвященные персонам, живой и неживой природе, некоторым сторонам общественной жизни, а именно: народным героям (батырам), губернаторам и кантонным начальникам, армейской службе и войнам, женским и мужским именам, лошадям и птицам, ландшафтам и растительному миру, а также заимствованной у других народов музыке, которая нашла свое место в инструментальной традиции башкир. Безусловно, изучение этого музыкального наследия может быть комплексным, с учетом мифологии, легенд, историй песен и всего народного поэтического творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авижанская, Кузеев, 1962: *Авижанская С., Кузеев Р.* Этнографические коллекции по башкирам Государственного музея этнографии народов СССР // Археология и этнография Башкирии. Т. 1. Уфа, 1962.
2. Али-Наги Вазири, 1973: *Али-Наги Вазири.* Нотная запись: средство сохранения или разрушения музыки, по традиции не записываемой // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 2. М., 1973.
3. Альмухамметов, Виноградов, 1928: *Альмухамметов Г., Виноградов В.* Народные мелодии «Баик», «Зюльхизя», «Сибай-кантон», «Ташкугай». Казань, 1928.
4. Атанова, 1969: *Атанова Л.* Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1969.
5. Гаджибеков, 1945: *Гаджибеков У.* Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945.
6. Глоба, 1947: *Глоба А.* Башкирские народные песни // Песни народов СССР. М., 1947.
7. Елатов, 1966: *Елатов В.* Ритмические основы белорусской народной музыки. Минск, 1966.
8. Зелинский, 1976: *Зелинский Р.* О формообразовании «протяженных» звуков в башкирском инструментальном фольклоре // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. Вып. 29. М., 1976.
9. Зелинский, 1985: *Зелинский Р.* О нотации народной музыки // Советская музыка. 1985. № 7.
10. Зелинский, 1995: *Зелинский Р.* О влиянии русской военной музыки на традиционное инструментальное творчество башкир // Вопросы инструментоведения: Сб. науч. тр. Вып. 2. СПб., 1995.
11. Квитка, 1973: *Квитка К.* О постановке тактовой черты // Избранные труды. Т. 2. М., 1973.
12. Козлов, 1928: *Козлов И.* Пятизвучные бесполутоновые гаммы в татарской и башкирской народной музыке и их музыкально-теоретический анализ // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Казань, 1928.
13. Компанеец, 1934: *Компанеец З.* Три башкирские народные песни. М., 1934.
14. Компанеец, 1935: *Компанеец З.* Башкирские народные песни. Уфа, 1935.
15. Лебединский, 1955: *Лебединский Л.* Композиторы Башкирии. М., 1955.

16. Леруа-Гуран, 1971: *Леруа-Гуран Л.* Религии доистории // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971.
17. Лобачев, 1934: *Лобачев Г.* Татарские и башкирские песни. М., 1934.
18. Мациевский, 1976: *Мациевский И.* Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Сб. статей. Вып. 29. М., 1976.
19. Можейко, 1971: *Можейко З.* Песни белорусского Полесья. Минск, 1971.
20. Муртазин, 1970: *Муртазин Р.* Башкирские народные песни. Уфа, 1970.
21. Нигмедзянов, 1970: *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные песни. М., 1970.
22. Рахимкулов, 1972: *Рахимкулов М.* Страницы дружбы. Уфа, 1972.
23. Руденко, 1925: *Руденко С. И.* Башкиры. Ч. 2. Л., 1925.
24. Сулейманов, 1970: *Сулейманов Г.* Купай. Уфа, 1970 (на башк. яз.).
25. Сулейманов 1983: *Сулейманов Р.* Башкирское народное творчество. Песни и наигрыши. Уфа, 1983.
26. Сулейманов 1987: *Сулейманов Р.* Песенные жанры иргизо-камеликских башкир. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1987.
27. Эвальд 1941: *Эвальд З.* Белорусские народные песни. М.; Л., 1941.
28. Abraham, Hornbostel, 1909: *Abraham O., Hornbostel E.* Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien // Sammelbande der internationalen Musikgesellschaft. XI. Berlin, 1909.

Д. А. Абдулнасырова

ТРАДИЦИОННЫЕ ТАТАРСКИЕ ХОРДОФОНЫ

Татарское инструментоведение — наука активно развивающаяся. Накоплен значительный эмпирический материал по татарским народным музыкальным инструментам и инструментальным традициям, нашедший свое обобщение в работах М. Нигмедзянова (1978, с. 266–297), В. Яковлева (1991), Г. Макарова (1991, с. 6–26), В. Кошелева (1985, с. 39–53), Ш. Монасыпова (1982). Особый интерес представляет кандидатская диссертация Р. Халитова (1978). В ней собраны и обобщены сведения более чем о сорока музыкальных инструментах, некогда бытовавших и бытующих у татар. Основную часть исследования Халитова составили данные, полученные в ходе экспедиционного изучения татарской этнической территории. Наиболее важные открытия сделаны в области аэрофонов и идиофонов. Им обнаружено и введено в научный обиход множество неизвестных ранее в науке музыкальных инструментов — таких, как сорнай, камыл кубыз, шалтыравык, шөлдер и др.

К сожалению, в научной среде до сих пор бытует ошибочное мнение, что татарская народная инструментальная культура содержит только два национальных инструмента — курай и кубыз, — остальные являются заимствованными у других народов. Эта мысль была высказана еще в сороковых годах А. Ключаревым (1941, с. 11) и впоследствии неоднократно повторялась в учебной литературе (Гиршман, 1957, с. 13; Дулат-Алеев, 1996, с. 27–28). После многочисленных экспедиций М. Нигмедзянова, Р. Халитова, В. Яковлева, Г. Макарова, выявивших множество музыкальных инструментов, большинство из которых можно считать национальными (идиофоны — шөлдер, дөмбри, аэрофоны — сорнай, сыбызгы и др.), подобный взгляд кажется, мягко говоря, необоснованным. Подлинно исконным татарским инструментом являются и татарские гусли — гуслея — бытовавшие еще в X веке и описанные Ибн-Русте (Хвольсон, 1869). Однако в разряд заимствованных инструментов гуслея попала с легкой руки А. Фаминцына, который выдвинул версию о славянском названии инструмента и его заимствовании народами Поволжья от русских (Фаминцын, 1890, с. 102). Издавна закрепилась в быту татар скрипка, что было не слу-

чайным, так как она вобрала в себя традицию музицирования на древних смычковых инструментах. Наконец, гармонь и мандолина, вошедшие в культуру татар во второй половине XIX века, стали подлинно национальными музыкальными инструментами благодаря сложившейся традиции исполнения на них татарских мелодий.

Сохранение представления, приносящего значение татарской инструментальной культуры, во многом объясняется отсутствием адекватных сведений о ней как в научной литературе, так и, прежде всего, в информационно-справочных изданиях. Этот пробел должны ликвидировать готовящиеся в настоящее время к изданию «Татарская энциклопедия» и «Энциклопедия музыкальных инструментов народов мира». В данной статье мы постарались обобщить сведения о татарских хордофонах, полученные во время экспедиций и в ходе изучения этнографической и этномузыкаведческой литературы. Предлагаемый материал может стать основой словарных статей «Энциклопедии музыкальных инструментов».

Знакомство с различными этнографическими и историческими источниками показало, что игра на хордофонах является неотъемлемой частью музыкального быта татар и их предков — кыпчаков. Среди струнных инструментов, встречавшихся в прошлом, — жәя-кубыз (лук-кубыз), думбыра¹ (думбра), гөслә (гусля), кыл-кубыз (струнный кубыз), скерипкә (скрипка), мандолина. Традиция исполнительства на гусле, скрипке и мандолине сохранилась до настоящего времени. Именно на них и было сосредоточено наше внимание в экспедициях.

Гусля является одним из самых древних музыкальных инструментов, на протяжении многих столетий бытующих у татар. Упоминания о ней встречаются в различных литературных источниках с X века. Фигурирующее в поэме болгарского поэта Кул Гали «Юсуф и Зулейха» название музыкального инструмента «гус» М. Нигмедзяновым справедливо отождествляется с «гуслей» (Нигмедзянов, с. 279). Начиная со времени Казанского ханства сведения о гусле неоднократно встречаются в работах путешественников и этнографов (Казанская история, 1954, с. 149; Георги 1799, с. 18; Милькович, 1905, с. 8–9; Паллас, 1809, с. 341; Рыба-

¹ Этот инструмент представлял собой шейковую лютню с треугольным или овальным долбленным резонатором (Макаров, с. 6–26), вследствие чего некоторые исследователи XIX века — В. Мошков, С. Рыбаков — называли ее балалайкой. Еще в недалеком прошлом думбра встречалась у татар-кряшен Заинского района и бакалинских татар Челябинской области.

ков, 1901, с. 1353). В настоящее же время игра на гусле — явление редкое. Традиция гусельного музицирования сохранилась у татар-кряшен деревень Дурга, Ципья, Верхний Субаш, Бикташево Балтасинского района и Сардабаш Арского района Татарстана. Имеются сведения, что в недавнем прошлом встречались татары-мусульмане, владевшие этим искусством.

Гусли считалась женским инструментом, хотя изредка можно было встретить и исполнителей-мужчин. Примечательно, что у соседних мари в настоящее время на гусях играют преимущественно женщины (Герасимов, 2000, с. 22–23). В прошлом в деревнях существовала семейная традиция гусельного исполнительства: искусство игры на гусле обычно передавалось от матери к дочерям. Так, Любовь Ивановна Терентьева (1928 г. р., деревня Ципья Балтасинского района) сообщила, что она и ее старшие сестры с детства учились играть у своей матери.

Деревенские исполнительницы играли и играют на гусях, изготовленных народными мастерами. В селах всегда имеются изготовители этих инструментов. Так, жительницы деревни Верхний Субаш Балтасинского района Анфиса Николаевна Федорова (1927 г. р.) и Миннегуль Антоновна Николаева (1934 г. р.) играют на гусях, сделанных Ананием Семеновичем Семеновым, — мастером по изготовлению музыкальных инструментов, перенявшим это умение от своего отца, Семена Дмитриевича. Гусли, изготовленные А. С. Семеновым, имеют трапециевидную форму, относясь по типу к «псалтыревидным».

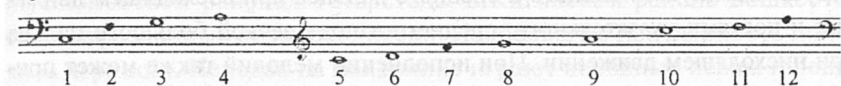
Играют на гусле сидя, положив инструмент перед собой на колени, на стол или стул.

В настоящее время татарские музыканты играют на двенадцатиструнных гусях, однако раньше, по имеющимся сведениям, они имели и большее количество струн. Исследователи XVIII века И. Георги (Указ. соч., с. 18) и К. Милькович (Указ. соч., с. 9) писали о восемнадцатиструнных гусях; в «Трактате о музыке и поэзии» Тазетдина Ялчыгола аль-Булгари (конец XVIII – начало XIX века) помещены сведения о двадцатиструнной гусле, имевшей форму прямоугольного треугольника (Халитов, указ. соч., с. 33). В молодости играла на двадцатичетырехструнной гусле исполнительница на скрипке Разифа Габдрахмановна Давлеева (1930 г. р., Рыбно-Слободский районный центр Татарстана). Инструмент изготовил ее брат — Сулейман Мухамедзянов (1924 г. р.).

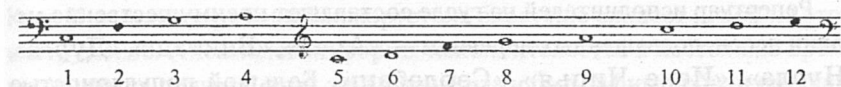
В зависимости от исполняемой мелодии инструмент настраивается по-разному (см. схему).

Схема

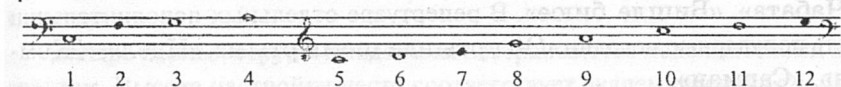
Первый способ



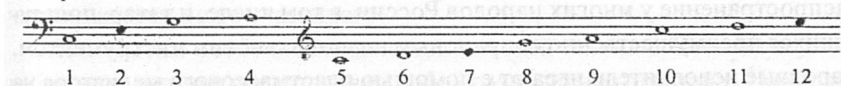
Второй способ



Третий способ



Четвертый способ



В настоящее время наиболее часто используется первый способ настройки инструмента: большая часть гусельного репертуара соответствует ему. Как правило, первоначально исполнительницы настраивают гуслю первым или вторым способом и позже, готовясь к исполнению отдельных мелодий (например, «Шахта көе»), перестраивают инструмент на третий или четвертый. Музыканты справляются с этой задачей быстро: как видно из приведенной схемы, приходится перестраивать всего одну, две или три струны (2-ю, 7-ю, 12-ю).

Интересна сама формула настройки инструмента. Струны настраиваются по квартам, квинтам, секстам и октавам в последовательно восходящем порядке. Так, при первом способе настройки 2-ю, 3-ю и 4-ю струны подстраивают к 1-й; 5-ю, 6-ю и 7-ю — ко 2-й; 8-ю к 3-й и далее октавами до последней (12-й) струны. Высота строя колеблется в пределах «В – с» нижней струны.

Струны функционально делятся на «бака кыллары» («басовые струны» — с 1-й по 3-ю) и «көй кыллары» («мелодические струны» — с 4-й по 12-ю). Действительно, мелодия, как правило, исполняется в высотном диапазоне 4–12-й струн, тогда как басы могут быть и на 4-й, 5-й и даже 6-й струнах.

При игре на гусле музыканты пользуются приемом зашипывания струн пальцами обеих рук. Звуки «басовых струн» извлекаются одновременным

защипыванием подушечками большого и указательного (или большого и среднего) пальцев левой руки. «Мелодические струны» защищипываются подушечками указательного и среднего пальцев при восходящем движении и ногтями указательного, среднего и подушечкой большого пальца при нисходящем движении. При исполнении мелодий также может применяться прием скольжения пальцев по струнам.

Репертуар исполнителей на гусле составляют преимущественно мелодии песен, посвященных деревьям — «Арча», «Биктәш», «Дурга», «Нусла», «Иске Чипья», «Сәрдәбаш». Большой популярностью пользуются мелодия песни «Шахта», а также плясовые «Каз биюе», «Чабата», «Бишле биюе». В репертуаре отдельных исполнительниц есть популярные мелодии «Ой артында шомыртым», «Идел», «Жомга», «Сарман».

Мандолина — итальянского происхождения, получившая широкое распространение у многих народов России, в том числе, и татар, пользующихся преимущественно сопрановым неаполитанским инструментом. Народные исполнители играют с помощью пластмассового медиатора на мандолинах фабричного производства.

Струнные щипковые лютневидные инструменты встречались в музыкальном быту татар и в прошлом, но традиция исполнительства на них была прервана. В различных этнографических и исторических источниках X–XIX веков упоминаются такие названия, как «лютня», «бандура», «домра» (Нигмедзянов, указ. соч., с. 269). Авторы, в основном русские путешественники, часто давали увиденным у татар инструментам знакомые им названия, исходя из внешнего сходства. Поэтому, что именно скрывалось за названиями «лютня» или «бандура», сказать трудно, но факт самого бытования лютневидных инструментов представляется очевидным. Это, по всей видимости, и явилось причиной того, что с момента появления в татарском быту мандолина стала подлинно национальным инструментом.

Подлинное признание среди татар мандолина получила в начале XX века, во время ее широкого внедрения в составы национальных оркестров, выступавших на концертах национальной музыки в городах с татарским населением — Казани, Уфе и др. Большую роль в распространении инструмента сыграл квинтовый строй инструмента — наиболее соответствующий ладовым разновидностям пентатоники, характерным для традиционной татарской музыки. Благодаря квинтовому строю на мандолине оказалось возможным применение многих приемов традиционной скрипичной игры (например, приемов постановки пальцев на грифе).

В настоящее время ареал распространения мандолины широк; исполнители на этом инструменте встречаются в Апастовском, Альметьевском, Муслимовском районах Татарстана, в Кигинском районе Башкортостана, в различных областях России. Наибольшую популярность получила игра solo. Нередко на мандолине играют народные певцы и певицы. Например, певица Яухария Камаловна Камалова из деревни Нижние Киги Кигинского района Башкортостана блестяще владеет игрой на этом инструменте. Ансамблевые формы исполнительства в настоящее время встречаются редко. В этой же деревне нами был зафиксирован смешанный ансамбль, состоящий из четырех мандолин, гармонии («хромки») и аккордеона.

Четыре парных струны мандолины настраиваются исполнителями по квинтам. Высота настройки часто соответствует академической ($g - d^1 - a^1 - e^2$), однако встречаются инструменты со строем на малую секунду — чистую кварту ниже указанного.

Самобытны особенности исполнительской техники. Основные употребляемые штрихи представляют собой разновидности дяташе. Наиболее виртуозные музыканты используют в своей игре легато, особенно в исполнении мелодий протяжных песен.

Репертуар мандолинистов широк и разнообразен. Здесь есть и мелодии «длинных» песен (озын көй) — «Уел», «Тәфтиләу», «Әллүки», «Ашказар», «Таштугай», популярные в народе «Шахта», «Галиябану», «Рәйхан», «Сарман», «Су буйлап», «Наласа», «Зөләйха», «Күн авылы», большое количество плясовых мелодий и такмаков — «Әпипә», «Бишле», «Карабай», «Зарыфа», «Гөлнәзирә». Звучат на мандолине и мелодии иноэтнического происхождения — «Яблочко», «Казачок», «Барыня», «Светит месяц», «Цыганочка».

Скрипка (по-татарски — скерипкә) до недавнего времени была одним из самых любимых и широко распространенных у татар инструментов. В наши дни, в связи с изменившимися социальными условиями и потребностями общества игра на скрипке постепенно утрачивает прежнее значение. Скрипичное исполнительство продолжает существовать, но встречается редко.

Зарождение у татар традиции скрипичного исполнительства предположительно относится к XVIII веку. Смычковый способ звукоизвлечения был известен татарам и раньше благодаря бытованию до конца XVIII века кыл-кубыза. В записках путешественников, работах этнографов и историков XVI–XX веков содержатся сведения об этих инструментах (Казанская

история, 1954, соч., с. 149; Гмелин, 1777, с. 192; Георги, 1799, с. 17; Милькович, 1905, с. 8; Фукс, 1844, с. 111).

Скрипка была распространена на всей территории расселения татар у всех этнографических групп – казанских татар, мишарей, татар-кряшен, а также у сибирских татар и ногайцев Астраханской области — и еще во второй половине XX века встречалась в Альметьевском, Азнакаевском, Нижнекамском, Балтасинском, Рыбно-Слободском, Мамадышском, Елабужском, Муслюмовском районах Татарстана, в местах проживания татар в Башкортстане, Мордовии, Оренбургской, Волгоградской, Пермской, Томской, Тюменской областях России, городах Уфе, Ульяновске, Челябинске, Троицке.

Игра на скрипке представляла собой сферу преимущественно мужского исполнительства. Ни один из современных носителей традиции не мог вспомнить ни одной женщины, владевшей в прошлом этим искусством, тогда как имен скрипачей-мужчин было названо немало. Лишь в XX веке женщины стали осваивать скрипичную игру, что, возможно, было связано с раскрепощением женщины-мусульманки в советское время. Однако мусульманские традиции, прочно вошедшие в татарскую культуру, продолжают сохранять влияние и в настоящее время. Так, например, одна из немногих женщин-скрипачек Разифа Давлеева рассказывала, что ее мать противилась тому, чтобы дочь обучалась игре на скрипке, говоря, что «не девичье это дело — на скрипке играть».

В первой половине XX века, когда учились играть на скрипке нынешние народные исполнители, этот инструмент занимал важное место в музыкальном быту деревень. Были еще живы крупнейшие носители традиции скрипичного исполнительства, их воздействие сказалось на игре молодых музыкантов. Первым шагом на пути овладения инструментом для них становится наблюдение за игрой зрелых скрипачей. Шафик Ихсанов из деревни Абдрахманово Альметьевского района, по его собственному утверждению, овладел скрипичным исполнительством самостоятельно, однако в деревне, где он живет, было много народных скрипачей. Играли на скрипке и братья его отца Таки Хабибуллович (1908–1945) и Имам Хабибуллович (1918–1945) Хабибуллины.

Большое значение для начинающих исполнителей имели музыкальные впечатления, получаемые в семье. Магинур Закирова — уроженница деревни Нижние Киги — происходит из знаменитого музыкального рода, славившегося талантливыми исполнителями-инструменталистами. Отец Магинур — Морзакамал — и его старшие братья были известными скри-

пачами, его семеро детей прекрасно владели скрипкой, гармонью, мандолиной. От него переняла искусство игры на скрипке Магинур. Она подолгу сидела возле отца, слушая и наблюдая за его игрой. От своего отца, Григория Савельева, научился играть на скрипке Кузьма Картамышев из деревни Сырья Балтасинского района. У Анвара Садриева (деревня Урсалбаш Альметьевского района) на скрипке играли отец — Вильдан Садриев (1870–1936) — и брат Мугавия (1908 г. р.). Оставшись в пятнадцать лет без родителей, Анвар учился игре на скрипке самостоятельно, но при этом помнил и старался воспроизвести мелодии, которые слышал от отца.

Обучение музыкантов путем наставничества в татарской скрипичной традиции — явление редкое, носит скорее случайный характер, не имея последовательно разработанной системы. Некоторые скрипачи на вопрос о том, как и у кого они учились играть на скрипке, вспоминали конкретных людей, у которых они перенимали это искусство. Сабир Минясов из деревни Сулеево Альметьевского района назвал своим учителем скрипача своей деревни Шайхлислама Хайбрахманова. Батырша Калимуллин (деревня Бишмунча Альметьевского района), рано оставшийся сиротой, вспоминал, как в возрасте тринадцати лет ходил к Горяю Салимгаряеву (около 1892–1893 г. р.) и непосредственно перенимал приемы его игры. Оба музыканта отмечали, однако, что их занятия с учителями были, как правило, случайными и непериодическими, возобновляясь в связи с желанием самих обучающихся. Наставники учили подопечных настраивать инструмент, а также делились тайнами своего исполнительского искусства.

Некоторые информаторы рассказывали о довольно длительном периоде обучения. В детстве Хамит Гильфанов (деревня Асеево Азнакаевского района Татарстана) в течение трех лет учился у своего односельчанина-скрипача Габдельгалима (около 1890 г. р). Наставник показывал ученику способ настройки скрипки путем проведения смычком одновременно по двум струнам и подкручивания колков, знакомил с особенностями держания инструмента на колене, а также с некоторыми исполнительскими приемами игры, например, вибрацией («калтыратып уйнау», дословно — «играть с колебанием»).

На каких скрипках играли и играют татарские скрипачи? В прошлом у многих были скрипки собственного изготовления. Так, Р. Халитов (1989, с. 64) писал о народных скрипачах деревни Новокаширово Альметьевского района М. Шайхутдинове (1855–1930) и М. Багманове (1876–1939), являвшихся также скрипичными мастерами. Во время экспедиций в различные районы Татарстана нам удалось узнать о многих скрипачах, которые сами

изготавливали инструменты. По свидетельству Шафика Ихсанова, в деревне Абдрахманово скрипки мастерили Сабиржан Галимович Галимов (около 1908–1945), Ибрай Исмагилович Исмагилов (около 1908–1945), Загид Бадретдинович Бадретдинов (1923 г. р.). Музыканты, которые делали скрипки для себя, не занимались этим постоянно, а становились мастерами по необходимости: желание играть на скрипке было велико, а купить инструмент не позволяли материальные возможности.

Хамит Гильфанов, Батырша Калимуллин, Фаяз Камалетдинов смастерили себе первые скрипки из подручных материалов. Для изготовления корпуса они брали доски или фанеру, обечайкой служила боковая часть сита, которая вываривалась или пропаривалась в горячей воде и изгибалась в необходимую форму. Для соединения частей корпуса использовали столярный клей. Гриф на инструментах часто отсутствовал. В качестве струн применялись вытянутые из рам ульев или из сита металлические проволоки, прутья из троса для буксировки трактора. На самодельную скрипку ставили две или три струны. Смычок изготавливали из ивовых, черемуховых, березовых или дубовых прутьев, на которые натягивали конский волос.

Об одном из подобных способов изготовления скрипки рассказал Хамит Гильфанов, создававший инструменты для себя и на продажу (по словам самого мастера, «продавал за кусок хлеба»). Корпус скрипки музыкант делал из фанерных досок от магазинных ящиков из-под пряников. Шейка, колки и подставка — из сосновых досок. Клеем не пользовался, детали корпуса соединял и сшивал проволокой. На инструмент натягивал волосяные струны, для чего разбирал волосяное сито, применяемое в сельскохозяйственных работах. Смычком служила простая палка, натертая серой или канифолью. Позже музыкант стал делать смычки из березового прута и конского волоса. Некоторые музыканты более продуманно подходили к выбору материала для своих инструментов и для изготовления отдельных частей корпуса использовали различные породы деревьев. Так, Карим Закиров верхнюю деку делал из сосны, нижнюю — из клена, который шел также для изготовления грифа и колков.

Файзулхак Файзрахманов для обеих дек применял ель, Вильдан Садриев — сосну. Подставку делали из клена, струны — из тонких овечьих кишок: их скручивали и сушили в растянутом виде. Предпочтение, отдаваемое многими музыкантами кишечным струнам, обусловлено тем, что их звук несколько приглушен, но благороден. Как говорил Шафик Ихсанов, кишечная струна «чәрелдәми» («не визжит»). Иногда употребляли

и металлические струны. У скрипки, на которой играл Вильдан Садриев, две нижние струны были кишечными, две верхние — металлическими.

С тех пор как скрипку стало возможным приобрести в магазине, стали играть на инструментах фабричного производства. Но некоторые музыканты по-прежнему сами изготавливают отдельные детали своих инструментов. Так, подставка на скрипке Анвара Садриева — из пластмассы, а одна из струн скрипки, на которой играет Шафик Ихсанов, сделана им из овечьей кишки. Кузьма Картамышев, играя на фабричной скрипке, изготовил смычок из дубового прута и пучка конского волоса.

В татарской скрипичной традиции различаются два способа держания инструмента: горизонтальный («а браччо» — «у плеча») и вертикальный («а гамба» — «у колена»). При *горизонтальном* инструмент кладется на плечо («жилкәгә салып» — «положив на плечо») либо держится на уровне груди с небольшим наклоном грифа вниз («күкрәккә куеп» — «положив на грудь»). Народные скрипачи не пользуются подбородником (у некоторых скрипок его нет вообще). Дело в том, что игра в одной первой позиции приводит к фиксированному положению руки и созданию дополнительной точки опоры, что снимает необходимость накладывания подбородка на инструмент.

Второй вид горизонтального способа держания скрипки мы встретили лишь у двух музыкантов. Однако тот факт, что в башкирской и мордовской культурах подобный способ держания довольно распространен, указывает на древние корни его происхождения. Так, Калимулла Каримов, играющий «күкрәккә куеп», свидетельствовал, что скрипачи, которых он слышал в своей юности, держали скрипку именно так. При игре с опорой инструмента о грудь наиболее целесообразно использование скрипок небольшого размера ($3/4$), часто встречающихся в татарской традиции. Так, Сагдатулла Гайфуллин утверждал, что «играть, держа на плече скрипку, трудно, так как скрипка маленькая, а руки длинные» (размер инструмента музыканта — трехчетвертной).

При игре «а гамба» («тезгә куеп» — «ставя на колено») существует два способа держания скрипки: с упором на левое колено (встречается у татар-кряшен) и между коленями, как в свое время держали кыл-кубыз. При игре «тезгә куеп» наклоняют инструмент влево и разворачивают в сторону смычка. По свидетельству музыкантов, они переняли подобный способ держания скрипки от своих предшественников.

Своеобразна постановка инструмента у Шафика Ихсанова: при вертикальном способе держания скрипки инструмент у него находится в

правой руке, а смычок — в левой. Струны, соответственно, расположены в обратном порядке. Иными словами, постановка инструмента у Ихсанова является зеркальным отражением обычного вертикального способа. Скрипач — левша. В беседе с нами он отметил, что Загид Бадретдинов держит скрипку подобным образом, и вообще левшаподобный способ держания инструмента зафиксирован еще в прошлом веке (Смирнов, 1972, с. 15–16).

Сложившееся в народе под влиянием европейской культуры представление, что «правильным» является горизонтальный способ игры на скрипке, заставляет многих учиться (и даже переучиваться) играть «жилкәгә салып». Так, Шафик Ихсанов держит инструмент на плече, однако при игре в этом положении скрипач чувствует себя скованно, что проявляется в недостаточно широком размахе смычка, меньшем использовании мелизматика и бурдонирующих открытых струн. Первоначально скрипач учился играть, ставя инструмент между коленей, и уже позднее, когда его стали приглашать выступать в клубных концертах, стал держать инструмент на плече. Ихсанов считает, что на сцене играть на скрипке, держа ее вертикально, не правильно. Уже давно в татарской народной традиции бытует мнение, что «правильнее» держать инструмент горизонтально. Нам рассказал Батырша Калимуллин, что его учитель, Гаряй Салимгаряев, держал инструмент между коленей, хотя говорил, что это не правильно, и учил Калимуллина держать скрипку на плече. Подобно Шафику Ихсанову, переучивался способу держания скрипки и Хамит Гильфанов.

Многие факты говорят, что в прошлом у татар наиболее распространенным был вертикальный способ держания инструмента. До сих пор большинство татарских скрипачей играют сидя, что свойственно восточным народам, у которых преобладали инструменты с вертикальным способом держания (кыяк, кыл-кобыз, кеманча, икили и др.). По-видимому, в этом прослеживается древняя традиция игры на кыл-кубызе.

Разнообразны и формы держания смычка. Для большинства информаторов характерен способ, близкий академическому, при котором рука обхватывает трость смычка сверху. Однако здесь есть свои особенности. Некоторые скрипачи — Давлеева, Садриев — подкладывают мизинец под трость у колодки, другие — Файзрахманов, Каримов — держат трость, захватывая ее всеми пальцами (сжимая при этом руку в кулак), выше колодки. Обращает на себя внимание способ держания Калимуллина, при котором рука находится сбоку колодки. Трость смычка обхватывается снизу большим и указательным пальцами, средний находится между тростью и

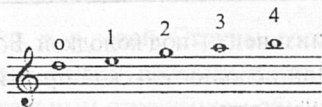
волосом, безмянный и мизинец — под колодкой. Боковой способ издавания применялся в восточной исполнительской практике на инструментах с вертикальным положением, в том числе, вероятно, и на татарском кыл-кубызе. Калимуллин утверждает, что научился этому способу у своего учителя Гаряя Салимгаряева, державшего скрипку вертикально.

Большинство татарских скрипачей играет на четырехструнных инструментах фабричного производства. Некоторые переделывают их в трехструнные, расширяя расстояние между прорезями подставки. На четырехструнных скрипках часто не используется нижняя струна, так как диапазон традиционных татарских мелодий укладывается в пределах первой позиции на трех струнах.

Строй татарских скрипок квинтовый, высоту строя устанавливают сами исполнители согласно внутреннему представлению о нем. Обращает на себя внимание огромная высотная зона настроек у разных скрипачей: от g^1 до e^2 для верхней струны. Причем использование четырех струн свойственно скрипачам, играющим в высоком строе. Верхний регистр редко применяется в народной традиции как не соответствующий особенностям традиционного звукоидеала. Своеобразную эстетику звука татарская скрипичная культура унаследовала, по всей вероятности, от кыл-кубыза: инструменты, типологически родственные ему (казахский кыл-кобыз, киргизский кыяк), имеют более низкую регистровую зону — в рамках малой и первой октавы.

В ансамблевом исполнительстве, по свидетельству музыкантов, скрипка подстраивается к другим инструментам. Это вызвано тем, что в ансамбле она играла и играет с инструментами с фиксированным строем, такими, как курай, гармонь. При аккомпанировании пению, наоборот, обычно певцы поют в высоте, заданной скрипачом. Поскольку настройка инструментов часто низкая, то певцы поют в той же октаве, реже встречается пение на октаву ниже скрипичной высоты — это касается прежде всего мужских голосов.

Скрипачами активно используются возможности первой позиции с обычной постановкой пальцев на грифе, когда расстояние от первого до четвертого пальца образует чистую кварту. Некоторые музыканты используют расширенное расположение пальцев на верхней струне, тем самым увеличивая объем позиции до квинты, если этого требует диапазон отдельных мелодий. Например, в исполнении мелодии «Алтын-көмеш» на верхней струне Батыршой Калимуллиным используется следующая аппликатура:



Тонкая мелизматика, присущая некоторым формам традиционной татарской музыки, обуславливает мелкую пальцевую технику левой руки скрипачей, во многом определяющую степень их мастерства. Все, в том числе и не самые виртуозные исполнители, украшают мелодию разнообразными типами мелизматики, большинство которых — форшлаги, трели, орнаментальные группы пассажного характера — имеют чисто инструментальную природу.

Игра в первой позиции приводит к частому использованию открытых струн, дающему плотное яркое звучание, чему способствует и игра всей шириной волоса смычка. Многие музыканты, стремясь облагородить тембр инструмента, применяют в своей игре кистевое вибрато.

Штриховая палитра татарского народного скрипичного исполнительства характеризуется преимущественным использованием плотных «лежачих» штрихов легато, деташе. Некоторые исполнители применяют в своей игре разновидность портато, осуществляемое легкими толчками смычка без отрыва его от струн. Отрывистые штрихи — сотийе, спиккато — встречаются значительно реже и не у всех музыкантов — в основном в исполнении плясовых, мелодий некоторых «коротких песен» (кыска кёй) и такмаков.

Основное место в репертуаре скрипачей занимают песенные мелодии, среди которых есть «длинные» — озын кёйлэр («Уел», «Тәфтиләү», «Җара урман») и «короткие» — кыска кёйлэр (самые популярные из них — «Сабантуй», «Алмагачлары», «Баламишкин»). Большой любовью пользуются у скрипачей популярные мелодии «Шахта», «Минзэлә», «Арча», «Сарман», «Өй артында шомыртым», «Галиябану». Большинство скрипачей исполняют плясовые наигрыши — бию кёйлэре и такмаки (например, «Әпипә»). В настоящее время из репертуара скрипачей вышли собственно инструментальные мелодии — звукоподражательные (такие, как «Аккош» («Лебедь») и марши («Казан маршы»), — встречавшиеся еще в первой половине XX столетия.

Дурга кюе

Исп. З. Алексеева (1919 г.р., гусля)*

$\text{♩} = 80$

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The tempo is indicated as quarter note = 80. The piece is in 3/4 time, with a change to 3/8 time in the final system. The melody is primarily in the treble clef, and the bass clef provides a steady accompaniment. There are several triplet markings (indicated by '3' and a slur) in the treble clef across the systems.

* Записано 3 сентября 1977 г. Рагдэ Халитовым в д. Бикташево Балтасинского района Татарстана. Расшифровка автора статьи.

Бию кюе

Исп. М.Закирова (1914 г.р., скрипка)*

The musical score consists of seven staves of music, each with a tempo marking above it. The tempo markings are: $J = 104-152$, $J = 116$, $J = 144$, $J = 152$, and three staves without explicit tempo markings. The music is written in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. There are several triplets and slurs throughout the piece. The key signature has one flat (B-flat).

* Записано 5 июля 1993 г. в д. Нижние Киги Кигинского района Башкортостана. Запись и расшифровка автора статьи.



ЛИТЕРАТУРА

1. Казанская история, 1954: Казанская история. М.; Л., 1954.
2. Георги, 1799: *Георги И. Г.* Описание всех обитающих в Российском государстве народов. СПб., 1799.
3. Герасимов, 2000: *Герасимов О. М.* Народные музыкальные инструменты мари: Традиции и современность: Дисс. в виде науч. докл... док. искусствоведения. СПб., 2000.
4. Гиршман, 1957: *Гиршман Я.* Татарская музыка // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М., 1957.
5. Гмелин, 1777: *Гмелин С.* Путешествие по России для исследования трех царств природы. СПб., 1777. Ч. 2.
6. Дулат-Алеев, 1996: *Дулат-Алеев В.* Татарская музыкальная литература. Ч. 1. Казань, 1996.
7. Ключарев, 1941: Татарские народные песни / Под общ. ред. А. Ключарева. Казань, 1941.
8. Кошелев, 1985: *Кошелев В. В.* Нагайбакские гусли. Опыт комплексного исследования // Искусство Татарстана: Пути становления. Казань, 1985. С. 39–53.
9. Макаров, 1991: *Макаров Г. М.* Домбра татар Среднего Поволжья // Страницы истории татарской музыкальной культуры. Казань, 1991. С. 6–26.

10. Милькович, 1905: *Милькович К.* Быт и верования татар Синбирской губернии. Казань, 1905.
11. Монасыпов, 1982: *Монасыпов Ш.* Развитие татарской смычковой культуры: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1982.
12. Нигмедзянов, 1978: *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные музыкальные инструменты // Музыкальная фольклористика. М., 1978. Вып. 2. С. 266–297;
13. Паллас, 1809: *Паллас П.* Путешествие по разным провинциям России. СПб., 1809. Ч. 1.
14. Рыбаков, 1901: *Рыбаков С.* Русское влияние в музыкальном творчестве нагайбаков, крещеных татар Оренбургской губернии // Русская музыкальная газета. 1901. С. 1344–1354.
15. Смирнов, 1972: *Смирнов Л. М.* Жизнь в музыке. Казань, 1972.
16. Фаминцын, 1890: *Фаминцын А.* Гусли — русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890.
17. Фукс, 1844: *Фукс К.* Казанские татары в статистическом и этнографическом отношении. Казань, 1844.
18. Халитов, 1987: *Халитов Р. Ф.* Татарские народные музыкальные инструменты: Дисс. ... канд. искусствоведения [Рукопись]. Казань, 1987.
19. Халитов, 1989: *Халитов Р. Ф.* Формы инструментального музицирования на народных праздниках и встречах молодежи у татар // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья: Вопросы теории и истории. Казань, 1989. С. 62–70.
20. Хвольсон, 1869: *Хвольсон Д.* Известия о хазарах, буртасах, болгарях, мадьярах, славянах и русах Ибн-Даста, арабского писателя X века. СПб., 1869.
21. Яковлев, 1991: *Яковлев В. И.* Традиционные музыкальные инструменты народов Среднего Поволжья. Казань, 1991.

Ю. Е. Бойко

К ЭНЦИКЛОПЕДИИ РУССКИХ ЩИПКОВЫХ ХОРДОФОНОВ

Основной задачей предлагаемых энциклопедических статей мы считаем обобщение накопившейся за последнее время информации о соответствующих инструментах, в своем большинстве неизвестной широкому читателю. В качестве образца нами избраны основополагающие инструменты традиционного (балалайка) и массового (гитара) музицирования. Поскольку они бытуют не только в названных сферах музицирования (и не только в России и у русских), мы сочли необходимым дать весь спектр их функционирования с четким разделением сфер. Основные принципы отбора информации об инструментах были сформулированы нами ранее¹; здесь же укажем, что мы выносим за скобки исторические сведения, в изобилии имеющиеся в прежних изданиях словарно-справочного характера.

БАЛАЛАЙКА — русский народный струнный щипковый инструмент. Корпус треугольной формы, 3 металлических струны, на грифе 16 ладков. Некоторые народные мастера спаривают часть струн или все, доводя их количество до 6. Основной прием звукоизвлечения — *бряцание* (см.) по всем струнам, реже зашпицовывание отдельных струн, обычно большим пальцем. Звучание яркое, звонкое.

Основная настройка традиционной Б. — мажорное трезвучие. Этот строй называется в народе гитарным (по аналогии с настройкой трех верхних струн русской народной *гитары* — см.) и известен практически всем народным музыкантам. Менее распространенные народные названия: «деревенский», «русский», «народный», «твердый», «цыганский»; изредка — «балалаечный», хотя последнее название обозначает, как правило, унисонно-квартвовый строй.

Аппликатура гитарного строя — большой палец левой руки на 3-й струне, остальные — на 1-й и 2-й; возможны отступления от этого принципа.

¹ Бойко Ю. Русские народные инструменты: традиция и словарно-справочная литература // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. Вып. 1. СПб., 1998. С. 159–171.

Фактура — преимущественно гармоническое трехголосие с активным обыгрыванием аккордовой основы. Репертуар — частушечные, плясовые, танцевальные наигрыши, сопровождение песен позднего слоя. Изредка встречаются разновидности гитарного строя: мажорный секст- или квартсекстаккорд с перекрещиванием струн (например, $g^1 - h - d^1$ или $f^1 - a^1 - c^1$). Наиболее распространенное народное название этих строев — «минорный»; встречается также термин «рояльный». Получить такие строи позволяет замена фабричных струн на более тонкие из телефонного провода, все одинакового диаметра. Благодаря тому что струны по сравнению с гитарным строем сохраняют свои функции (сверху расположен основной тон, посередине терция, снизу квинта основного аккорда настройки), аппликатура этих строев полностью идентична гитарному; наигрыши звучат в тройном контрапункте октавы.

Второй по распространенности строй Б. — унисонно-квартвовый (основное народное название — «балалаечный», реже «простой», «обычный», «ученый»). Этим строем владеют немногие народные балалаечники. Аппликатура балалаечного строя — большой палец на двух нижних струнах, остальные на 1-й. Фактура — мелодия с малоразвитой второй и отдельными вкраплениями трехголосия, почти исключительно с открытой 2-й струной. Репертуар — позднеспесенные и танцевальные наигрыши, реже плясовые и частушечные.

Остальные строи весьма многочисленны и встречаются у отдельных балалаечников. Это минорное трезвучие, мажорный секстаккорд (без перекрещивания струн), минорный квартсекстаккорд, минорный секундаккорд, «разлад» («разнолад») — кварта с квинтой или квинта с квартой. Многие из них (не только минорное трезвучие) называются в народе «минорными». Особую группу строев представляют собой унисонно-квинтовый и квинтовый («мандолиновый», «скрипочный»). Они воспроизводят не только настройку, но и фактуру соответствующих инструментов. На квинтовом строе играют чаще одноголосие с помощью плектра либо его заменителя (спички и т. д.), подражая *мандолине* (см.). Встречается этот прием на гитарном и балалаечном строях.

В академическом музицировании применяется семейство Б., созданное в конце XIX века В. В. Андреевым. Из всего семейства сольным инструментом является только Б.-прима, соответствующая по размеру народной Б. 1-я струна Б.-примы металлическая, 2-я и 3-я нейлоновые. Строй унисонно-квартвовый — $e^1 - e^1 - a^1$. Количество ладков увеличено до 24, у отдельных заказных Б. — более, звукоизвлечение — различные комбинации

бряцания и зашипывания отдельных струн. Применяется также вибрато путем нажатия на струну за подставкой. Звучание мягкое, певучее, порой слащавое.

Струны остальных инструментов семейства Б. металлические, обвитые канителью, количество ладов — 17–19, звучание тусклое, матовое. Строи: Б. — секунда — $a-a-d^1$ (раньше встречалось транспонирующее написание in F). Б. — альт — $e-e-a$ (нотируется октавой выше), Б. — бас $E-A-d$, Б. — контрабас E_1-A_1-D (нотируется октавой выше). На басы и контрабасы звукоизвлечение плектром.

БРЯЦАНИЕ — прием звукоизвлечения на щипковых хордофонах, при котором правая рука исполнителя одним движением проводит несколькими или всеми пальцами по нескольким или всем струнам инструмента. Служит основным приемом игры на балалайке и гусях, иногда применяется на гитаре. Разные ритмические рисунки достигаются различными комбинациями ударов вниз и вверх.

ГИТАРА — струнный щипковый музыкальный инструмент. Корпус восьмеркообразной формы, количество ладов 19, классический строй $E-A-d-g-h-e^1$, нотируется в скрипичном ключе октавой выше. Г. применяется в различных сферах музицирования, в каждой из которых имеются свои особенности.

1. Академическая музыка. Струны нейлоновые, три нижние обвиты металлической канителью. Часто 6-я струна перестраивается на D, изредка в дополнение к ней 5-я струна перестраивается на G. Звукоизвлечение четырьмя пальцами правой руки, изредка подключается мизинец. Отдельные исполнители используют напальцевые плектры. *Бряцание* (см.) крайне редко. Струны прижимаются четырьмя пальцами левой руки; в последнее время применяется заимствованный у виолончелистов и контрабасистов прием ставки: большой палец левой руки выносится на гриф с той же стороны, что и остальные. Тембровая палитра разнообразна — от яркого до мягкого певучего звучания, в зависимости от позиции и участка струны, на которой извлекается звук. Возможности Г. расширяют флажолеты — простые (от открытой струны) и сложные (от прижатой струны). Флажолеты преимущественно октавные, хотя возможны до 4-го и даже 6-го обертона. Касание струн в простых флажолетах как правой, так и левой рукой, в сложных — только правой. Особый прием — тремоло. После каждого щипка большим пальцем на одной из нижних струн (сопровождающих голоса в арпеджированном виде) безымянный, средний и указательный пальцы поочередно защи-

пывают одну из верхних струн (мелодический голос). Создается впечатление одновременного звучания мандолины и Г.

Литература для классической Г. богата и разнообразна. Оригинальные произведения принадлежат в основном композиторам-гитаристам испанского и латиноамериканского происхождения (Ф. Сор, Ф. Таррега, Э. Гранадос, Э. Вилла-Лобос и др.). Изредка Г. включается в различные камерные ансамбли (Н. Паганини – сонаты для скрипки и Г.: Ф. Шуберт — квартет для флейты, Г., альты и виолончели). Существуют концерты для Г. с оркестром, наиболее известные — А. Вивальди и Х. Родриго. Кроме оригинальной литературы, для Г. сделано довольно много переложений музыки практически всех композиторов-классиков.

В начале XIX века в России была изобретена русская семиструнная Г., строй D–G–H–d–g–h–d¹. Некоторые семиструнные школы предполагают использование на басовых струнах большого пальца левой руки, вносимого на гриф со стороны, противоположной остальным. Литература для семиструнной Г. (оригинальная и переложения) не так обширна, как для классической шестиструнной. За пределами России семиструнная Г. распространения не получила. В настоящее время академическая семиструнная Г. — большая редкость.

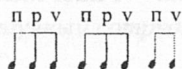
2. Испанский и латиноамериканский фольклор. Струны преимущественно нейлоновые. В отличие от классической школы, чаще применяется бряцание. Некоторые народные стили (например, фламенко) отличаются исключительной виртуозностью.

3. Цыганский фольклор. Струны металлические, не оббитые канитью только 2 верхние. Строй классический шестиструнный (Европа) и семиструнный (Россия); в последнем случае на басовых струнах применяется большой палец левой руки. Широко применяется бряцание. Иногда встречаются цыганские Г. с 3-мя дополнительными внегрифовыми басовыми струнами, которые при игре не укорачиваются. Их настройка различна, в основном, диатоника, не дублирующая основные басовые струны.

4. Североамериканская кантри-музыка. Струны металлические, звукоизвлечение как щипком, так и бряцанием. Изредка применяется большой палец левой руки. Характерная особенность — обыгрывание основных аккордов приемом легато (П. Сигер, Дж. Базз, Ж. Бичевская). Часто применяется каподастр – передвижной порожек, надеваемый на определенный ладок и позволяющий играть в различных тональностях с максимальным использованием открытых струн.

5. Русский фольклор. Струны металлические. Строй D–G–c–d–g–h–d¹, в шестиструнном варианте — без четвертой струны. На семиструнном инструменте 4-я струна в игре участвует крайне редко, некоторые музыканты ее вообще снимают, что облегчает изредка применяемое на трех верхних струнах бряцание. Фактура басо-аккордовая, реже различные виды арпеджио. Басовые струны прижимаются большим пальцем левой руки. Некоторые музыканты используют академический семиструнный строй и его минорный вариант D–G–B–d–g–b–d¹.

6. Бардовская песня. Струны преимущественно металлические, отдельные исполнители (А. Дольский, Д. Богданов) применяют нейлоновые. Строи самые различные: классический шестиструнный (Д. Богданов, Г. Васильев, А. Дольский, А. Иващенко, А. и Т. Копосовы, практически все младшее поколение); классический семиструнный (В. Берковский, Ю. Визбор, В. Высоцкий, А. Галич, Е. Клячкин, Ю. Кукин, В. Турианский, А. Якушева); русский народный (Б. Окуджава, Ю. Ким); семиструнный без 5-й струны D–G–d–g–h–d¹ (А. Розенбаум); «народный минорный» D–G–c–d–g–b–d¹ (С. Никитин). А. Копосов изредка использует дополнительную 7-ю струну, настроенную на D или H₁. Звукоизвлечение щипком и бряцанием. Особый прием — «восьмерка» В. Высоцкого (п — удар указательным пальцем, иногда с подключением среднего и безымянного, вниз, р — удар большим пальцем вниз, v — удар указательным пальцем вверх).



7. Джаз. Применяется электро-Г. с темброблоком, позволяющим получать различные оттенки звука с преобладанием низких или высоких частот. Подавляющее большинство гитаристов предпочитают мягкий глубокий тембр с преобладанием низких частот. Струны металлические, 4 нижних обвиты гладкой канителью. Корпус электро-Г. меньше, чем у акустической, часто имеет несимметричную форму, что облегчает игру в высоких позициях. Количество ладков увеличено до 22–24, в отдельных случаях до 36 (А. Старостенко). Звук извлекается как пальцами (преимущественно в аккомпанементе), так и плектром (соло); некоторые гитаристы пользуются исключительно большим пальцем (У. Монтгомери). Отдельные гитаристы извлекают звук ударом по грифу на определенных ладках пальцами обеих рук с дифференциацией их функций (мелодия и аккомпанемент).

8. Эстрада и рок. Применяются как электро-, так и акустические Г. со звукоснимателем. Струны металлические, звук извлекается почти исключительно плектром. Предпочитаются тембры с преобладанием высоких частот. Характерен блок эффектов, придающий звуку различные оттенки (реверберация, квакер, фузз и др.); последний в сочетании с оттяжкой струн, часто более тонких с меньшей силой натяжения, дает характерные завывания, приближающие звук Г. к звуку саксофона.

Разновидности Г.:

- а) 12-струнная Г. со спаренными струнами: 1-я и 2-я в унисон остальные в октаву; наиболее известный исполнитель – А. Розенбаум;
- б) Басовая Г., настраиваемая квинтой ниже обычной; применяется в латиноамериканских ансамблях;
- в) Терц- и кварт-Г. — семиструнные Г., настроенные соответственно малой терцией и квартой выше обычной. Изредка употребляются в ансамбле с обычной семиструнной Г.;
- г) Шестиструнная кварт-Г. Единственный случай употребления — семейный ансамбль Копосовых;
- д) Бас-Г. Почти исключительно электрическая (изредка встречается акустическая), 4-струнная; строй, как у смычкового контрабаса, E_1-A_1-D-G , нотируется октавой выше. Иногда добавляется 5-я струна снизу (H_2) или сверху (с), реже обе. Звукоизвлечение пальцами, изредка плектром.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абдулнасырова Динара Айдаровна — инструментовед; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (РИИИ).

Бойко Юрий Евгеньевич — композитор, этноинструментовед, музыкант-исполнитель; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ.

Зелинский Роман Федорович — этноинструментовед; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ; профессор; Засл. деятель искусств Украины.

Мацневский Игорь Владимирович — композитор, инструментовед; доктор инструментоведения; ведущий научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ; профессор; засл. деятель искусств Украины.

Никаноров Александр Борисович — музыковед-кампанолог; научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ; действительный член Ассоциации колокольного искусства.

Платонов Валерий Филлипович — инструментовед; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ.

Свободов Валерий Александрович — инструментовед, музыкант-исполнитель; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ.

Соколова Алла Николаевна — инструментовед; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник Майкопского института языка, литературы и истории республики Адыгея.

Чудинова Ирина Анатольевна — композитор, музыковед; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ.

Научное издание
**Материалы к «Энциклопедии
музыкальных инструментов народов мира»**

Вып. 2

Издание подготовлено
**редакционно-издательским комплексом
Российского института истории искусств**

Редактор В. А. Фролов
Корректор С. П. Минин
Компьютерная верстка В. А. Фролов

Подписано к печати 05. 03. 04 г.

Формат 60x90\16. Бумага книжно-журнальная офсетная. Гарнитура «Таймс».
Усл. печ. л. 10. Тираж 150 экз. Отпечатано на ризографе РИИ.

Редакционно-издательский комплекс Российского института истории искусств
19000. Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Т. 314-21-83

