



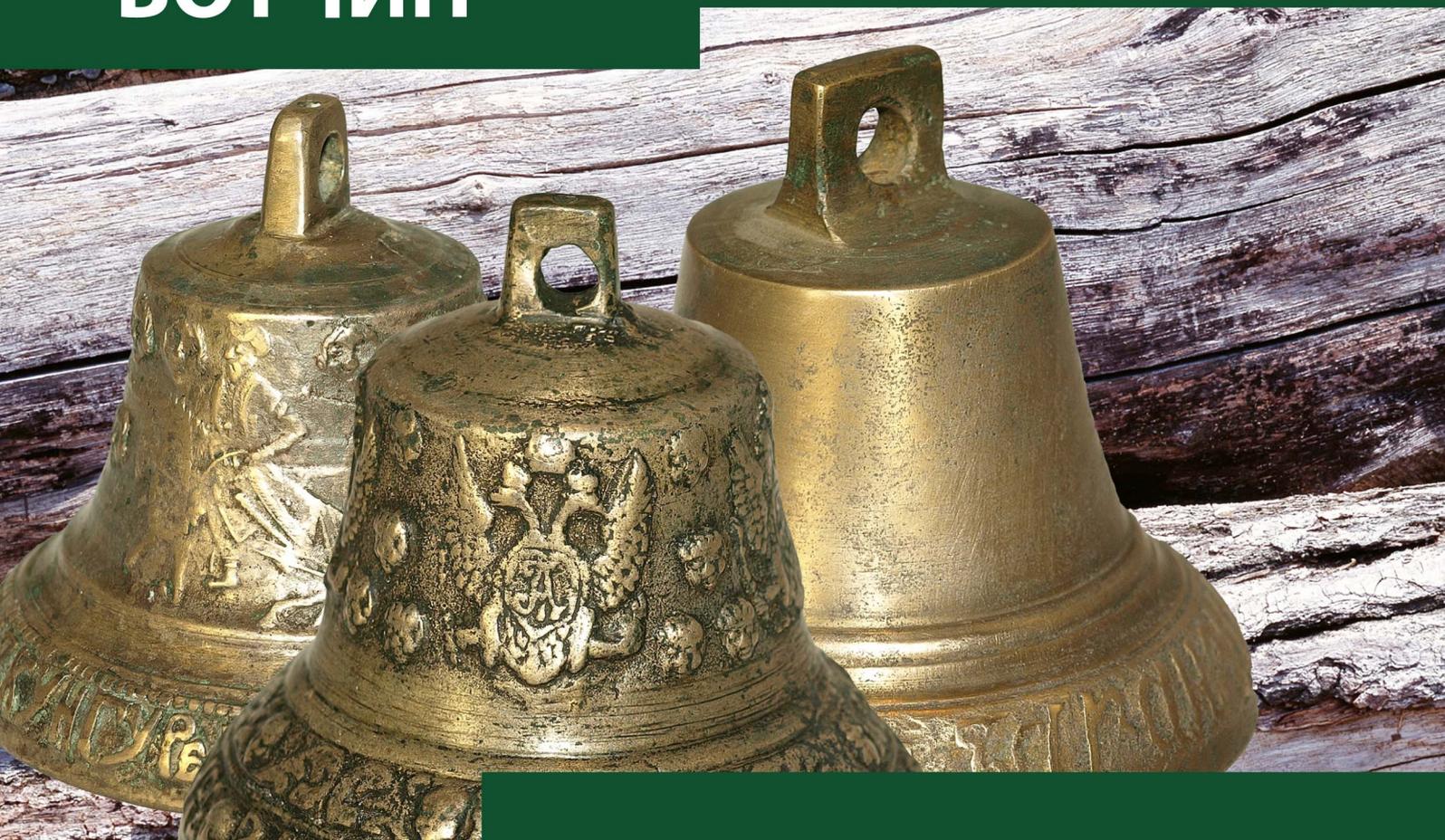
МАТЕРИАЛЫ
ВСЕРОССИЙСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ
«СТРОГАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ» - VIII



УСОЛЬСКИЙ
ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЙ МУЗЕЙ

”ПАЛАТЫ СТРОГАНОВЫХ”

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СТРОГАНОВСКИХ ВОТЧИН



ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СТРОГАНОВСКИХ ВОТЧИН

МАТЕРИАЛЫ
ВСЕРОССИЙСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ
«СТРОГАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ» – VIII

Усолье
2017

УДК 78
ББК 85.31

«Традиционная музыкальная культура строгановских вотчин». Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Строгановские чтения» — VIII. — Усолье, 2017. 128 с.

Редакционная коллегия:

И.А. Подюков, д.филолог. н., отв. редактор-составитель;
А.А. Глушецкий, д. эконом. н.;
С.В. Хоробрых, директор УИАМ «Палаты Строгановых»;
Е.А. Вшивкова, глава администрации Усольского муниципального района

Традиционная музыкальная культура, как инструментальная, так и певческая, для исследователей представляет особое явление современной социокультурной реальности, изучением которого заняты представители разных наук (этнографии, фольклористики, антропологии, археологии, музыковедения, культурологии, лингвистики). В современной жизни резко меняются социальные функции традиционного музыкального фольклора, формы исполнения; усиливается взаимодействие музыкально-культурных традиций разных этносов. Научная конференция, ориентируясь на комплексные подходы в изучении музыкальной культуры прошлого, была посвящена изучению проблем современного бытования традиционной музыки, анализу системных связей между различными её формами, описанию образно-символического языка народной музыкальной традиции. Особое внимание было сосредоточено на анализе этнических и локальных особенностей музыкально-культурных традиций регионов и взаимодействие в этих локальных культурах различных форм традиционной народной музыки. Внимание конференции было также обращено к взаимодействию слова и музыки, к разнообразию народного музыкального инструментария и к специфике музыкальных визуальных образов, к характеристике образа народного музыканта как носителя художественной традиции.

ISBN 978-5-91252-103-4

- © Администрация Усольского муниципального района
- © Усольский историко-архитектурный музей «Палаты Строгановых»
- © Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет

Администрация
Усольского муниципального района

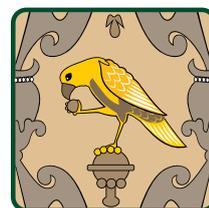
Усольский историко-архитектурный музей
«ПАЛАТЫ СТРОГАНОВЫХ»

Пермский
государственный
гуманитарно-педагогический
университет

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СТРОГАНОВСКИХ ВОТЧИН

МАТЕРИАЛЫ
ВСЕРОССИЙСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ
«СТРОГАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ» – VIII

23-25 СЕНТЯБРЯ, 2016



Усолье
2017

СОДЕРЖАНИЕ

П.А. Корчагин. ИМЕНИТАЯ КУЛЬТУРА	7
Е.Д. Андреева. ЗВУКОВОЙ ЛАНДШАФТ КАК РЕАЛЬНЫЙ ОБЪЕКТ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ПРОБЛЕМА	11
Л.М. Пантелеева. ЗВУКОВОЙ ЛАНДШАФТ ПЫСКОРСКОГО МЕДЕПЛАВИЛЬНОГО ЗАВОДА XVIII ВЕКА	19
А.В. Фирсова. ЗВУКОВОЕ ПРОСТРАНСТВО В УРАЛЬСКИХ ТРАВЕЛОГАХ: МАТЕРИАЛ ДЛЯ ИНТЕРАКТИВНОЙ КАРТЫ РЕГИОНА.....	22
Н.С. Бочкарева. ПЕСНЯ ЯМЩИКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ Ю. ТЫНЯНОВА «ГРАЖДАНИН ОЧЕР»: К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКИ В ЛИТЕРАТУРЕ	27
И.А. Подюков. ПЕНИЕ В РУССКОЙ И КОМИ-ПЕРМЯЦКОЙ ПОХОРОННО- ПОМИНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ	32
Т.В. Третьякова. МИФОЛОГИЗАЦИЯ МУЗЕЙНОГО БРЕНДА	36
С.С. Шляхова. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ИКОНИЗМ НАРОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	38
М.Г. Вершинина. ЗВУКОПОДРАЖАТЕЛЬНЫЕ КОМПЛЕКСЫ В ТЕКСТАХ ТРАДИЦИОННЫХ И СОВРЕМЕННЫХ ПЕСЕН	49
Т.Г. Голева. МИР ПРИРОДЫ В КОМИ-ПЕРМЯЦКОЙ ЧАСТУШКЕ	53
Е.Н. Свалова. ГАРМОНЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРСОНАЖ В ТЕКСТАХ УРАЛЬСКОЙ ЧАСТУШКИ.....	58
А.А. Глушецкий. КОЛОКОЛОЛИТЕЙНОЕ ДЕЛО В ПЕРМСКОЙ ГУБЕРНИИ В XVIII – НАЧАЛЕ XX ВВ.....	62
Г.Н. Чагин. КОЛОКОЛА И КОЛОКОЛЬНЫЕ ЗВОНЫ ЧЕРДЫНСКОЙ ЗЕМЛИ В XVI – XVII ВЕКАХ.....	75
В.А. Цыпуштанов. ИЗ ИСТОРИИ КОЛОКОЛОВ НОВОГО УСОЛЬЯ.....	77
Н.В. Казаринова. ПРИКАМСКИЙ ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСТВЕ МАРГАРИТЫ ТАРАСОВОЙ	79
В.П. Головина. ХУДОЖНИК ЕВГЕНИЙ СПАССКИЙ. БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК.....	86
Д.В. Жуков. ЕВГЕНИЙ СПАССКИЙ. ОБРАЗ МУЗЫКИ В ПОРТРЕТАХ КОМПОЗИТОРОВ	90
Е.Е. Бразговская. РЕДУКЦИЯ КАК СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП (АНГЕЛИЧЕСКАЯ МУЗЫКА АРВО ПЯРТА).....	99
Ю.В. Бушмакина. ЗАСТРОЙКА С. НОВОЕ УСОЛЬЕ В КОН. XVIII ВЕКА: ОПЫТ КОМПЛЕКСНОГО ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЯ	102
Ю.В. Бушмакина. ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ С. НОВОЕ УСОЛЬЕ НА ПЛАНАХ 1842-1846 ГГ.	109
К.О. Мезенина. КОМПЛЕКСНОЕ ОБСЛЕДОВАНИЕ И ИНВЕНТАРИЗАЦИЯ ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО КОМПЛЕКСА В Г. УСОЛЬЕ	114
А.А. Шамарина. СОВРЕМЕННОЕ АРХИТЕКТУРНОЕ ОБСЛЕДОВАНИЕ ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО КОМПЛЕКСА Г. УСОЛЬЕ МЕТОДОМ ТЕЛЕМЕТРИИ	121

ИМЕНИТАЯ КУЛЬТУРА

П.А. Корчагин,
Пермь

Строгановы не были банальными рыцарями первоначального накопления, их отнюдь не бескорыстные интересы всегда сочетались с интересами страны и государства. А.А. Введенский очень ёмко сформулировал вклад именитых людей в экономическое и политическое развитие России: «Строгановы в XVI-XVII вв. — влиятельные и авторитетные агенты русских царей. Будучи в XVI в. городскими приказчиками по правительственному управлению Сольвычегодском и уездом, неограниченную власть они имеют также в пермских вотчинах, где строят пограничные крепости-городки, содержат свою вотчинную армию, ведут по своему усмотрению пограничную войну с нерусскими народами, подданными сибирского хана Кучума, организуют поход своего полководца Ермака в Сибирь для ее завоевания. Они контролируют деятельность английской торговой компании. По полномочию митрополита «Московского и всея Руси» строят церкви в пермских вотчинах, называют попов и смещают их. В XVII в. Строгановы — финансовые агенты правительства у таможенных и кабацких сборов, финансисты, снабжающие правительство безвозвратными и срочными ссудами на большие суммы, консультанты правительства при выработке новоторгового устава. Эта сродненность Строгановых с самодержавной властью сильно облегчала их торгово-предпринимательскую деятельность и увеличивала их влияние на ход экономической жизни страны»¹.

Строгановское хозяйство было многопрофильным: солепромыслы и углежжение, судостроение и пушной торг, железоделательное производство, ростовщичество и рыбная ловля, коневодство и выращивание льна, «деревни все же и с лесами и с угоды» и даже искусственное разведение жемчуга. Отраслевая структура вотчинного хозяйства была изначально ориентирована на то, чтобы обеспечить наиболее полное удовлетворение внутренних потребностей и максимальную экономическую независимость от внешнего мира. «Места складов товаров и торгово-агентурные конторы» Строгановых находились в Москве, Елатьме, Казани, Кашире, Калуге, Коломне, Кунгуре, Муроме, Нижнем Новгороде, Рязани, Переславле-Залесском, Тотьме, в Устюге Великом, Вологде, «на Мурманском в Коле» и др. городах². Кроме устройства опорных пунктов в этих крупных центрах, они приобретали и относительно небольшие земельные участки главным образом в Сольвычегодском и Устюжском уездах. Им принадлежали деревни на Виляди, Лахоме, Паче-озере, Комарице, Ватце, Цывозере, ряд островов по р. Вычегда, ряд деревень вниз по р. Вычегда. По обеим сторонам Двины в станах Ярокурском, Вондокурском, в волости Вотложемской они имели деревни; на Нимяди, Яре, Пице — «пожни», «полянки» и «присады»³.

Реальное представление о масштабах строгановского хозяйства даёт хорошая, хотя ныне уже не полная карта «Размещение торговых предприятий Строгановых в Русском государстве»⁴. Наблюдение за географией строгановских владений позволяет прийти к интересным выводам. Упомянутое владение на р. Виляди — это Ильинский приход в древней Вилегодской Пермце, области, где были сосредоточены сразу несколько волоков, соединяющих бассейны рек Виляди, Лалы и Сысолы, откуда можно было через волок и реку Има попасть в Каму, на которой располагались самые крупные пермские вотчины. Строгановские «купли» не были случайными или бессистемными, промышленники целенаправленно формировали не только сеть опорных пунктов в крупных торговых центрах, но и скрупулёзно организовывали инфраструктуру, устраивая в приречных деревнях «дворы на проезд людем», а на островах стоянки-«присады» (небольшие укрепления) для обеспечения удобного и безопасного сплава собственных караванов.

У Строгановых, впрочем, как и всех русских крупных землевладельцев, не было компактных латифундий на манер древнерусских удельных княжеств или европейских графств. На карте Европейской России их владения образуют лишь два ареала сплошного землевладения: масштабные пермские земли и значительно меньшая сольвычегодская вотчина. Остальные многочисленные владения — лишь островки в море государственных земель. Отсюда проистекает и некоторая

¹ Введенский А.А. Дом Строгановых в XVI-XVII вв. М., 1962. С. 28.

² Введенский А.А. Дом Строгановых в XVI-XVII вв. М., 1962. С. 267.

³ Введенский А.А. Дом Строгановых в XVI-XVII вв. М., 1962. С. 36.

⁴ Введенский А.А. Дом Строгановых в XVI-XVII вв. М., 1962. С. 217.



сложность с определением топографических рамок исследований разных аспектов культуры и искусства, к которым каким-либо образом были причастны известные люди.

В научной литературе, как культурологической, так и искусствоведческой, имеются многочисленные попытки описать культурный феномен Строгановых или отдельные его элементы. Особенно плодотворны усилия историков искусства и архитектуры, писавших в разное время о «строгановском стиле» или «строгановской школе». Заметим в этой связи, что в данном случае обобщение производилось не по признаку административно-территориальной принадлежности, а относительно коллективного заказчика. А вот исследователи истории культуры и книжности, исследуя «самобытнейшее явление истории культуры Урала» предпочитают оперировать концептом «культурное гнездо»⁵ (называя Усолье, Орел-городок, Ильинское), совокупность которых составляет «строгановский культурный регион»⁶. Строгановский регион известен и историкам (В.В. Мухин), в котором они выделяют «культурные центры», главным образом, центры соледобычи и вотчинные заводы, правда, термин «строгановский» авторы предпочитают заковычивать⁷. В.В. Шилов, видимо, чувствуя некоторую условность географического термина антропонимического происхождения, определяет топографические рамки своего исследования строже: «Березниковско-Усольский историко-культурный комплекс»⁸. Очевидно, для сколько-нибудь полной характеристики культуры Строгановых необходимо рассматривать её одновременно и в территориальном, и в «фамильном» аспектах.

О.Б. Брайцева выделила особую группу «строгановских построек», отличающихся новизной конструктивных приемов и особенностью трактовки многоярусных ордерных композиций⁹. От зданий московского барокко строгановские постройки отличаются традиционным пятиглавым силуэтом и чрезвычайно развитым декором. Парадокс, но «строгановские постройки» (не более десятка) составляли мизерную часть от всех храмов, жилых и хозяйственных сооружений, когда-либо возведённых на строгановских землях. А пермские архитекторы А.С. Терехин и Г.Д. Канторович даже считали возможным говорить о «строгановском стиле» в архитектуре¹⁰, тесно увязывая его с другими сферами искусства: «Блестящее решение функциональных, конструктивных и художественных задач, своеобразное понимание объемной композиции — все это позволяет ввести понятие о «строгановском стиле» в русское зодчество. По нашему мнению, этот термин имеет такое же право на существование, как понятие «строгановская живопись».

Определение архитектурного стиля признается исчерпывающим тогда, когда приемы и методы, возникшие в течение конкретной исторической эпохи или ее периода, выражаются во всех областях творчества — живописи, скульптуре, прикладном искусстве». Авторы несколько противоречат себе, заявляя, что «понятие «строгановский стиль» шире, чем понятие «строгановские постройки», и **не всегда связано с именем Строгановых**, как заказчиков. Выработанные приемы перенимались и другими строителями. Например, Троицкий собор в Верхотурье (1703-1710 гг.), построенный не по заказу Строгановых, имеет элементы строгановского стиля». Выходит, что «строгановский стиль» в архитектуре не увязывается определённо ни с территорией строгановских вотчин, ни с ними как заказчиками, не обязательно даже участие в строительстве строгановских мастеров.

Нечто особое в строгановской культуре — библиотеки, собственно говоря, целая сеть книжных собраний, принадлежащих не только членам рода, но церкви. Строгановы снабжают основанные ими монастыри и храмы не только иконами, но и книгами из своих вивлиофик, причем как московского, так и «литовского» изданий, не обращая внимания на противоречивое отношение к западной книге правящих православных кругов.

Строгановские книжные собрания XVI–XVII вв. достаточно хорошо изучены¹¹. Они имели multifunctional характер, в них содержалась (и составляла до половины собраний) богослужебная литература и сочинения отцов церкви: Иоанна Златоуста, Григория Богослова, Василия Великого и проч. Наличие нескольких экземпляров книг одного и того же наименования позволяет считать эти библиотеки своеобразными книжными складами для обеспечения строгановских церквей и монастырей. У Строгановых были Кормчие книги, своды церковного права; в одной из таких Кормчих (вкладе Семена Аникиевича, Максима

⁵ *Соболева Л.С.* Концепт «культурное гнездо»: возврат из забвения // Литература Урала: история и современность: сборник статей. Екатеринбург, 2006. С.7-14.

⁶ *Соболева Л.С.* «Культурные гнезда» строгановского региона: возникновение и развитие // Рябининские чтения – 2007. Петрозаводск, 2007. С.8.

⁷ *Мухин В.В.* «Строгановский» регион и его роль в формировании культуры дореволюционного Урала // Строгановы и Пермский край: Мат-лы науч. конф. Пермь. 4-6 февр. 1992 г. Пермь. 1992. С.12.

⁸ *Шилов В.В.* Березниковско-Усольский историко-культурный комплекс: формирование, развитие, сохранение. Дис. на соиск. уч. степ. канд. ист. наук. Пермь, 2005.

⁹ *Брайцева О.Б.* Строгановские постройки рубежа XVII-XVIII веков. М, 1977.

¹⁰ *Терехин А.С., Канторович Г.Д.* Архитектурный ансамбль Верхнекамского Усожья (XVII – начало XIX в.) // Уральский археографический ежегодник за 1972 год. Пермь, 1974. С.24-39.

¹¹ Описание библиотеки Н.Г. Строганова 1620 г. Сост. Н.А. Мудрова, Б.Н. Морозов. Екатеринбург, 1991; Мудрова Н.А. Описание библиотеки Строгановых 1627 г. // Проблемы истории России. Вып. 4. Евразийское пограничье. Екатеринбург, 2001. С.330-341.

Яковлевича и Никиты Григорьевича в Благовещенский собор Сольвычегодска) содержался текст «Правды Русской».

Кроме книг «душеполезного чтения», сборников «Зерцало», «Пчела», «Лествица» «Менандр», в книжных собраниях Строгановых имелась агиографическая литература («Житие Иоанна Златоуста», «Житие Сампсона странноприимца», «Книга Савы Сербьскаго и инех преподобных»), книги исторического содержания («Летописец русской», «Летописец литовской», «Летописец Стефана Пермского»). Географическая литература была представлена описаниями путешествий или паломничества: «Странник» и «Странник Данилов», а учебные книги — Грамматиками, Арифметикой и редкой «Азбукой» первопечатника Ивана Федорова, изданной во Львове. И, конечно же, своды законов: в 1650 г. Д.А. Строганов купил четыре экземпляра Соборного Уложения, Ф.П. Строганов приобрел два экземпляра этого кодекса¹². Весьма разнообразный книжный репертуар, отражающий широкий круг интересов владельцев библиотек.

Совокупность библиотек, принадлежащих Строгановым и церкви, играла для Прикамья (да и Урала в целом) культуртрегерскую роль. В вотчинах Строгановых складывается особое отношение к грамотности и книжности. Поэтому вполне закономерно, что в строгановском селе Слудка в нач. XVIII в. возникла крестьянская библиотека, не имеющая в это время по подбору книг равных себе на Урале. Наблюдая за развитием книжности в строгановских вотчинах, Л.С. Соболева пришла к выводу об «отнюдь не провинциальном характере литературного процесса на востоке России»¹³. В самом деле, именно отсюда происходит Строгановская летопись, иначе «О взятии Сибирской земли...», одна из ранних сибирских летописей, созданная в 1620-1630 гг.¹⁴. В 1680-е гг. в строгановском Орле-городке священником церкви Похвалы Богородицы был создан уникальный рукописный сборник проповедей «Статир», вошедший в золотой фонд древнерусской литературы. Известно, что его автор прибыл по личному приглашению Г.Д. Строганова¹⁵. В Орле-городке по большей части разворачивается действие первого в русской литературе бытового романа с любовной интригой «Повесть о Савве Грудцыне»¹⁶ (1666-1668), «в гостинице, принадлежащей **одному знаменитому человеку**. Хозяин гостиницы и его жена помнили любовь к ним и благоденствие его [Саввы — П.К.] отца, поэтому они постарались окружить Савву заботой и опекали его, словно родного сына». И хотя автор не жил в Прикамье, характерно, что он сделал Строгановых эпизодическими героями повествования.

Изучение вотчинных библиотек позволяет фиксировать развитие ещё одной сферы искусства, к которой прилежали Строгановы. В составе сольвычегодской библиотеки в 1627 г. находились все известные на тот момент нотные сборники — ирмологий, октоих, обиход, праздники — все в повторных экземплярах¹⁷, что подразумевает распределение их по церковным хорам. Но особенно любил пение Г.Д. Строганов, который в 1670-1680-х гг. поселился в Орле-городке, где немало способствовал развитию традиции певческого искусства. Приглашённый им в Россию композитор и музыкальный теоретик Николай Дилецкий, автор книги «Идея грамматики мусикийской», специально для своего благодетеля в 1679 г. перевел её на церковнославянский язык. В этом труде излагались основы партесного пения, которое первым в России стал вводить Григорий Дмитриевич. Он также оказывал услуги царской династии, к примеру, 9 апреля 1689 г. цари Иоанн и Петр Алексеевичи и царевна Софья Алексеевна писали Строганову: «как им известно, что у него, Строганова, есть киевского пения спеваки, то прислать бы из них в Москву двух лучших басистов и двух же самых лучших альтистов, да за сие ожидать царские милости», после чего присланные певчие были приняты в новгородский приказ¹⁸. И в данном случае невозможно выделить специфические строгановские элементы в музыкальной культуре, интенсивно развивавшейся в главных центрах строгановских вотчин.

Строгановской иконописи посвящена обширнейшая литература¹⁹, поэтому позволим себе лишь повторить общие положения, важные в контексте исследования. Специалисты отмечают преэминентность образов «первого строгановского письма» у новгородской традиции иконописи, от которой строгановские мастера «унаследовали удлинённые пропорции фигур, несколько преувеличенную грацию поз и поворотов, главное же — любовь к интенсивной и красивой расцветке»²⁰. Относительно более поздних произведений М.В. Алпатов отмечал: «Иконопись теряет свой первоначальный смысл. Прежде иконы служили для украшения стен

¹² Строгановские библиотеки XVI-XVII вв.: состав и пути формирования // История литературы Урала. Конец XIV-XVIII в. М., 2012. С.149-157.

¹³ Соболева Л.С. Рукописная литература Урала: наследование традиций и обретение самобытности: автореф. дис. на соиск. уч. степ.док. филол. наук. Екатеринбург, 2006. С.12.

¹⁴ Бахрушин С.В. Сибирское летописание // Бахрушин С.В. Научные труды. Т.3. Ч.1. М., 1955. С.17-32; Соболева Л.С. Строгановская летопись: концепция и образное решение // История литературы Урала. Конец XIV-XVIII в. М., 2012. С.230-238..

¹⁵ От избытка сердца говорят уста. Рукопись XVII века «Статир» и её автор. Пермь, 2011.

¹⁶ Повесть о Савве Грудцыне / Подг. текста, комм. и ст. М.О. Скрипиля // Русская повесть XVII века. Л., 1954. С. 82-102, 385-399.

¹⁷ Нотная библиотека Строгановых в Сольвычегодске 1627 г. // Памятники культуры: новые открытия. Письменность, искусство, археология. Ежегодник. 1981. М., 1983. С.183-187.

¹⁸ Русский биографический словарь. Т.19. СПб., 1909. С.502.

¹⁹ См. хотя бы исследования последних лет: Искусство строгановских мастеров. Реставрация. Исследования. Проблемы: каталог выставки. М., 1991; Подписные и датированные иконы из коллекции Пермской художественной галереи: каталог выставки / Авт.-сост. О.М. Власова, Н.В. Казаринова. Пермь, 1993; Власова О.М. Строгановские иконы в собрании Пермской галереи // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1994. С.121-137; Иконы Строгановских вотчин XVI-XVII веков. Каталог-альбом. / Сост. М.С. Трубачев. М., 2003.

²⁰ Муратов П.П. Русская живопись до середины XVII в. // История русского искусства. Т.7. М., 1911. С.358.



или иконостаса, теперь они были рассчитаны на то, чтобы держать их в руках или рассматривать лежащими на аналое. В прошлом даже самая искусная икона прежде всего имела значение предмета поклонения. Теперь на первый план выступила возможность любоваться тем, как хитро придуман сюжет, как затейливо выписаны подробности, сколько сноровки в передаче деталей проявил тот или иной мастер»²¹.

С точки зрения искусствоведения приверженность мелочному письму, усложненность композиции и излишняя цветистость были отступлением от высоких художественных традиций Дионисия и Рублёва, но применительно к XVII в., когда в России разворачивались процессы секуляризации, обмирщения и гуманизации культуры, подобные пристрастия строгановских художников вполне можно рассматривать как свидетельства возвышения интереса творцов к материальному миру и обыденной человеческой жизни. И именно такие образы лучше воспринимали ещё нетвердые в христианской вере коми и «иноземцы татарове, и вогуличи, и юрючи некрещеные люди» в прикамских вотчинах, что помышляли «креститься в нашу православную христианскую веру».

Интересны многочисленные примеры взаимодействия и взаимопроникновения кругов строгановских и столичных иконописцев. Так, в 1600 г. Благовещенский собор в Сольвычегодске и один из его приделов были расписаны московскими мастерами Федором Савиным и Стефаном Арефьевым «со товарищи». А в 1676-1677 г. мастер Оружейной палаты Иван Максимов выполнил икону «Благовещение» для церкви Похвалы Богородице в Орле-городке. Позднее здесь же работал знаменитый московский иконописец Федор Зубов, уроженец г. Соликамска²². Близость Строгановых ко двору предопределяла не только их экономические успехи, но и способствовала переплетению и взаимообогащению московской и провинциальной художественных традиций.

Помимо иконописных горниц, Строгановы содержали и шитьевые светлицы. А.В.Силкин, автор труда о строгановском лицевом шитье²³, считал, что без него невозможно представить историю древнерусского шитья вообще, что оно, являясь ведущей школой в этом виде искусства в XVII в., определило эволюцию лицевого шитья на завершающей стадии его существования. Масштабность экономических, политических и духовных интересов дома Строгановых отразилась на географии памятных лицевых шитьев: Сольвычегодск, Великий Устюг, Ростов, Рязань и Нижний Новгород, Прикамье, Казань и Вятка. Как одна из важнейших сфер художественной деятельности Строгановых, лицевое шитье было связано через заказчика и знаменщика со «строгановской школой» живописи. А.В.Силкин отмечал, что в отличие от понятий «строгановского письма», «строгановской школы» в иконописи, вызвавших среди ученых длительную полемику, последний термин по отношению к лицевому шитью совершенно адекватен. О.А.Туминская также считает возможным употреблять термин «стиль строгановских мастерских»²⁴, но это, пожалуй, единственный случай, когда общность образной системы и средств художественной выразительности оказалась тесно увязана с семейной принадлежностью шитьевых мастерских, точнее, «с именем той или иной представительницы семьи Строганова, смена которых обозначала обычно и смену периодов в истории строгановского шитья».

Очевидно, невозможно говорить о «строгановском стиле», присущем всем без изъятия областям развивавшегося в вотчинах искусства, хотя бы потому, что Строгановы не ограничивались произведениями собственных мастерских, а как мы видели, регулярно привлекали лучших мастеров извне. Множественны примеры перехода специалистов из вотчинных мастерских и хоров в государевы и обратно, привлечения работников из уральских городов. Всё это обогащало не только строгановскую, но и в целом русскую культуру. С другой стороны «строгановские» произведения искусства распространялись далеко за пределы вотчин, они встречались во всех крупнейших торговых центрах Европейской России, где, так или иначе, были представлены экономические интересы именитых людей. Строгановская культура в «добаронский» период развивалась на тех же принципах, что и строгановское хозяйство: пространственная масштабность и широта взглядов, системность и разнообразие видов деятельности, чуткое восприятие веяний времени и отсутствие шаблонов, усвоение и творческое развитие лучших современных образцов. Наивысшие достижения культуры Строгановых одновременно являются и вехами в развитии общерусской культуры.

²¹ См.: Алпатов М.В. Древнерусская иконопись: Альбом. М.: Искусство, 1984. С. 256.

²² Словарь русских иконописцев XI-XVII вв. 2-е изд., испр. и доп. М., 2009; Калишевич З.Е. Художественная мастерская Польшского приказа в XVII в. и роль золотописцев в ее создании и деятельности // Русское государство в XVII в. М., 1961. С.392-411.

²³ Силкин А.В. Лицевое шитье строгановских мастерских. М., 2002.

²⁴ Туминская О.А. Образы юродивых и блаженных в произведениях лицевого шитья древнерусской эпохи и современности (XVI-XVII, XXI вв.) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2012. №3(17). В 2-х частях. Ч.2. С.204.

Строгановы в «добаронский» период не были ещё в полном смысле меценатами, каковыми стали их потомки в XVIII-XIX вв.²⁵ Их участие в развитии художественной культуры ограничивалось ролью заказчиков, имевших вполне прикладные, порой даже прозаические цели. Архитектурные сооружения, произведения искусства, книжные памятники, увидевшие свет благодаря Строгановым, находились не в коллекциях, не в усадьбах и дворцах, а становились неотъемлемой частью текущей общественной жизни. Их место было на городских улицах, в храмовых интерьерах, в производственных помещениях и жилых покоех, они были постоянно востребованы в экономической деятельности и образовании, в церковных службах и в быту. Они были вполне доступны широким массам, служили культурными ориентирами и эстетическими идеалами. Известная демократичность культуры Строгановых предопределялась тем, что они при теснейших связях с двором всё же были погружены в гущу реальной жизни и большую часть времени проводили не в столицах, а в вотчинах, общаясь по торгово-промышленным надобностям со «всяких чинов людьми».

Культурная деятельность именитых людей оказывалась одной из функций их хозяйства, исключительно важной для обеспечения эффективной работы их вотчин. Чрезвычайно сложно организованное хозяйство не могло устойчиво развиваться в узких рамках тривиальных отношений экономического базиса. Строгановским служителям было недостаточно утилитарных знаний и навыков, они обладали высоким уровнем общей культуры, нуждались не только в духовном, но и, если угодно, в эстетическом окормлении. Именно в эту эпоху закладывались основы главного социокультурного феномена строгановских вотчин. Вокруг именитых людей и по их воле формировался первоначально весьма узкий культурный слой, в который входили не только разного рода управленцы, мастера-судостроители, геологи-практики, переводчики, врачи, но и иконописцы, певчие, книжные писцы, мастерицы-златошвейки. Позднее он превратится в строгановскую крепостную интеллигенцию, которая возьмёт на себя непосредственное управление вотчиной, когда владельцы (бароны и графы) окончательно переберутся в столицы.

²⁵ Строгановы. Меценаты и коллекционеры. Каталог выставки. СПб., 2003; Кузнецов С.О. Не хуже Томона. Государственная, меценатская, собирательская деятельность рода Строгановых в 1771-1817 гг. и формирование имперского облика Санкт-Петербурга. СПб., 2006.

ЗВУКОВОЙ ЛАНДШАФТ КАК РЕАЛЬНЫЙ ОБЪЕКТ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ПРОБЛЕМА

Е.Д. Андреева,
Москва

Идея звукового ландшафта возникла в процессе работы Института Наследия им. Д.С. Лихачева в Козельском крае — одной из исторических территорий Центральной России (Калужская область). Культурный ландшафт Козельского района рассматривался нами в разных аспектах, исследовались многие его природные и культурные компоненты, в том числе историко-культурные территории, фольклор, усадебная архитектура. В процессе исследования было проведено культурно-ландшафтное районирование, описана культура городов Козельска и Сосенского, проведено социологическое исследование. В ходе описаний ощущалась некоторая неполнота вырисовывающегося культурного портрета данной местности. Портрет был немым, в то время как ландшафт — звучит, причем это звучание имеет индивидуальный характер, что отчетливо ощущается во время перемещений из одного пункта в другой. «Невооруженным ухом» улавливалось, что каждая территория имеет звуковую характеристику. Так появилась необходимость ее описания.

Предлагая понятие звукового ландшафта, мы отталкиваемся от понятия культурного ландшафта — центрального для концепции нашего института. Культурный ландшафт имеет разные — то более широкие, то более узкие — толкования. Связаны они прежде всего с уровнем метафоричности, которым данный тер-



мин наделяется. Возможно, наибольшей метафоричностью — вполне, впрочем, правомерно — обладает толкование, данное Ю.А. Ведениным. Он понимает его «как целостный и взаимосвязанный комплекс вещества, энергии и информации, сформировавшийся в результате взаимодействия человека и природы при доминирующей роли интеллектуально-духовной деятельности человека». В приведенном определении рассматриваемый термин интерпретируется с абстрактно-теоретических позиций и потому более уместен для построения теоретической модели, выходящей на мировоззренческий уровень. Для наших же целей мы, однако, воспользуемся более узким толкованием, которое представляется достаточным для прикладного применения. Итак, культурный ландшафт — это сочетание всех природных и культурных компонентов, связанных между собой и влияющих друг на друга, характерных для той или иной выделенной территории. Добавим к этому характеристику культурного ландшафта, данную (в рамках концепции Ю.А. Веденина) Р.Ф. Туровским: «...с точки зрения креативной морфоструктуры культурный ландшафт включает природный и антропогенный слои. При этом антропогенный слой состоит не только из материальных форм, но и из образцов духовной культуры, форм духовной жизни, т.е. делится на воплощенный (материальный) и духовный (идеальный) слои [16, с. 27]».

Культурный ландшафт, таким образом, образует сложно структурированное пространство, и в этой структуре одной из важных составляющих является, с нашей точки зрения, пространство звуковое. Так же как в окружающей нас среде нет вакуума, так нет и мертвой, абсолютной тишины. Мы живем в мире звуков (часть из них мы улавливаем своими органами слуха, часть — только с помощью специальных устройств).

Гармония места и звука

Человек привык воспринимать звуковую среду как нечто само собой разумеющееся, само собой образующееся и от его индивидуальной деятельности не слишком зависящее. Чаще всего человек реагирует не столько на собственно звуковую среду, сколько на внезапно происходящие в ней нарушения: шум в соседней квартире в ночное время, звуковую сигнализацию, связанную с какой-либо экстремальной ситуацией (сигнал тревоги), внезапную тишину (исчезновение привычной звуковой среды). Тем не менее, формирование и функционирование звуковой среды — вопрос далеко не праздный.

Первое, что обращает на себя внимание — это соответствие звуковой среды тому природному или культурному основанию, которому она присуща. Многие природные явления неразрывно связаны со звуком: шум водопада, шум моря, шум ветра, шелест листьев, гром во время грозы, пение птиц, звон цикад и пр. Здесь звук является следствием самого существования явления, его жизненного функционирования. Происходящие в таком звуковом пространстве изменения связаны с естественными, «натуральными» причинами, цикличностью природных процессов: день — время повышенной активности, ночь — более тихое время, зима — в определенных климатических поясах молчат реки и ручьи, весна — специфический звук ледохода, летом — плеск и журчание текущих вод и т.д.

Иное дело — звуковая среда, образующаяся в результате культурной деятельности человека (бытовой, хозяйственной, музыкальной и т.п.). Резко отличаются между собой звуки большого города и деревни, звуки населенного пункта от звуков незаселенных природных территорий, звуки, производимые работой на «тяжелых» промышленных предприятиях города от звуков, которые присущи жилым кварталам или городским зонам сосредоточения «индустрии развлечений». Но в любом случае человек, попадающий в какую-либо природную или природнокультурную среду, ожидает — на уровне рефлекса — соответствующих ей звуков. Неслучайно остановленный шумный аттракцион, тишина покинутого города, «затишье перед грозой», искусственная «космическая» тишина или, напротив, «обвал» незнакомых, не поддающихся идентификации звуков давно уже стали расхожим художественным приемом для передачи состояния неординарного, непривычного.

В своей практической жизни человек неосознанно ориентируется на существование именно в привычной звуковой среде. Он, как правило, нуждается

ся в переменах, создающих в нем определенный психологический, а зачастую и физиологический баланс. Так, например, выбор места проведения отдыха часто связан с желанием переменить звуковую среду на более уединенную, тихую, или, напротив, на более оживленную, людную. Городской житель предпочитает отдых на природе, сельский может провести свой отпуск в городе.

Иными словами, соответствие места и звука — одно из проявлений гармонии, потребность в которой для человека нормальна и естественна.

Разнообразие «звуковых пространств»

Вышеуказанное призвано убедить читателя в том, что *звуковой ландшафт* является неотъемлемой частью культурного или природно-культурного ландшафта. Однако понятие *звукового ландшафта* не сводится к понятию *звуковой среды*. Подобно понятию *культурный ландшафт*, понятие *звуковой ландшафт* может быть рассмотрено в разных аспектах и на разных уровнях. Подобие понятий в данном случае вызвано подобием самих объектов. Действительно, подавляющее большинство составляющих культурного ландшафта обладает звучанием.

Р.Ф. Туровский, говоря о факторах ландшафтообразования и свойствах культурных ландшафтов, выделяет несколько «частных видов культурных пространств», в том числе пространство этническое, конфессиональное, историческое, лингвистическое, профессионального и народного искусства, бытовой культуры. Нетрудно заметить, что все эти «пространства» звучат, причем это звучание может быть одним из признаков внутренней дифференциации. Так, например, обряды и ритуалы разных конфессий, как правило, связаны с музыкой или специфическим звуковым оформлением, иногда даже сам способ произнесения молитвенных текстов обладает яркой интонационной окраской; лингвистическое пространство связано с естественными языками, которые прежде всего являются средством устной, а следовательно, звучащей коммуникации; в пространстве профессионального и народного искусства, помимо множества звучащих компонентов, выделяется музыка как огромная область, оперирующая исключительно звуками. Пространство бытовой культуры также имеет богатую звуковую палитру; учитывая, что звуковой ландшафт вместе с тем культурным ландшафтом, к которому он принадлежит, изменяется во времени, из исторического пространства может быть выделена его звуковая составляющая¹. Проблема звуковой характеристики этноса — это и вообще отдельная крупная исследовательская проблема: здесь и язык с его специфической интонацией, и физиологические особенности, обуславливающие способы звукоизвлечения, и культивируемые только в отдельных этносах специфические приемы пения, и специфическое использование голосовых регистров, музыкальный инструментарий, и многое другое².

Можно продолжить рассуждение, изложенное в книге Р.Ф. Туровского, и предположить, что культурный ландшафт — это некая форма организации *культурного пространства*. Коль скоро выделяются *частные* культурные пространства, должно быть и *общее* культурное пространство, в котором действуют многие структурирующие его факторы, в результате чего и возникают культурные ландшафты. Маркерами образующихся культурных ландшафтов и частных культурных пространств выступают в числе прочих и звуковые факторы. В плане обнаружения звуковых факторов заслуга принадлежит этнографии, этнолингвистике и музыкальной фольклористике, о чем свидетельствуют специальные публикации, посвященные исследованию звуковых кодов культуры, семиотике и семантике звука в традиционных культурах и т.п. [см., например, 5 и 10].

Таким образом, описывая тот или иной культурный ландшафт, мы не можем игнорировать его звуковую составляющую. В связи с этим возникает вопрос о способах такого описания, его методике и порядке. Попытаемся определить последовательность действий при описании конкретного звукового ландшафта, исходя из его структуры.

«Партитура» звукового ландшафта

Можно представить себе звуковой ландшафт выделенной территории как звучание некоего оркестра, в котором есть разные группы инструментов, обладающих разными тембрами, исполнительскими возможностями, выполняющими разные функции в звучании всего оркестра. Как это происходит в музыкальной практике, звучание оркестра дифференцировано: иногда звучат все инструменты

¹ Приведем наблюдение А.Н. Греча: «В усадебной музыке мы как-то различаем две эпохи — первая это XVIII век с его широким размахом, сказавшимся в крепостных оркестрах, в огромных хорах певчих, в роговой музыке, с страстием ко всему иностранному и XIX столетие с развитием дилетантизма, любительства, музыкой камерного характера, лирической и глубоко национальной» [6].

² В.П. Семенов-Тянь-Шанский пишет: «Различные человеческие расы и отдельные племена в разных климатах несомненно отличаются различной степенью музыкальности и различными количественными соотношениями людей, обладающих высокими, средними и низкими регистрами голосов, различным их диапазоном, различными преобладающими оттенками (тембрами) голосов, наконец, различными интонациями речи, то певучей, то отрывистой...» [14].



одновременно, иногда только часть их, звучание перемежается с частичными или полными паузами, которые также являются средством музыкального выражения; музыке присуща разная громкостная динамика, ритмы и темпы, иногда возникают переключки и т.п. В музыкальном произведении все это регламентировано автором и отражено в нотной записи — в партитуре произведения. А в реальной жизни, в культурном ландшафте этот регламент складывается всякий раз заново и подчинен ритму возникновения самих жизненных явлений, наделенных звуковыми характеристиками. Среди них есть случайные и закономерные, неожиданно появляющиеся и появляющиеся периодически, есть регулярные, о чем свидетельствуют специальные публикации, посвященные исследованию звуковых кодов культуры, семиотике и семантике звука в традиционных культурах и т.п. [см., например, 5 и 10].

Таким образом, описывая тот или иной культурный ландшафт, мы не можем игнорировать его звуковую составляющую. В связи с этим возникает вопрос о способах такого описания, его методике и порядке. Попытаемся определить последовательность действий при описании конкретного звукового ландшафта, исходя из его структуры. Так, например, летом в деревне мычание коров и звук пастушеского рожка (или барабанки) утром, когда скот выгоняют на пастбище, регулярен, каждодневен, присутствует в звуковом ландшафте данной местности в качестве равномернопериодичного; в городском заводском квартале ежеутренний гудок также равномерно-периодичен; чередование звуков прилива и отлива для жителей морского побережья будет являться постоянным звуковым природным фоном. Количество примеров не ограничено.

Вероятно, при описании звукового ландшафта конкретной территории в первую очередь следует выделить постоянные и периодичные звуковые комплексы, которые являются основой партитуры данного звукового ландшафта, представляя собой нечто аналогичное органам, бурдонам, педалям, остинатным эпизодам в музыкальном произведении.

И сразу же возникает вопрос о форме описания этих основных составляющих звукового ландшафта. Совершенно понятно, что одной из обязательных координат будет время, поскольку звук воспринимается как звук обладающий определенной длительностью (он может быть непрерывным, прерывистым, долгим или кратким). Понятно также, что фиксация элементов звукового ландшафта не может быть нотной записью (хотя может включать ее, когда в звуковом ландшафте появляется собственно музыка). Это не может быть и фонограмма, поскольку продолжительность записи тогда должна быть равна реальному времени существования данного ландшафта (хотя фонозапись также может быть использована в описании звукового ландшафта в качестве фиксации реального звукового комплекса).

В рамках данной работы столь сложная проблема, как форма «партитуры звукового ландшафта», разумеется, не может быть решена, но в качестве предварительного соображения может быть высказано следующее: главным представляется все-таки описание словесное, к которому могут быть приложены графические схемы (прежде всего, схемы временного распределения звуковых комплексов), нотные, аудио и видеозаписи. Однако этот вопрос требует отдельного подробного рассмотрения.

Подлежит также подробному обсуждению вопрос, насколько актуальным оказывается разделение на природные и антропогенные звуковые комплексы, если речь идет о создании партитуры звукового ландшафта. Вероятно, к этой проблеме следует подходить дифференцированно: в ряде случаев их нужно фиксировать в комплексе, одновременно, в других случаях отдельно, если они выделены в реальном функционировании. Вероятно, разные формы будут у партитур сельских и городских ландшафтов, у партитур звуковых ландшафтов историко-культурных территорий (музеев-заповедников, национальных парков и т.п.), поскольку основные природные и антропогенные составляющие будут находиться в этих ландшафтах в разных соотношениях и пропорциях.

Представляет определенный интерес и фиксация пространственного распределения источников звуковых комплексов, коль скоро речь идет именно о ландшафте. Возможно создание «звуковых карт», избранных для исследования территории; тем самым термин звуковой ландшафт перестает быть метафорой и обретает реальные контуры и структуру, т.е. становится реальным звуковым

ландшафтом. Карта звуков дает возможность понять, как действительное географическое пространство структурируется в акустическом отношении, какие звуки покрывают его целиком (например, колокольный звон), какие выделяют отдельные участки более активной звуковой деятельности, какие создают фоны, а какие — относительную тишину.

Звукоизобразительность в литературе и музыке

Говоря о звуковых ландшафтах, мы предполагаем, что они обладают индивидуальностью, отличаются друг от друга, подобно тому как различаются природные и культурные ландшафты в целом. Вероятно, в структуре звукового ландшафта должны присутствовать элементы, придающие каждому из них определенную неповторимость. Назовем их звуковыми доминантами. К ним в первую очередь относятся звуки, способные распространяться на относительно обширную территорию, причем они используются людьми именно с учетом этого свойства: бой курантов, звон колоколов, голос муэдзина, переключки дозорных, колотушки ночных сторожей, шум и звуковые сигналы проходящих поездов, пролетающих самолетов, пароходные гудки и т.д. Звуковыми доминантами, как представляется, будут либо постоянные, либо периодически повторяющиеся звуки, потому что они и являются основными в звуковой характеристике ландшафта. Изменение звуковых доминант приводит к трансформации звукового ландшафта, что в свою очередь связано с естественными изменениями культурного ландшафта. Об этом, в частности, пишет И.А. Чудинова в статье «Петербург — звучащий город (XVIII век)» [17], прослеживая историко-культурные процессы, отраженные в звуковой среде Петербурга.

Именно на звуковые доминанты опирается русская литература, обращаясь к описанию разнообразных ландшафтов. Всего несколько деталей — и в воображении читателя или слушателя возникает целостный образ того или иного ландшафта. Приведем несколько примеров:

*Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немую,
Засветилось на том берегу.*

(А. Фет. Вечер)

*Ни тучки нет на небосклоне,
Но крик петуший — бури весть,
И в дальнем колокольном звоне
Как будто слезы неба есть.*

(А. Фет. Дождливое лето)

*Край ты мой, родимый край,
Конский бег на воле,
В небе крик орлиных стай,
Волчий голос в поле!
Гой ты, родина моя!
Гой ты, бор дремучий!
Свист полночный соловья,
Ветер, степь да тучи!*

(А.К. Толстой)

«Но вот и деревня, в которой мы будем обедать и отдыхать. Вот уж запахло деревней — дымом, дегтем, баранками, послышались звуки говора, шагов и колес; бубенчики уже звенят не так, как в чистом поле...»

(Л.Н. Толстой. Отрочество)

«...Жаворонки звенят; воркуют зобастые голуби; молча реют ласточки; лошади фыркают и жуют; собаки не лают и стоят, смиренно повиливая хвостами... Петух вдруг закричал и хлопотливо захлопал крыльями; ему в ответ промычал запертый теленок»

(И.С. Тургенев. Деревня)



«Из окна веет холодком зари. Утро такое тихое, что слышно, как бегают голубки по крыше и встряхивается со сна Бушуй. Я минутку лежу, тянусь; слушаю — петушки поют, голос Горкина со двора, будто он где-то в комнате...»

(И. Шмелев. Богомолье)

Вот вижу я:
Воскресные сельчане
У волости, как в церковь,
собрались.
Корявыми, нематыми речами
Они свою обсуживают «жись»
С горы идет крестьянский
комсомол,
И под гармонику, наяривая рьяно,
Поют агитки Бедного Демьяна,
Веселым криком оглашая дол

(С. Есенин. Русь советская)

Мелькает улица другая,
И яблоком хрустит саней
морозный звук,
Не поддается петелька тугая,
Все время валится из рук.
Каким железным скобяным
товаром
Ночь зимняя гремит
по улицам Москвы,
То мерзлой рыбою стучит,
то хлещет паром
Из чайных розовых,
как серебром плотвы.

(О. Мандельштам. 1 января 1924)

«Из окна веет холодком зари. Утро такое тихое, что слышно, как бегают голубки по крыше и встряхивается со сна Бушуй. Я минутку лежу, тянусь; слушаю — петушки поют, голос Горкина со двора, будто он где-то в комнате...»

(И. Шмелев. Богомолье)

Музыкальное искусство выработало целый арсенал приемов (в том числе так называемых *звукоизобразительных*) для того, чтобы вызвать в воображении слушателя тот или иной пейзаж. В музыке либо используются звуковые сочетания, напоминающие реальные звучания, либо (в музыке XX века) включаются звуки реальной действительности. К последнему типу относятся такие произведения, как «Завод» А. Мосолова, вся так называемая «конкретная музыка».

В профессиональной музыке давно сложились средства, создающие эффект «звнящей тишины». Музыка ноктюрнов апеллирует к звукам ночи; шелест листьев, пение птиц, шум моря, даже ощущение знойного воздуха — все это передается с помощью инструментальной фактуры, через употребление специфических тембров и ритмов, приемов имитации и звукоподражания.

Среди бесчисленных приемов шедевры мирового музыкального искусства: Первая симфония П. Чайковского, многие оркестровые эпизоды опер Н. Римского-Корсакова, его же симфоническая поэма «Шехеразада», «Рассвет на Москве-реке» М. Мусоргского, хореографические и оркестровые эпизоды из оперы А. Бородин «Князь Игорь» и его же «Богатырская симфония», симфонические фрагменты опер Р. Вагнера, «Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси, его же фортепианные Прелюдии. Особо отметим аллюзии со звуковым ландшафтом русского города в балете И. Стравинского «Петрушка» и т.д. В профессиональном музыкальном искусстве даже сложились специфические жанры, для которых «пейзажная» музыка особенно характерна — симфонические поэмы и симфонические картины. Для нашего рассуждения важно, что во всем этом присутствует опора именно на звуковые доминанты культурного ландшафта, причем это относится не только к пейзажу,

но и к иным параметрам культурного ландшафта. В частности, через определенные звуковые доминанты в музыке передается представление об этнических или даже исторических чертах создаваемого образа (например, так называемый «русский Восток» в произведениях композиторов XIX века, или образы древних славян в «Весне священной» И. Стравинского, или в «Скифской сюите» С. Прокофьева).

Человек — звук. Экология звука

Индивидуальность звукового ландшафта создается не только звуковыми доминантами. В этом участвуют и эпизодические звуки, и даже звуки неожиданные, придающие обычному состоянию данного ландшафта какую-то особенную, возможно, сиюминутную, одномоментную неповторимость.

Звуковые ландшафты различаются между собой и по уровню сложности своей внутренней структуры. Если принять за основное деление звукового ландшафта на природный и антропогенный, то их соотношение применительно к разным территориям будет также различным. И внутри каждого из этих слоев будет просматриваться («прослушиваться») своя структура, составленная множеством постоянных и переменных элементов. Уровни структурной сложности приобретают особое значение для исследования, если, например, ставится задача классификации звуковых ландшафтов.

Отметим, что природный слой звукового ландшафта тесно связан с географическими факторами. Небезразличен к ним и антропогенный слой. На это справедливо обратил внимание В.П. Семенов-Тянь-Шанский в своей книге «Район и страна» (1928 г.). Коль скоро речь заходит о понятии, включающем в себя территориальную составляющую, о картах звукового ландшафта и об отличиях звуковых ландшафтов друг от друга, естественно возникает вопрос и о пространственном соотношении звуковых ландшафтов — т.е. создании карт звуков больших территорий. Звуковое картографирование — отдельная проблема, которую мы в данной работе только намечаем. Примечательно, что в упомянутой книге В.П. Семенова-Тянь-Шанского появляется глава, которая называется «География ландшафтных (пейзажных) тонов, запахов и звуков», в которой автор говорит о том, что «географическое распространение растений и животных дает начало географии запахов и звуков», и далее приводит соответствующие примеры, затрагивая в том числе звучание человеческой речи и подчеркивая в этом звучании территориальные и этнические различия (см. вышеприведенную цитату), сопоставляя между собой достаточно отдаленные территории и этносы (заметим, кстати, что в русской поэзии и прозе также мы находим бесчисленное количество примеров, когда ландшафт маркируется характерными запахами).

Естественно складывающимся звуковым ландшафтам свойственна цикличность. Так, будничная сельская (а во многом и городской) звуковой ландшафт отличается от праздничного [см., например, работы о городской культуре 8, 11, 15, и 17], летний от зимнего, дневной от ночного. Через свой природный слой, а также через цикличность деятельности человека звуковой ландшафт неразрывно связан с цикличностью окружающего мира в целом.

Охватывая и природный, и антропогенный слои культурного ландшафта, звуковой ландшафт, тем не менее, имеет свою специфику, если рассматривать отношение **звук-человек**. Это, в частности, связано с прямым психофизиологическим воздействием звука на человека. Известны некоторые свойства звука, наносящие человеку вред: чрезмерная громкость, определенный уровень низких частот, внезапность возникновения и т.п. Известны также практики целебного влияния звука (монотония заговоров, медитативная, расслабляющая музыка, мантры и т.п.). Именно звук в сочетании с ритмом приводит людей в состояние экстаза, что свойственно многим древним магическим обрядам и современной рок-музыке. Внимание исследователей уже обращено на такие проблемы, как воздействие на человека определенным образом организованных пространств (архитектурные комплексы, устройство жилых и деловых кварталов в городах, наличие рекреационных зон и т.п.). Аналогичны и проблемы, связанные с воздействием на психофизиологию человека звуковых ландшафтов: так, например, постоянное гудение проводов высоковольтных линий неблагоприятно сказывается на самочувствии жителей близлежащих домов, столь же неблагоприятны постоянные шумы, производимые транспортом и индустриальными объектами, плохо переносятся человеком звуки, вызванные близостью аэропортов и железных дорог.



Напротив, благоприятными оказываются звуковые ландшафты традиционной сельской местности, природные звуковые ландшафты территорий, удаленных от современных индустриальных центров, либо звуковые ландшафты специально устроенных рекреационных зон, приближенных по своим условиям к естественно-природным. Иными словами, обсуждая проблемы, связанные с культурным ландшафтом, мы выходим на проблему **экологии звука** как одного из аспектов **экологии культуры**.

Вышесказанное лишь намечает вопросы, возникающие при выделении звуковой составляющей культурного ландшафта. Однако при более детальном рассмотрении становится ясно, что каждый из этих вопросов естественно перерастает в отдельную и обширную исследовательскую проблему. И это обстоятельство представляется достаточно убедительным доказательством того, что звуковой ландшафт — не аналитическая абстракция, а реальный объект, нуждающийся в пристальном научном внимании и глубоком осмыслении.

В то же время, это объект, чрезвычайно благодарный и «удобный» для исследования. Методика конкретного изучения той или иной территории может выбираться в зависимости от многих причин: размеров и типа природно-культурной территории, степени подробности описания, исследовательской задачи, свойств самого культурного ландшафта, «удельного веса» звуковой составляющей и т.д.. Можно начать с фиксации основных, постоянных или главных периодических звуковых доминант. В этом случае первым результатом будет общее представление о звуковом ландшафте, его основных структурообразующих элементах (как уже говорилось выше, и инструментарий описания достаточно широк). Началом исследования может быть и выделение наиболее очевидных (возможно, даже шокирующих) звуковых инноваций, если в целом рассматриваемый звуковой ландшафт уже каким-то образом описан в литературе или привычен для традиционного восприятия. Вполне допустимо отдельное изучение природных и антропогенных элементов звукового ландшафта, причем последующее сравнение того и другого слоя может привести к весьма интересным и, возможно, неожиданным результатам. Аспект исследования может быть продиктован также большим набором конечных целей. Это может быть географическое, экологическое, историческое, футурологическое, культурологическое, этнологическое, лингвистическое исследование.

Очевидно и то, что без исследования звукового ландшафта представление о культурном ландшафте в целом будет неполным, ибо **звучание** как таковое является одним из фундаментальных свойств окружающего мира, равно как и слуховое восприятие является одной из фундаментальных естественных способностей человека, одним из главных инструментов познания мира.

Звук — это еще и один из основных инструментов коммуникации не только в человеческом, но и в животном мире. Он также служит пространственным и культурным ориентиром (в этом, в частности, убеждают и вышеприведенные примеры из художественной литературы), будучи сам по себе способен создавать целостное представление о культурном ландшафте. Следовательно, звук обладает значимостью, может являться и знаком, и символом, и эта его функция распространяется на весьма широкий круг явлений. Поэтому настоящая работа является лишь проспектом, намечающим предварительные вехи на пути исследования, которое представляется интересным и перспективным (возможно, и не только в рамках концепции культурного ландшафта).

Библиографический список

1. Адаменко В. Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первоэлементов художественного языка. / Примитив в искусстве. Грани и проблемы. М., 1992.
2. Брэгг Уильям Г. Мир звука. М.-Л., 1927.
3. Веденин Ю.А. Культурно-ландшафтное районирование России — ориентир культурной политики. / Ориентиры культурной политики. Вып. 2. М., 1997.
4. Гервер А. Хлебниковская мифология музыкальных инструментов / Примитив в искусстве. Грани и проблемы. М., 1992.
5. Голос и ритуал. Материалы конференции. М., 1995.
6. Греч А. Музыка в русской усадьбе. / Русская усадьба. Вып.4. М., 1998.
7. Гуляев В., Краснопольская Т. Народное зодчество и музыкальный фольклор Карелии (опыт совместного исследования). / Проблемы исследования, реставрации и использования архитектурного наследия русского Севера. Петрозаводск, 1989.

8. Дмитриев Ю. На старом московском гулянии. / Театральный альманах ВТО. Кн.6. М., 1947.
9. Иванов Е. Меткое московское слово. М., 1989.
10. Мир звучащий и молчащий. (Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян). М., 1999.
11. Некрылова А. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища (конец XVII — начало XX века). Л., 1988
12. Орлов Г. Дерево музыки. Вашингтон Спб., 1992.
13. Румянцев С. Уличное звукотворчество и проблемы примитива в музыке. / Примитив в искусстве. Грани и проблемы. М., 1992.
14. Семенов-Тянь-Шанский В.П. Район и страна. М.-Л., 1928.
15. Сиповская Н. Праздник в русской культуре XVIII века. Рукопись.
16. Туровский Р.Ф. Культурные ландшафты России. М., 1998.
17. Чудинова И. Петербург — звучащий город (XVIII век). / География искусства. М., 1996.
18. Экология культуры. М., 2000.

ЗВУКОВОЙ ЛАНДШАФТ ПЫСКОРСКОГО МЕДЕПЛАВИЛЬНОГО ЗАВОДА XVIII ВЕКА

Л.М. Пантелеева,
Соликамск

Звуковой ландшафт — это одна из форм, наполняющих культурное пространство пермских горных заводов XVIII века. Ее полное восстановление сегодня, к сожалению, уже невозможно. Максимум, о чем мы можем сегодня рассуждать, — о ее моделировании. Тем не менее, попытка моделирования звукового ландшафта заводской повседневности не кажется нам бессмысленной, поскольку результаты такого анализа помогут вскрыть историко-культурные смыслы локального звукового кода, а также станут полезными в современном геокультурном дизайне и брендинге территории. Кроме того, определение звуковой структуры пространства позволит достроить и уточнить уже имеющиеся представления о территориальной культурной модели.

Наиболее разностороннее описание культурная модель уральской горной цивилизации получила в книгах А. Иванова «Хребет России» (2010) и «Горнозаводская цивилизация» (2014). Уральская Матрица, по его мнению, включает такой набор параметров местной идентичности, как *место встречи, выбор неволи, Мастер, держава в державе, труд, фарт, ресурс, милость государя* и др. Матрица как ДНК территории трансформируется во времени, но не исчезает полностью. Базовые компоненты этого концепта хранятся в «подсознании» коренных жителей, а устойчивость содержания ядерных структур поддерживается постоянностью ландшафта: *«Теряя в памяти, Урал восстанавливает свои образы и смыслы, исходя из свойств ландшафта. Ландшафт — генокод Урала, который на Урале что угодно все равно отформатирует так, как здесь и должно быть»* [Иванов 2010: 27].

Изучению образно-символических составляющих культурного ландшафта уральской горнозаводской цивилизации посвящено и диссертационное исследование Тюленевой Н.И. (2015). Рассматривая мифопоэтические образы сказов П.П. Бажова, автор приходит к выводу, что ценностно-смысловой код геокультурного пространства Урала задается двумя осями координат: вертикальной — символом горы и горизонтальной — символом пути. *«При наложении вектора пути на «закрытое» горное пространство возникает главный ценностный смысл горнозаводской цивилизации, в центре которого человек — первопроходец, открыватель новых земель, активный преобразователь природы и пр.»* [Тюленева 2015: 64].

Соглашаясь с этими культурологическими концепциями, мы вместе с тем понимаем, что культурная модель региона не тождественна культурной модели местности. Микро- и макрокультурные территориальные модели при наличии огромного числа единых смысловых элементов все-таки имеют разную органи-



зацию ядерных и периферийных структур. Так каждое из заводских поселений неохватной горнозаводской уральской цивилизации было вписано в особое природное, материально-техническое и социальное окружение, имело свои собственные традиции и обычаи. Следовательно, представляются очевидными возможность и перспективность изучения образов пространства не всей горнозаводской державы, а одного из ее форпостов. Поэтому мы и сужаем концентрические круги исследования в предметной области, ограничив ее звуковой парадигмой Пыскорского медеплавильного завода XVIII века.

Завод располагался на речке Камгорке недалеко от Спасского Преображенского Пыскорского монастыря — благочестивого воздаяния Аникия Строганова государю за милость, земле за щедрость. В начале XVIII века это промышленное предприятие было целиком разрушено. Только преграждавшие реку рязи и земляные насыпи бывших плотин, а также деревянные остовы хозяйственных строений не давали местным жителям забыть о некогда несмолкающем грохоте молотов, забиравшем на работу их дедов и дававшем прокормиться семьям.

Колесо заводской жизни было пущено вновь только в 1724 году личными стараниями полковника Г.В. де Геннина и капитана-поручика артиллерии В.Н. Татищева. Новое планирование заводской территории включало три плотины: нижнюю, среднюю и верхнюю. Они располагались от реки Камы на расстоянии 100, 250 и 575 саженей соответственно. Нижняя и средняя плотины были рабочими, при них были выстроены служебные заводские постройки. Верхняя плотина сохранилась как запасная — для сдерживания весеннего и осеннего половодья.

Основной технологический цикл предприятия осуществлялся в плавильне, обжигальне и молотовой фабрике. Операции основного цикла поддерживались действием разных хозяйственных служб, выполняющих функцию вспомогательных цехов: толчеинной фабрики, мусорной избы, меховой фабрики, пробирной лаборатории, кузницы.

Действие печей, мехов, мотов создавало внутренний антропогенный звуковой ландшафт заводской территории. Он формировался из разных источников, разными способами, с разной длительностью и периодичностью. Локациями «слышимого» ландшафта становились цеха предприятия, размещенные в специальных деревянных избах на плотинах и берегах Камгорки.

Географическое положение Пыскорского завода отличалось от традиционного планирования горнозаводских районов Урала. Хозяйственный комплекс корпусов завода, в отличие от многих других горнозаводских предприятий, изначально располагался внутри уже обжитой людьми территории. Население, проживающее в Пыскоре, в большинстве своем было коренным, в то время как обслуживание нововоздвигаемых горных заводов осуществлялось за счет искусственного заселения промышленной местности крестьянами и солдатами.

Пыскорский завод гармонично вписался и в социальный, и в природный ландшафт. Близкое положение к Каме делало излишним устройство большого пруда. Мощности воды в запрудах над каждой из плотин хватало для вращения водобойных колес, приводивших в движение заводские механизмы. А отправление отлитой меди шло не по мелким уральским речкам, а сразу по главному водному пути пермских земель — Каме.

Шум камской воды и перекаты Камгорки по плотинным каналам создавали внешнее акустическое пространство завода. Этот природный звуковой ландшафт был в тихую погоду гладким, струящимся, скользким, а осенью и весной, раскатыстый порывами ветра, он становился рвущимся и раскатистым.

Одной из главных составляющих внешнего антропогенного звукового ландшафта завода, наряду со звуками городской повседневности, был колокольный звон. Звонницы девичьего и мужского монастырей на двух пыскорских холмах во время церковных праздников накрывали пересеченную линию завода тонким покрывалом медных колокольных гармоний. В это время переставали стучать деревянные шестерни водобойных колес, смолкали треск и жар в тушах плавильных печей, упирались огромными головами в железные ступья молоты, прочно вставали на ноги деревянные толчеинные песты. Убаюканные мерными распевами колокола, заводские постройки смиренно переживали время православных торжеств, тяжело выдыхая тепло еще неостывших углей.

Исторические источники, которыми мы располагаем, показывают, что церковная символика присутствовала только во внешнем звуковом ландшафт-

те завода. Однако неправильным было отрицать возможность ее проявления во внутреннем звуковом ландшафте. Ритмика церковных текстов могла проявляться в профессиональной речи работников во время важных производственных процессов. Так, в качестве сопоставления приведем пример о порядке созыва солоносов на работу, который соблюдался в соседнем Горном городе Дедюхине. Там в полночь по улицам селения ходили так называемые повестчики, извещающие работников о срочной необходимости прибытия на завод. Для этого под окнами заводских служащих они распевали на церковный манер: «*Боже наш, помилуй нас! Соль поспела носить*» и до тех пор, пока не дожидались ответа: «*Аминь*», никуда не уходили [Петухов 1864: 111].

Ритмико-метрическая составляющая звукового ландшафта горнозаводской территории отражалась, как и акустическая, в природной и антропогенной сферах. Согласно с природой, годовой технологический цикл завода длился с весны по осень. Зимой, вследствие замерзания рек, работа по плавке руды останавливалась, а работники занимались рубкой леса и подготовкой снастей к следующему трудовому сезону.

Движение реки через силу вращения водяного колеса определяло и ритмы действия меховых и молотобойных машин. Круговое вращение природных и заводских звуков имело особое образно-смысловое содержание для работника: в этом вращении им угадывались гармонии мелоса и логоса, небесного и земного, природной щедрости и человеческой рациональности. Здесь воплощался «идеал промышленного мировоззрения: представление жизни как производственного процесса» [Иванов 2014: 16]. Именно поэтому перебои, смещения ритма в работе завода воспринимались как нарушение жизненной гармонии, вторжение хаоса в правильный порядок вещей. Сбившиеся механизмы, регулирующие технические процессы, следовало отстроить, прислушиваясь к природному пульсу.

В определенном ритме работали не только элементы технической организации завода, но и сами люди. Длина их рабочего дня определялась «*Регламентом... о управлении Адмиралтейства и Верфи*» (1722). В соответствии с положениями Регламента продолжительность смен на заводе зависела от времени года. С 10 марта по 10 сентября рабочий день продолжался с 4.30 до 19.00 и предусматривал перерыв с 11.00 до 12.30 (с некоторыми изменениями в отдельные летние месяцы). Во вторую половину года — с сентября по март — трудовая смена начиналась за час до восхода солнца и заканчивалась за час до захода солнца, а перерыв длился с 11.00 до 12.00 [Герман 1798: 33-34; Регламент 1764: 84-85].

Сигналом начала и конца смен было битье в заводской колокол — еще один элемент звукового ландшафта Пыскора. Работный колокол звучал тогда, когда смолкали звуки церковного, и, наоборот, церковный перезвон разливался по округе, когда работный колокол тихо спал, привязанный за язык к опоре деревянной каланчи. Попеременное звучание колоколов отмеряло череду будничных и воскресных дней, выстраивало порядок повседневного и сакрального. А за порядком следили строго... «*Маия 9г числа [1786 года] в денное время обращаящеися по сей Пыскорской заводской канторе Екатеринбургскую рот салдатъ Федоръ Таскинъ от пребезмернаго своего пьянства учинил битиемъ в колокол необычайную тревогу и тем всему здешняго Пыскорскаго завода жителству и народу причинил смущение и переполохъ*» [ПМЗ 2016: 58]. Позже виновник всеобщего смятения так объяснял свое поведение: «*въ 9е число сего маия около обедного времени былъ несколько пьянь и забывъ что в то число дается от работ свобода и думая что уже время приспело бить с работы и начал бить с работы | а не трелогу | в колоколь и ударил разовъ пять и сказалъ щетчикъ Кондратеи Мишарин что неработной день и не велел бит с работы потому и перестал и легъ после того спать*» [ПМЗ 2016: 59].

В жизни Пыскорского городка согласно переплетались календари годового технологического цикла и народной обрядности. Однако обычным для горнозаводской повседневности было и смещение календарного круга праздников в связи с «производственной необходимостью», при этом изменения в жизненном распорядке спокойно принимались и заводским населением, и церковными служащими. Этот порядок был негласным правилом выживания любого горного поселения: «*Празднование семика в Дедюхине не всегда бывает в одно определенное время, т. е. в четверток перед Троицей. Оно условливается состоянием разлива весенней воды. Если к четвергу пред Троицей вода войдет в обычное ложе, то семик*



празднуется в свое время, если же нет, то гораздо спустя, нередко и после Петрова дня. Впрочем бывает семик и во время разлива воды, если при этом только окончатся работы при нагрузке судов солью, что продолжается иногда, особенно при большом отпуске соли, около месяца» [С.И.С. 1867: 86].

Таким образом, звуковой ландшафт территории горного завода в Пыскоре в его акустический и ритмико-метрической формах был репрезентирован в природной, производственной и духовной сферах. Одновременное звучание нескольких сфер, словно аккордовая последовательность, рождало звуко-музыкальный пространственный рисунок, главная тема которого переливами, звоном и грохотом выражала идею жизни как механизма, сделанного из природных материалов и запущенного силой человеческого разума.

Звуковой ландшафт медеплавильного завода являлся семиотически структурированным пространством, включающим внешнюю и внутреннюю, природную и антропогенную, повседневную и праздничную, материальную и духовную составляющие. Будучи самостоятельной культурной формой, он пересекался и взаимодействовал с другими компонентами геокультурного ландшафта территории — физико-географической, технической, архитектурной, социальной и т.д. Сегодня звуковая организация культурного ландшафта завода может рассматриваться как один из путей к пониманию метафизического облика горнозаводской территории.

Библиографический список

1. Герман Б.-Ф.-И. Сочинения о сибирских рудниках и заводах, собранные надворным советником и академиком Иваном Германом. Ч.2 / Б.-Ф.-И. Герман. СПб.: при Императорской Академии наук, 1798. [3]. 289 с.
2. Злотников М.Ф. Словарь малоизвестных терминов / М.Ф. Злотников // Геннин В.де. Описание Уральских и Сибирских горных заводов 1735. М.: История заводов, 1937. 709 с.
3. Иванов А. Хребет России / Алексей Викторович Иванов. СПб.: Издательская Группа «Азбука-Классика», 2010. 272 с.
4. Иванов А.В. Горнозаводская цивилизация / Алексей Викторович Иванов. М.: АСТ, 2014. 283 с.
5. Петухов Д. Горный город Дедюхин и окольные местности / Дмитрий Петухов. СПб.: Типография В. Безобразова, 1864. 217 с.
6. ПМЗ — Пыскорский медеплавильный завод: памятники деловой письменности конца XVIII — начала XIX века: монография / сост. Л.М. Пантелеева; предисл. Л.А. Белова. Усолье: Усольский историко-архитектурный музей «Палаты Строгановых», 2015. 242 с.
7. Регламент Благочестивейшего Государя Петра Великого Отца Отечества Императора и Самодержца Всероссийского о управлении Адмиралтейства и Верфи и о должностях Коллегии Адмиралтейской и прочих всех чинов при Адмиралтействе обретающихся. СПб.: тип. Морского шляхетного кадетского Корпуса, 1764. 215 с.
8. С.И.С. Семик и убогий дом в Дедюхине (Соликамского уезда) / С.И.С. // Пермские епархиальные ведомости. Отдел неофициальный. Пермь, 1867. С. 84-88.
9. Тюленева Н.И. Концепция «культурного ландшафта» в применении к горнозаводской цивилизации Урала: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Наталья Игоревна Тюленева // Пермская государственная академия искусства и культуры. Пермь, 2015. 182 с.

ЗВУКОВОЕ ПРОСТРАНСТВО В УРАЛЬСКИХ ТРАВЕЛОГАХ: МАТЕРИАЛ ДЛЯ ИНТЕРАКТИВНОЙ КАРТЫ РЕГИОНА¹

А.В. Фирсова,
Пермь

Вопросы развития внутреннего туризма связаны не только с созданием необходимой инфраструктуры, расчетами логистики маршрута, но и с разработкой содержательной концепции путешествия. Туристу важно увезти впечатление

¹ Статья выполнена при финансовой поддержке гранта РГНФ в рамках проекта №15-14-59004 а(р) «Маршрутами российских первопроходцев: образно-географическая карта Урала в путевых отчетах ученых и писателей XVIII — начала XX вв.».

о месте посещения, желательно целостное и яркое. Поэтому методики выявления *гуманитарно-географического образа территории*, технология *репрезентации этого образа*, его визуализации и, в конечном счете, монетизации, востребованы в наши дни. Технологии брендинга используют методы гуманитарной географии, направленной на изучение мысленных образов пространства. Особая роль отводится при этом анализу локального текста, который включает в себя корпус разножанровых документальных и художественных произведений, посвященных определенному географическому месту.

Геопоэтическому и топографическому анализу путевых очерков Урала XIX вв. посвящен проект «Реки и горы Урала». Инициаторы проекта, филологи кафедры журналистики и массовых коммуникаций ПГНИУ, — преследуют две основные цели: 1) *методологическую* — в русле пространственных гуманитарных исследований изучить процесс формирования образа Урала в жанре путешествий как начальный этап становления геокультурного образа региона; 2) *прагматическую* — выявить ландшафтные доминанты территории, картографировать их, подготовить легенду мест и, в итоге, сделать маршруты прошлых эпох доступными современному самостоятельному туристу.

Первыми путешественниками, которые совершали осмысленное движение по Уралу и сумели запечатлеть его образы в тексте, были ученые, писатели и журналисты XVIII-XIX вв. Поэтому предметом исследования в проекте стали: 1) уральские экспедиции Академии наук конца XVIII в. П.-С. Палласа, И.И. Лепехина, Н.П. Рычкова; 2) научные путешествия В. Берха, Р. Мурчисона и Д.И. Менделеева; 3) писательские путешествия по Сибирскому тракту, Каме, Вишере, Колве А.И. Герцена, П.И. Мельникова-Печерского, Вас.Ив. Немировича-Данченко, Д.Н. Мамина-Сибиряка и др.; 4) путевые очерки журналистов рубежа XIX-XX вв., проехавших по вновь открытой Уральской железной дороге. Весь этот корпус разноплановых текстов, объединенных регионом повествования, исследователи рассматривают как единый жанр *травелога* (так называют книгу о путешествии, написанную после его совершения). Травелог может иметь характер научно-популярного очерка территории, включать статистические и географические данные или быть художественным повествованием, где в центре внимания окажется герой, его переживания и оценка увиденного. При этом ощутима взаимосвязь между способами путешествия, географической направленностью маршрута и образами пространства, возникающими в травелоге [6: 207 — 215]. Для исследований дискурсивных элементов локального текста — нитки маршрута, вида транспорта, ландшафтных доминант, климата, цвета, света, запаха, звука — травелог обладает особой эвристической ценностью, ибо он фиксирует живые и мгновенные впечатления, это своеобразный «мессенджер» прошлого.

Действительно, взгляд внимательного путешественника отметит все основные критерии эстетической выразительности ландшафта:

- пейзажные доминанты (гора, высокое дерево, колокольня, заводские трубы);
- выразительность рельефа (ландшафтные рубежи, перепады высот);
- открытость или закрытость пейзажа (обозримость, многоплановость);
- цветовая гамма пейзажа;
- тип ландшафта (природный, селитебный, т.е. предназначенный под застройку, и культурный);
- образ места (доминирующий цвет, свет, запах, звук, вкус) [8: 49-55].

Таким образом, автор травелога своим повествованием *картирует пространство* — выделяет локации и создает их точное описание, «угадывает» смыслы. Художественные описания становятся новой «легендой» места [2: 98-104]. В результате создается основа для создания карты «образной» генерализации, причем адресована она может быть как исследователю культурных ландшафтов, локальных текстов, так и рядовому туристу. Технологическая основа карты связана с формированием системы гиперссылок между полнотекстовым вариантом путевых отчетов, современной интернет-картой (Googlemaps) и оцифрованными картами прошлого. Интерактивная карта предполагает составление маршрута с нанесением ключевых локусов, фиксирующих основные значения представленного в путевом отчете образа, создание электронного приложения маршрута с интерактивной навигацией, а также подготовку современного туристского комментария. В рамках реализации проекта «Реки и горы Урала» таких маршрутов создано пять: 1) Сибирский тракт, 2) По Каме на пароходе, 3) Вверх



по Вишере, 4) По Чусовой с Маминым-Сибиряком, 5) Василий Иванович Немирович-Данченко: Путешествие по Каме и Уралу [4, 7]. Возможным недостатком существующего продукта является его относительная «немота» — он создан для чтения, но не прослушивания.

В то же время неотъемлемой частью культурного ландшафта является и звуковой ландшафт, под которым понимается соответствие звуковой среды тому природному или культурному основанию, для которой она характерна. В художественном повествовании звуковые детали занимают особое место; несколько точных приемов звукописи — и возникает целостный образ территории. Автор концепции звукового ландшафта Е.Д. Андреева отмечает, что карта звуков дает возможность понять, как географическое пространство структурируется акустически, какие звуки при этом наполняют звуковую «партитуру». Одни из них «покрывают» все пространство, другие фиксируют «участки звуковой деятельности» — природной, бытовой, промышленной, третьи являются «фоном», четвертые — «мотивом», пятые формируют «относительную тишину» [3: 76-85].

Далее обратим внимание на звуковой ландшафт в путевых очерках, причем выберем водные путешествия. Они с одной стороны являются наиболее «аутентичным способом перемещения по Уралу» [5]. С другой стороны, именно «сплавной дискурс» задает темп, ритм движения, имеет акустические водные пространства, формирует пейзажные кулисы-резонаторы, обеспечивает плавную смену мест и способствует восприятию разнообразных звуков. Движению вверх от Волги по Каме задает семантический вектор — путь из центральной, густозаселенной России на дикий северо-восток, к границе Европы-Азии. Путь по Вишере, Чусовой, Косьюе имеет семантику преодоления границ, движение «сквозь» каменные недра земли. Для равнинной Камы и для горных Вишеры, Косьюе, Чусовой будут характерны разные партитуры уральского речного ландшафта.

В самом начале путешествия по Каме основной звук, покрывающий пространство, — это «тишина». Возможно, образ тишины связан с семантикой движения от обжитого центра к периферии. Тишину на Каме отмечают путешественники по контрасту с более оживленной и заселенной Волгой: *«После оживленной Волги с ее красивыми берегами, бесчисленными пристанями и громадной речной жизнью путешествие по многоводной и широкой Каме составляет резкий контраст... Суровая природа, тишина, безлюдье и величественные немые картины прикамских берегов»* (Рейхельт Н.Н. По северу и югу: (Картинки России) // Исторический вестник. 1909. т. 115. № 2. С.733) [7].

«Как уроженец севера, я люблю нашу северную, суровую в своем однообразии природу. Не блестит она обилием красок, не подавляет богатством ландшафта, но зато все в ней так спокойно, так величаво беспредельно; тут чувствуется несокрушимая сила, и невольно передается она человеку, кладется в основу характера северянина, помогая ему вести тяжелую борьбу за существование» (Белдыцкий Н.П. Очерки Вишерского края. Пермь, 1899, с. 16) [7].

Относительную тишину разрывает ветер. Так возникает образ шири, Камского простора, севера: *«Холодный, ледяной ветер дул из-за Камы — так дышит Уральский хребет вечным льдом своих вершин, так дышит холодная грудь Сибири на Европу»* (Герцен А.И. Вторая встреча (посвящено барону Упсальскому) // По Каме и Уралу. Пермь, 2011) [7].

При смене характера реки меняется характер звука. Горная Вишера звучит иначе, чем равнинная Кама, она гудит, бьется, бурлит: *«Река окутана туманом. Белые известковые скалы напротив Акчима, на противоположном берегу Вишеры, как покрытые саваном привидения, выглядывают из-за тумана... Лодка давно уже оставила позади себя Акчим. Фон реки несколько меняется. Уклоны на переборах круче, вода на них, набегая на находящиеся в реке камни, волнуется, бурлит, бьет каскадами»* (Мейер Ф.А. По Вишере (Из путевых набросков) // По Каме и Уралу. Пермь, 2011. С. 235) [7].

«Вишера по-прежнему гудит и воет среди камней на переборах. Вдали опять показался покрытый дымчатой пеленой Золотой камень. Ветерок делается свежее, даль туманится, заволакивается тучами. С левой стороны надвигается камень Боец. Здесь большой перекат. Вода бурлит, пенится. <...> Напротив Бойца впадает речка Золотиха, она бешено рвется, воды почти не видно, одна только пена несется в Вишеру» (Мейер Ф.А. По Вишере. (Из путевых набросков) // По Каме и Уралу. Пермь, 2011. С. 235)[7].

Звуки воды составляют фон прикамского ландшафта, изредка они включают один-два пронзительных мотива: «Где-то издали слышится **резкий и звучный крик лебедя...** Точно какая-то металлическая толстая струна лопнула, и последний предсмертный крик этой струны дрожит над молчаливой окрестностью» (Вас.Ив. Немирович-Данченко «Кама и Урал», 1890)[7].

«Среди тёмной бесформенной массы зданий отчётливо выделяется широкое основание и на нём справа цилиндрическая форма, короткая и тяжёлая с куполом вверху, а левее тонкая четырёхсторонняя призма — колокольня. Креста нельзя различить, он слился в одну сплошную тонкую и узкую линию. Что-то **необычайное, таинственное слышится в этой колокольне. Не то часовой, чутко прислушивающийся к спящему поселению, не то какое-то tementomori**» (А. Фирсов)[7].

С приближением к пристаням, селам, посадкам формируются участки бытовой звуковой деятельности. Инструментальные звуки: гудки пароходов и заводских труб, звоны колоколов на колокольнях, позвякивание почтовых колокольчиков, звуки гитары и мандолины, гармоники. Естественные звуки: людские голоса, говор, песни, крики, реплики, лай собак: «**Несмотря на песни баб и говор пьяных мужичков, звон колокольчиков, ожидающихся отвезти пассажиров с парохода, чувствовалось, что час-другой, — и полная мертвенность** воцарится в Гольянах» (А. Фирсов) [7].

«На берегу довольно оживленно: кучками расположились «ухватчики», — **Имайте, Бога ради, меня! У меня в городе другой плот насел! - отчаянно кричит сплавщик и на его крик несколько ухватчиков бросаются к лодке и подплывают к плоту**» (Прус Н. В предгорьях Урала // Пермские губернские ведомости. 1906. 2, 6, 9 июля. С. 2). «**Заводские здания растут с поразительной быстротой; дым от обжигающей извести, голоса тысячи рабочих — русских, татар, зырян — носятся в воздухе**». (Белдыцкий Н.П. Очерки Вишерского края. Пермь, 1899, с. 16)[7].

Особой чувствительностью к звуковому ландшафту обладал Вас. Ив. Немирович-Данченко. В его книге «Кама и Урал» (1890) впервые перед российским читателем вырастает масштабная панорама Урала: полторы тысячи верст, сотни мест, увиденных взглядом опытного путешественника, внимательного к деталям, владеющего словом. Немирович-Данченко, наряду с Маминым-Сибиряком, был первооткрывателем Урала в русской литературе. И потому, что оказался одним из первых профессиональных писателей-путешественников, и потому что образ Урала в его повествовании развернут с большой полнотой и художественной интенсивностью [1].

Панорамы речных долин, лесных массивов, пристаней, соляных промыслов, гор, горных заводов, золотых приисков не только визуально точны, но и озвучены. В книге «Кама и Урал» звукопись — это художественный прием, лаконичное средство художественной изобразительности, которым пользуется автор, создавая образы горнозаводского ландшафта. Камские пристани Немировича-Данченко наполнены людьми: «**весь берег Камы кишмя кишит здесь народом**» (Меловые горы под Полазной) [4]. Заводы — сосредоточия уральской идентичности — подают свой голос. Слышен «голос» солеваренных заводов на территории нынешних Березников: «**тяжело пытят душные газовые заводы, словно насупились разваливающиеся варницы**» (о солеварнях Шувалова, Любимова); насос рассольный «**хрипит, словно громадное чудовище бьется и жалуется**»; старый рассольный ларь издает «**могильные стоны, точно под почвой целые сотни живых еще бьющихся в своих тесных гробах**» [4]. Соль при рождении «**подает голос**», она «**мягкая и влажная она шлепается туда (на полати — А.Ф.) густою кашею**», «она (соль — А.Ф.) **на разные гласы у нас**» [4]. Движение новых механизмов издает мажорные звуки: «**вагончики, весело погромыхая и постукивая, поднимались в гору**» [4]. Прием персонификации заводских механизмов, с присущим ему обозначением физиономии, голоса, действия встречаем мы при описании горных заводов. Такова, например, домна в Кизеле: «**Домна строится обыкновенно высотой — в хоронший трехэтажный дом. Пасть у нее навверху. Когда рабочие с составом для плавки подходят к ней, оттуда уже пышет жадный огонь, освещающий темноту сарая, построенного над нею. На непривыкшего человека, как например на меня, это производило довольно сильное впечатление. Что-то адское было в этих **взрывах** красного пламени, в этом громадном круглом зеве домны, жадно раскрытом**»



в ожидании своей обычной добычи <...> Воскресали предания о древних таинствах языческого культа, и казалось, что перед глазами громадный алтарь, на котором в огне и дыму неведомое чудовищное божество пожирает сотни и тысячи жертв, ему приносимых. Всклопоченные и полунагие жрецы благоговейно служат ему, и непонятный **оглушительный шум** наполняет этот первобытный храм **своими подавляющими звуками**» [4].

Книга путевых очерков «Кама и Урал» впечатляет не только литературными достоинствами, но и охватом уральской действительности, как отмечает В.В. Абашев. На пароходе из Нижнего Новгорода Волгой и Камой Немирович добрался до Перми, оттуда до пароходиком же поднялся вверх по Каме до строгановского Усоляя. Из Усоляя долиной реки Яйвы доехал до Кизела, где надолго остановился. Живя в Кизеле, объездил его окрестности: посетил Александровский завод, Луньевку и Шабурное (Всеволодо-Вильву). Покинув Кизел, перевалив через гору Белый Спай, Немирович добрался до поселка Няра в среднем течении горной реки Косьвы. Из Няры на лодке-«душегубке» с двумя гребцами поднялся вверх по реке до Троицкого рудника. Оттуда вернулся в Няра, где снова нанял лодку и по Косьве, минуя Губаху, спустился до Камы и заехал в Чермоз. Из Чермоза он вернулся в Пермь, а оттуда Сибирским трактом через Кунгур, Суксун, Бисерть и Билимбай доехал до Екатеринбурга и объездил его окрестности. Из Екатеринбурга Немирович отправился в Верх-Нейвинск, оттуда в Невьянск, потом в Нижний Тагил, далее в Верхнюю и Нижнюю Салду, объезжая демидовские заводы и рудники. За 3 месяца, с конца мая до начала сентября, Немирович проехал не менее полутора тысяч верст [1].

Картирующее значение травелогов XVIII – начала XX вв. трудно переоценить. Данные тексты подсказывают практикам туризма направления новых маршрутов, учат «читать» локальную культуру по ландшафту, формируют навык созерцания. Выявление звукового ландшафта имеет особые перспективы и может реализоваться, например, в формате оригинального аудиогuida с последующим внедрением его в круизные речные маршруты. Текст подобного guida будет включать художественные описания ландшафта, выделять аттракторы территории, комментарий хозяйственной жизни региона, и звуковые составляющие природного и антропогенного ландшафта. Составленный по такой методике гид будет способствовать формированию целостного образа речной горнозаводской цивилизации, а следовательно, и целостных впечатлений в сознании современного туриста.

Библиографический список

1. *Абашев В.В.* «Дикая красота и сумрачное величие...» Панорама Урала в путевых очерках Вас. И. Немировича-Данченко //Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Выпуск №4 (32) /2015. URL:<http://www.rfp.psu.ru/archive/4.2015/abashev.pdf>. Дата обращения: 11.10.2016.
2. *Абашев В.В. Фирсова А.В.* План местности: литература как путеводитель // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 4. С. 98-104.
3. *Андреева Е.Д.* Звуковой ландшафт как реальный объект и исследовательская проблема // Экология культуры. — М.: Институт Наследия, 2000. С.76-85.
4. *Вас. Ив. Немирович-Данченко.* Путешествие по Каме и Уралу / URL: <http://dompasternaka.ru/kamaural/> Дата обращения: 11.10.2016.
5. *Власова Е.Г.* «Дорожные дискурсы» уральского травелога XVIII - начала XX вв. // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Выпуск № 6 / 2010. /URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/dorozhnye-diskursy-uralskogo-traveloga-xviii-nachala-xx-vv>. Дата обращения: 10.10.2016.
6. *Власова Е.Г.* Географические параметры путешествия и образ пространства: на материале уральского травелога XVIII – начала XX вв. // Филология в XXI в.: методы, проблемы, идеи. Материалы II Всерос. научн (с межд. Участием) конф., Пермь 15 апреля 2014 г. — Пермь, 2014, С.207 — 215.
7. Литературные путешествия по рекам и горам Урала // URL: <http://dompasternaka.ru/oldmap/> Дата обращения: 10.09.2016.
8. *Фролова И.В.* Эстетика природных ландшафтов как туристский ресурс // Туризм в глубине России: сб. тр. IV Всерос. науч. семинара (24-28 июля 2016 г.) / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. — Пермь, 2016. С. 49-55.

ПЕСНЯ ЯМЩИКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ Ю. ТЫНЯНОВА «ГРАЖДАНИН ОЧЕР»: К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКИ В ЛИТЕРАТУРЕ

Н.С. Бочкарева,
Пермь

Работавший в США германист П. Шер предложил «три способа репрезентации звучащего, музыкального в литературе:

(1) словесная музыка (word music) — литература пытается заимствовать средства выражения музыки, стремится к музыкальности слога, стиха;

(2) уподобление словесного текста той или иной музыкальной форме и структуре;

(3) вербальная музыка (verbal music) — литература стремится воссоздать музыкальный художественный мир, передать специфику музыкального переживания» (цит. по: [1]).

В первом случае речь идет о ритмике (метр, размер), фонике (созвучия, ассонанс, аллитерация, рифма), интонации (пауза, перенос, напевный и говорный стих) [13]. Высоту звука можно передать только опосредованно, через семантику (или при исполнении, но это уже синтез искусств).

Однако уже А.Н.Веселовский, в первоначальном синкретизме связывая ритм с музыкой, возводил его к движению: «В древнейшем сочетании руководящая роль выпадала на долю ритма, последовательно нормировавшего мелодию и развивавшийся при ней поэтический текст. Роль последнего вначале следует предположить самую скромною...» [2, 155]. Другие исследователи утверждают, что ритм в музыке и литературе — явления различные, что последний связан с системой языка [13, 218-219]: «стремясь стать музыкой, слово на самом деле создавало собственные формы выразительности, которые соотносились с музыкальным лишь опосредованно» [5, 20].

Во втором случае чаще всего имеют в виду указания самого автора литературного произведения на музыкальный жанр (симфонию, сонату, фугу, ноктюрн), но многие исследователи считают эти соотношения метафорическими.

Наиболее интересным сегодня представляется третий случай, тем более что он, как правило, интегрирует и два предыдущих. П. Шер понимал под вербальной музыкой (verbal music) «литературную репрезентацию (в поэзии или прозе) существующих или вымышленных сочинений... Помимо словесного приближения к реальной или выдуманной партитуре, такие тексты часто предлагают характеристику музыкального исполнения или субъективного восприятия музыки» (цит. по: [1]). По словам самой Ирины Борисовой, «музыкальный текст может оказаться одним из ключей к словесному тексту» [1].

Проанализируем функции словесной репрезентации песни очерского ямщика в последнем рассказе Юрия Тынянова «Гражданин Очер», написанном в 1942 г. в Перми, где писатель находился в эвакуации [9].

Рассказ состоит из 5 глав и рассказывает об этапах жизни Павла Александровича Строганова, который во время революционных событий в Париже подписывал бумаги псевдонимом «Гражданин Очер».

В первой главе писатель и исследователь от первого лица сообщает о поразившем его черновом отрывке Пушкина с пропуском имени (точнее — фамилии) «Строганов», о которой догадался Тынянов:

*О страх, о горькое мгновенье,
О Строганов, когда твой сын
Упал сражен, и ты один
Забыл и славу и сраженье
И предал славе ты чужой
Успех достигнутый тобой. [10]*



Дело в том, что «П.А. Строганов умер 10 июня 1817 г. — назавтра после окончания Пушкиным и Кюхельбекером лица, и его похороны могли запомниться Пушкину», а «23 февраля 1814 г., командуя дивизией и участвуя в битве под Краоном, он [П.А. Строганов] получил известие о гибели единственного сына Александра, которому ядром оторвало голову, и сдал команду. Отличился при этом враг Пушкина граф Воронцов, которому всецело приписывали «славу Краона»» [12].

Во второй главе повести «Гражданин Очер» рассказывается об Александре Сергеевиче Строганове и его сыновьях — законном (Павле) и побочном (будущем архитекторе Андрее Воронихине), в третьей — о поездке молодых людей с учителем Роммом на Урал, в четвертой — об их поездке в Париж, в пятой — об участии Павла Александровича Строганова в общественной жизни при Александре I и в войне с Наполеоном, где он и потерял сына Александра.

Песня очерского ямщика упоминается в третьей, центральной, главе повести и выполняет важные художественные функции, лишь часть из которых удастся прояснить из контекста: «Они ехали шагом, молча. Вдруг ямщик запел. Павел сидел как замороженный. Так ямщики не пели раньше, до этих мест. «Ходит царь вокруг Нова-города». Это был ямщик заводской, с очерских заводов» [10].

Песня очерского ямщика вводится одной стихотворной строкой. О пении сообщается только, что оно неожиданно нарушает молчание, заморозив Павла, и что так поют только ямщики с очерских заводов. О словах или о музыке идет здесь речь, неизвестно. Но пению ямщика подчиняется и построение процитированного отрывка. Во-первых, шесть коротких предложений разделяются абзацами, как стихотворные строки. Во-вторых, слово «ямщик» ритмически повторяется в первых частях 2, 4 и 6 строк. В-третьих, синтаксический параллелизм образуют уточнения в окончаниях 1, 4 и 6 строк, замедляющие повествование.

Внешний ритм повествования соответствуют неторопливому, размеренному ритму во внутреннем мире: «ехали шагом» — «царь ходит». Однако эта неторопливость контрастирует с бешеным «гоном» лошадей в начале главы (чтобы «смирить» их, «унять», ямщик их «гонит» — аллитерация звука «н»).

Сначала ассонанс «у», передающий стремление унять лошадей:

«Обвинские кони были горячи без удержу. Андрей Воронихин вдруг сказал ямщику:

— Загонишь.

Ямщик, не оборачиваясь, ответил:

— Не уймутся, толстоногие.

А на вопрос Павла объяснил: он их гонит, чтобы сами унялись, — иначе не уймутся» [10].

К аллитерации «н» прибавляется аллитерация других согласных:

«Ромм равнодушно глядел по сторонам и спросил: почему все деревья отмечены здесь топором? И кучер объяснил неохотно, что это знаки, затесы, железные, что так метят здесь железо, руду: где копать.

— Железо железом метить. — И указал кнутом на одну: моя засека. В самом деле, невольная гоньба унялась. — Теперь смиренные, — сказал ямщик. — Здесь руду роют, железо делают» [10].

Во время гоньбы Павел сидел неподвижно, а когда поехали шагом, не мог усидеть. Через восприятие песни ямщика противопоставляются Павел и Андрей: «Павел на каждом повороте делал движение. Он не мог усидеть, порывался спрыгнуть. И спокойный, молчаливый сидел рядом Андрей Воронихин, родом из здешних мест. Кони стали. Очер» [10].

Ритм предложений, их ритмика, фоника, интонация передают характер каждого из героев, движение повозки и движение сюжета.

Наконец, песня очерского ямщика соотносится с песней уральского соловья, которого слушают Андрей и Ромм: «Ночью Павел слушал уральского соловья. Потом он увидел рядом четырехугольную голову Ромма. Ромм тоже не спал, тоже слушал уральского соловья» [10].

Повтор словосочетания «слушал уральского соловья» в эпифоре первого и третьего предложений обрамляет «четырёхугольную голову Ромма». В оценке учителя отражается неприятие не только пения птицы, но и чего-то глубинного в человеке, в тайниках его души, что выражается в музыке, в песне: «Эти птицы безумны. Разум никогда их не коснется. Они потому и лишают нас сна» [10].

Ромм противопоставляет разум мастерового и неразумие птицы, его противоположные высказывания о разуме создают еще одно обрамление его четырехугольной голове: «Вскоре здесь появится разум. ... Разум никогда их не коснется». Ему не понять, почему заводской мастеровой Андрей, которого он предлагает утвердить «как главного испытателя руды», по ночам лепит из глины зверей (волка, куницу, горностая), а днем гонит лошадей и поет ямщицкую песню. Сходство имен роднит мастерового Андрея как художника с будущим архитектором Андреем Воронихиным, хотя по характеру первый, вероятно, ближе «богатырю двенадцатого года» Павлу Строганову. Песня очерского ямщика-мастерового стала для него «первым наслаждением свободой и родиной», первым дыханием (четвертая глава повести) [10].

Примечательно, что песня ямщика трижды упоминается в незавершенном романе Ю. Тынянова «Пушкин». Исследователи, отталкиваясь от слов самого автора («Где кончается документ, там начинаю я») справедливо утверждают, что Тынянов развивал в своих романах литературоведческие идеи, которым не всегда можно было найти подтверждение в строгих научных аргументах и сухих документальных фактах [7; 6; 4].

Первое упоминание песни ямщика находим в первой книге (во втором параграфе шестой главы) романа: «Это была первая дорога и первая деревня в его жизни. Ямщик на козлах пел одну и ту же песню без конца и начала, стегал лошадей, потом пошли полосатые версты, редкие курные избы и кругом холмы, поля и рощицы, еще голые и мытые последними дождями. Он жадно слушал всю эту незнакомую музыку — песню колес и ямщика — и вдыхал новые запахи: дегтя, дыма, ветра. Черные лохматые псы, заливаясь и скаля зубы, лаяли» [11, 99].

Если в восприятии Андрея Воронихина в повести «Гражданин Очер» песня ямщика отзывается визуальными ассоциациями цветной руды (от бурого до розового), архитектоники скал и других картин, то в процитированном отрывке из романа «Пушкин» картины становятся черно-белыми (графическими), визуальные ассоциации дополняются запахами (дегтя, дыма, ветра), а сама «песня без начала и конца» (слова здесь не важны) сливается с «песней колес» и лаем собак в «незнакомой музыке» деревни.

Кажется, что здесь и в дальнейшем перед нами «прозаический перевод» песни ямщика из стихотворения Пушкина «Зимняя дорога»:

*Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То сердечная тоска...*

*Ни огня, ни черной хаты
Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты полосаты
Попадают одне... [8, 159]*

Характеризуя связь Пушкина с народной поэзией, Якобсон писал: «Смелое введение поэтом в литературу злободневных социальных тем и стихотворной формы, резко противоречившей литературной традиции, создавало впечатление стойкого подражания поэта фольклорным образцам» [14, 209]. В романе Тынянова восприятие музыки дороги, ритма езды противоположное у Александра Пушкина, который почувствовал в ней свободу и жизнь, и у других (родителей и учителя): «Это была столбовая дорога, которую иногда бранили отец и дядя, — холмистая, грязная, с пустыми сторожевыми будками; помещицы дома белели на пригорках, как кружево. Александру в пути никто не докучал наставлениями. Француз под действием дороги или бальзама дремал. Езда полюбилась Александру — он не слезал бы с брички; всех трясло и подбрасывало на ухабах» [11, 99].

Во второй книге романа (в четвертом параграфе шестой главы) шествие войск через Царское село сопровождается сначала музыкой оркестра (тяжелая артиллерия), а потом пением казаков: «Они пели медленную песнь с гиканьем и припевом. Лица их были неподвижны, и они не смотрели на лицейских» [11, 327].

Отчаянная удаль и военная выправка, характерные для их пения, сочетаются и во внешнем виде казаков: «Бородатые казаки — вошенные усы торчком — сидели в седлах, избочась, с отчаянной беспечностью, крепче и плотнее, чем сидят иные в креслах» [11, 327].



И в их «представлении» перед лицеистами: «Храня все то же равнодушие, они мигнули друг другу, одним движением вырвались из седла и, сменясь, уже ехали каждый на лошади другого, так же спокойно, как будто все время сидели в седле, с лицами неподвижными и бесстрастными. Только глаз у правого был прищурен: казак смеялся» [11, 327].

Кзаки с их вольностью и удалством даются в восприятии Калиныча, который сначала «смотрел им вслед, как пригвожденный», а потом затосковал: «Вещь неслыханная — он на дежурстве взял себе привычку посвистывать и мурлыкать под нос какие-то песенки. Когда входил случайно кто-нибудь из гувернеров или профессоров, он словно в рот воды набирал, но «своих», как называл он некоторых лицейских, не стеснялся нимало. Однажды Александр слышал, как Калинич, грустя, напевал:

*Ой, на грече белый цвет
Опадает,
Любил казак девчиночку —
Покидает.*

Голос у него был густой, но напевал он, не желая нарушать тишину, дискантом» [11, 328-329].

Наконец, песня пешего мужицкого ополчения сравнивается Александром с песней ямщика: «Они пели. Песнь была долгая, протяжная: “Не белы снеги забелелися”. Александр помнил песню ямщика, который вез его с дядею в Петербург; то была тоже протяжная песня, негромкая, неторопливая, в лад тряской коляске, с перерывами, бесконечная дорожная ямщичья песня, похожая на лень. Эта песня — военная — была громка, глуха и более похожа на крик и вздох, чем на песнь» [11, 329].

Калиныч, хоть и с разным настроением, называет и казаков, и ополченцев «буянами горькими» и «пичужками любезными». Его речь яркая, образная: «с рушницей в руках, с патроном в зубах», «ополчилась нужда».

В третьей части романа (в сороковом параграфе) Александр вновь слышит песню ямщика по дороге в ссылку и, кажется, лучше понимает ее: «Ямщик пел. Так вот она какова, русская песня! Нетороплива, печальна, раздумчива. Он с жадностью слушал час, другой, третий. Так вот почему эта грусть величава, широка, нетороплива. Она поется на дорогах, ямщиками. А путь далек, без конца. Дремота сменяет песню. Его жизнь начиналась стремительно, а не поспешно, что не одно и то же. Почтовый колоколец примолк. Ямщик исчез» [11, 533].

Характерны для сказового стиля Тьнянова синтаксический параллелизм уточнений в эпифоре (2,6,7) и перечислений (3,4,5), повтор слов «ямщик/ямщиками» (1,6), «пел/песня/поется/песню» (1,2,6,8), «Так вот» (2,5), «нетороплива» (3,5). Через эпитеты песня (нетороплива, печальна, раздумчива) соединяется с грустью (величава, широка, нетороплива), причем метонимически (грусть как часть песни). Продолжительность песни (3,4) соотносится с бесконечностью пути (7).

Песня ямщика сменяется песней лодочника: «Пушкин спросил, поет ли он. Тотчас лодочник неторопливо запел. Пушкин послушал. Песня была хорошая, старая. Недаром лодочник щурился. Атаман с ружьем везет девицу. И вдруг Пушкин засмеялся, коротко и хрипло. Так вот куда он выслан для исправления. Песня была разбойничья. И он долго катался по Днепру, а потом сказал лодочнику подождать и стал купаться» [11, 533].

Разбойничья песня лодочника и купание в Днепре разрушают дремоту и скованность Пушкина от песни ямщика и долгой дороги. Разбойничья песня предвещает бегство двух каторжников, все впечатления дня переживаются Александром телесно в лихорадке: так рождается поэма в смеси правды и вымысла, реальности и воображения, звуков и образов: «Тело было как сковано долгой тряской. Только плавая, только быстро плывя, оно опять становилось его телом, а он — собою. Ноги забывали усталость. Наконец лодочник устал ждать. Он привстал. Нет, он не устал. Он встал на резкий крик, идущий по Днепру:

— Оба! В кандалах! Держи!

Только к утру привез его гребец к харчевне. Бежали, уплыли два каторжника. Он слышал крики людей, слышал погоню за двумя.

Это было уже не воображение, не игра. Это не были еще стихи, это был он сам, это были чьи-то тела, чьи-то руки, бьющие воду, чьи-то плывущие в оковах ноги. Так началась его высылка.

Вечером, все в той же харчевне, стал его бить озноб, прерывисто, по-разбойному.

<...>

И теперь, после безумия в этой проклятой харчевне, он не знал, была ли в самом деле история с двумя разбойниками, или это бред. Новая поэма мучила его. Он и бредил ею. Два разбойника, скованные вместе, вместе бежавшие, вместе плывшие за свободой, не покинули его.

<...>

Нельзя было верить стиху, который точнее прозы» [533-534].

Музыкальная сторона творческого процесса выражается здесь фонетически, ритмически, интонационно и семантически. Музыкальность внешней формы передает музыку стиха в сознании героя.

Таким образом, можно сделать следующие выводы.

Во-первых, песня ямщика является лейтмотивом романа Ю. Тынянова «Пушкин», который появляется и в повести «Гражданин Очер».

Во-вторых, она противопоставляется другим одновременно близким ей народным песням (казацким, военным, разбойничьим, заводским). Так, песня ямщика — заводского мастерового — близка песне ямщика, отражающей долгую дорогу, раздумье и грусть, но и отличается от нее.

В-третьих, песня очерского ямщика сближается в повести с песней уральского соловья, которую не понимает Ромм — сторонник Просвещения и французской революции, противопоставляя разум неразумию (русской душе?).

В-четвертых, песня ямщика-мастерового отражает творческий потенциал народа, к которому принадлежит будущий архитектор Андрей Воронихин и которым вдохновляется общественный деятель Павел Строганов.

В-пятых, через обозначенные контексты она отражает трагическую судьбу Павла Строганова.

В-шестых, песня ямщика и в романе, и в повести Тынянова тесно связывается с творчеством А.С. Пушкина, его собиранием народных песен, его представлениями о свободе и родине.

В-седьмых, музыкальность народных песен и поэзии Пушкина отражается в музыкальности стиля самого Тынянова.

Библиографический список

1. *Борисова И.* Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. 2007. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (дата обращения: 21.02.2014)
2. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 405 с.
3. *Гачечиладзе Г.Р.* Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М.: Советский писатель, 1972. 264 с.
4. *Лейбов Р.* Баллада или пэан? Об одном эпизоде романа Тынянова «Пушкин» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. V (Новая серия). Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2005. С. 194–205. <http://www.ruthenia.ru/document/538793.html>
5. *Махов А.Е.* Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.
6. *Назаренко М.И.* Роман «Пушкин» в контексте литературоведческих работ Ю.Н.Тынянова // Русская литература. Исследования: Сб. науч. трудов. Вып. VI. К.: Логос, 2004 [2005]. С. 53-61.
7. *Подшивалова Е.А.* Герой, повествование и жанровая модель в романе Ю.Н.Тынянова «Пушкин» // Cuadernos de Rusística Española. № 8. 2012. С.259-273.
8. *Пушкин А.С.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. Т. 2. С.159-160.
9. *Степанов Н.Л.* Последний рассказ Юрия Тынянова // Прометей. №1. 1966. М.: Молодая гвардия. URL: http://az.lib.ru/t/tynjnow_j_n/text_0070.shtml (дата обращения 12.05.2016)
10. *Тынянов Ю.* Гражданин Очер // Прометей. №1. 1966. М.: Молодая гвардия. URL: http://az.lib.ru/t/tynjnow_j_n/text_0070.shtml (дата обращения 12.05.2016)
11. *Тынянов Ю.* Пушкин. М.: Худож. лит. 1987. 544 с.
12. *Тынянов Ю.* Пушкин и Кюхельбекер (1934). URL: <http://www.as-pushkin.net/pushkin/bio/tynyanov-kyuhelbeker/pushkin-i-kyuhelbeker-12.php>
13. *Холшевников В.Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. СПб.: Санкт-Петербургский университет, 1996. 184 с.
14. *Якобсон Р.* Пушкин и народная поэзия // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С.206-209.

ПЕНИЕ В РУССКОЙ И КОМИ-ПЕРМЯЦКОЙ ПОХОРОННО-ПОМИНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ¹

И.А. Подюков,
Пермь



Традиционный погребальный обряд достаточно устойчив к изменениям и до сих пор сохраняет глубокую архаику, что связано с сохранением мистического отношения к смерти и ее табуизации, страха перед ней. Тем не менее, в последние десятилетия все более заметны его трансформации (сокращение поминальных дней, изменение поминальной кухни, внедрение таких форм, как траурные венки, публикация некрологов). К существенной деформации традиционного обряда в Прикамье ведёт почти повсеместное отправление обряда православными священнослужителями, без народных *читальщиц* и *плакальщиц*.

Как и в любом другом обряде, песня в похоронной традиции, связанной с кризисным моментом бытия, имеет особый смысл. Пение, воспроизводящее вибрацию и ритмы внешнего мира, передает внутреннее состояние поющего и одновременно воздействует на него. Оно может восприниматься как сама жизнь, исполненная то радости, то печали (неслучайны оценки близости конца жизни *чья-л. песенка сета*, неопределенного времени *это долгая песня*). Еще не так давно в полевых условиях фольклористы встречались с отказом исполнителей «*писать на магнитофон*» (с объяснением, что душа «*запишется в коробку*», после смерти не сможет уйти и будет маяться на этом свете). Пропетое слово воспринимается в традиционной культуре как сакрально-магическое, в связи с чем существуют запреты на пение в определенное время (нельзя петь в полночь, в полдень, до зари и после зари, во время грозы, поста, по пятницам [Агапкина, Пашина, 2004: 664]). Запрет на пение в лесу (перм.), например, мотивируется опасением встретиться с чертом, а в бане — с банником.

Пение уподобляется Божественному. Как отголосок языческой веры, мотив пения представлен в народном поверье о том, что «*на Крещение вода поет*», «*в двенадцать часов ночи на Крещенской ердане вода поет ангельским голосом*» (перм.; приведенные божественные ассоциации с пением здесь призваны передать веру в особые, святые свойства воды на Крещение). Как отмечает Е.Е. Левкиевская, «сам факт пения ритуальных песен в охраняемом пространстве (независимо от их содержания) имеет апотропеическую функцию и защищает поля от града, нечистой силы и проч.» [Левкиевская 1999: 55]. Вероятно, пение используется в качестве обрядовой похоронной акции именно как апотропея (фактически же так осмысливается связанное с гармонией духовное переживание, заставляющее забыть о земной жизни). Обереговый смысл пения при умершем очевиден в архаичном значении глагола *петь* 'воспевать, прославлять' (из представления о необходимости задобрить покойника, вызвать его благосклонность, в том числе словами свехваления). Известное определение отчаянного и в своей отчаянности неисправимого *отпетый* основывается на уподоблении рискующего жизнью уже неживому, прошедшему через похоронный «космизирующий» ритуал (аналогично этой оценке перм. *отпет не погребен* об очень старом, ср. также в связи с параллельностью свадебного и похоронного обрядов уральское, костромское *пета голова, головушка* о замужней).

Пение сопровождает основные кульминационные точки похорон — прежде всего, это молитвенное пение, включающее фрагменты православного канонического погребения (пение панихиды, молитв Святому духу, так называемой Ангельской Трисвятой песни — молитвы «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Бессмертный, помилуй нас» во время омовения, выносе тела, засыпанию гроба землей и пр.), пение молитв за столом на поминальных трапезах (обедах, поминках). Еще один вид пения в обряде — пение духовных стихов (*пропевов*): во время ночного сидения при умершем, в начале и конце поминальной трапезы. Изначально излагающие общепонятным языком христианскую систему ценностей, раскрывающие ключевые понятия веры (грех, покаяние, добродетель и пр.),

¹ Статья подготовлена в рамках исследовательских работ по грантам РГНФ № 16-14-59602 «Лексика и фразеология коми-пермяцкого языка в этнолингвистическом аспекте», «Символические функции объектов традиционной культуры народов Урала».

духовные стихи были приурочены к похоронно-поминальному обряду во многом в связи с их эсхатологической тематикой.

Наиболее архаичный вид пения, распространенный в недалеком прошлом, причитания, как известно, являются средством ритуального оформления человеческого горя и одновременно магического воздействия на неподвластные человеку потусторонние и природные силы; голос и пение являются, с одной стороны, универсальным атрибутом сферы жизни в противоположность молчанию как маркеру сферы смерти, с другой — своего рода орудием связи между земным миром и потусторонним миром предков [Толстая 1999:135]. В традиции практически все значимые эпизоды обряда сопровождалось исполнением плачей-причетов: после констатации смерти, в момент прихода родственников и соседей, при положении в гроб и выносе гроба, по дороге на кладбище (в этот момент звучит прощание от имени умершего с домом, деревней, родной стороной), при опускании гроба в могилу, при возвращении с кладбища домой (в плаче изображаются мнимые поиски умершего в доме), по дороге на кладбище и при входе на кладбище в поминальный семик (обычно в таких причитаниях рассказывается о своей жизни без умершего). Вопленица изображает плачем горе «во всей его глубине и широте, ... своим заунывным и монотонным песнопением пробивает слезы у каменного сердца и чрез то облегчает дыхание груди, угнетенной внутреннею тоскою» [Барсов 1997: 248].

Фактически исполнение причета не является собственно пением; в плаче оригинальным образом соединяются не только слова и музыка, но и плач, рыдание, крик (ср. комментарий плачи: «*Покойника — того толше надо причитывать, не петь*» — Одинцово, Карагайский район). Обрядовое плакание (привывание, вытье) не является бесконтрольной формой проявления горя, оно обусловлено ритуалом, т.е. является контролируемой моделью поведения. Воспроизведение текста причитания мыслится как действие: с его помощью плачя (*причѣтчица, выльница*) как бы «перестраивает действительность «под себя», и эта действительность символически становится «своим», освоенным миром, где «явления, вещи, описания, которые рядопологаются в одном списке, осознаются автором как взаимосвязанные» [Филиппова 2002: 69]. Глубинная суть термина *причет* (из *сет-*, как и в *считать, читать, почитать*) как раз заключается в характеристике этого вида обрядового пения как символического способа придания миру целостности: содержание причетов обычно включает «перечисление частей света, разных временных отрезков, членов рода, частей тела и т. п. и в результате их собиранье в единое целое»; с помощью счета-перечисления происходит восстановление нарушенного в результате смерти миропорядка (см. подр. [Ильина 2008]).

В пермской традиции такие тексты-перечисления еще эпизодически фиксируются. Причет, исполняемый от лица умершего в обряде проводов души на сороковины, строится как рассказ о переходе души из своей горенки за *темные леса к речке быстрой*:

*Ты прости-ко, прощай, да моя горенка, моя новая, моя веселая,
По тебе мне будет не хаживати.*

*Ты прости-ко, прощай, да печка теплая, печка теплая да сугревная,
На тебе мне будет не сиживати, да в окошечко будет не глядивати.*

Вы простите-ко, мосты калиновы, мне по вам больше не хаживати,

Ты прости-ко, прости, моя лесенка, моя лесенка мелкоступчата,

По тебе мне больше не ступывати.

Ты прости-ко, прости, широкая улица, по тебе мне больше не хаживать,

Зелену траву больше не тапывати.

Ты прости-ко, прости, дорога торная, по тебе мне больше не езживать,

Вы простите-ко, поля широкие, я на вас, поля, много рабливала.

Вы простите-ко, леса темные, ты прости-ко, прости, речка быстрая,

Ой, речка быстрая, ой, хоботистая.

Вы простите-ко, люди добрые, люди добрые, люди хорошие,

Мне со вами уж да не видеться, мне со вами уж да не встретиться. (Зап. от А.М. Пикуневой, 1937 г.р., д. Пож, Юрлинский район; в других записях отмечаются расширения текста добавлением строк о лугах колхозных, на которых «я много сено мѣтывала», реках чистых, по которым я «много лесу сплавливала» и пр.).

Главный смысл причитания — проходящая рефреном по всему тексту просьба умершего *простить* (*прости-прощай*), связанная с церковным обычаем:



умирающий, чтобы оставить о себе добрую память, просит у присутствующих прощения и сам прощает их. Прощание через прощение (оправдание проступков, грехов — и своих, и свойственных близким людям) воспринимается как способ обрести покой, упростив свои отношения с людьми, понять и принять их такими, какие они есть.

В сюжете причета обозначено движение из родного дома к реке, что исходно представляет не что иное, как путь в страну мёртвых. Упомянутая в тексте *хоботистая речка* прочитывается через соотнесение с диалектным (известно, в частности, в архангельских говорах) *хоботистая* «излучистая, вилявая». Любопытно, однако, что именно *хоботистая речка* упоминается и в свадебных песнях (напр., сивинская песня, которая пелась перед приездом жениха: *Бежит речушка, ой да невеличушка, ой, речка быстрая, ой да хоботистая, хоботистая, ой да возмутистая. Ой на этой речушке ой да девка мылася*). Мотив вытекающей из-под камня *быстрой-хоботистой речки* встречается также в записанной в д. Миронова Юрлинского района разбойничьей песне-балладе с трагической развязкой «Из-за Дону-то, Дону тихого» («Из-за крутого бережочика, из-под синего камешочика вытекала река, река быстрая, речка быстрая, хоботистая, хоботистая омутистая...»). Возможно, определение реки связано с известным по сказкам и имеющим мифологическую окраску образом *хоботистого змея* (в связи со старым значением *хобот* ‘хвост ящерицы или змеи’) и отражает связь Змея с нижним (водным) миром, являясь, таким образом, отголоском архаического сюжета о происхождении рек из тела змеи (см. [Козлова 2006]). Важно также, что этот образ соседствует с образом *быстрая речка*, который (особенно применительно к равнинным, спокойным рекам Северного Прикамья) — несомненно, есть условность, символ необратимого потока времени и границы между своим и чужим мирами (этимологически *быстрый* соотносится с «текущий с шумом, бурный, бушующий»).

Наконец, в причете отмечен еще один архаический символ границы между мирами, перехода — выражение *мосты калиновы*. В приведенном тексте исполнительница переносит обозначение *калиновый* на сени, постройку между домом и воротами. В фольклоре (в русских былинах и сказках, в заговорах) *калинов мост* обычно соединяет мир живых и мир мёртвых (считается, что он воспринимается как красно-каленный, поскольку перекинут через огненную реку, накален бушующим внизу пламенем). Образ огненной реки (в более поздних представлениях в этой реке помещается ад) практически всегда встречается в описаниях «того света»: «*Душу на белом свете по горе-то водят. Там огненная река есть, вот умрём, Георгий Победоносец повезет через огненную реку. Вот и надо подавать половик и нитки, чтобы не утонули, вот, по мосту пойдём, чтобы не утонуть*» (Фофонята, Кишертский район); «*Будет суд божий. Бог спустится сам, будет судить и живых и мертвых. Правые по правой стороне будут отделены, левые по левой. Когда обсудит всех, радость пустит праведникам. Грешникам — мука вечная. Огненная река откроется, потечет, и жезлом будет спихивать грешников туда*» (Бырма, Кишертский район); «*Душа на том свете должна перейти огненную реку. Это раньше говорили — по нитке. А сейчас нитку совсем через гроб-то не дают. Только гостицы да что да, платки да, носки да*» (Дмитриево, Юсьвинский район).

В следующем тексте, представляющем плач жены по мужу (зап. от Моисеевой Е.А., с. Дубровка, Юрлинский район) рассказывается о том, как она готовилась к этому дню, готовила «*есьвы сладкий*»:

*Ой, у Петрованушка да сѣдни да праздничок,
Сѣдни мо праздничок да поминальной день.
По избе-то он да похаживат, на гостей-то же он да поглядыват.
Ой, гости созваны, ой, гости да созданы,
Ой, дак и по лавочкам сидят, ой и по скамеечкам.
Ой, дак эть Аннушке да не спалася ночка темная,
Ой, и не лежалося утро-то раннё.
Ой, и да вставала она раным да ранёхонько,
Ох, умывалася она белым да белехонько.
Ой, ей же не надо же да ключевой воды,
Ой, она умылася да горечьми слезьми.
А ей же не надо же было полотеничо,*

А утерлася тоской да кручинушкой.
 Тожно снаряжалася гладным да гладнёхонько,
 Ой, надевала она да платте да тёплоё,
 Ой, платте-то тёплоё да платтё-то легкой.
 Ой, выходила же да на крылечико,
 Ой, да спускалася ой да по мелким ступенёчкам,
 Выходила же а на скатную улочку,
 Ой, да глядела же во все четыре стороны.
 Ой, да не идёт ле мой да мой-от да ладушка,
 Ой, дак не с которой же он да сторонушки,
 Ой, да не с сивера, ой, дак и не с юга-ту,
 Ой, дак не с запада, ой, не с востока же.
 Ой, забирала же, ой, дров да беремечко,
 Ой, заносила же, ой, в светлую горенку,
 Ой, затопляла же, ой, печь да кирпичату,
 Тожно стряпала да для моёва сёдни праздничка,
 Ой, приоттопала, ой, да резвыё ноженьки,
 А приотмáхала она, ой, да белыё рученьки,
 А принажарила она своё-то бело личико,
 Ой, принахмурила свои-то очи ясныё.
 Тожно-то стряпала есьвы-те вкусныё,
 Есьвы-те вкусныё, есьвы-те сладкиё.
 А подносила же да на столы дубовыё,
 А на сукатерти тожно да шелковыё,
 Ой, подносила же, да низко да кланялась –
 Ой, вы поешьте-ко да есьвы-те сладкиё,
 Ой, есьвы-те сладкиё, есьвы-те вкусныё.

Особенность приведенного причета — использование в качестве способа структурной организации все того же приема перечисления последовательно выполняемых действий (подробно рассказывается о просыпании, ношении дров, топлении печи, стряпании). В повествование включены оценки состояния героини (*не спалася ночка темная...*, *умылася да горечьми слезьми*). Суть выполняемых действий — угощение гостей на празднике; представление поминок праздником выступает как оказание почестей душе умершего (одновременно праздник, возможно, есть и сама смерть, воспринимаемая религиозным сознанием как праздник освобождения от мира, в котором преобладает грех, как наступление для умершего радостной возможности встретиться с Богом). Счетные, перечислительные ряды ритмически организуют текст и символически также соотносятся с установкой на восстановление утраченного порядка.

Умение причитать (к.-п. *причѣттэз тэчны* ‘складывать, слагать причитания’) высоко оценивалось в коми культурах, при этом причетная традиция в отдельных локальных коми традициях имеет свою специфику (для ижемских коми, например, характерен такой жанр, как трудовые причитания, которые исполняются в особо ответственные моменты — заготовка кормов, дров, переправа через реку, строительство дома, выход на промысел; см. подробно [Бунчук 2011]). Наряду с плачами и причетами на родном языке, в похоронно-поминальном обряде фиксируется большое количество русских текстов. Коми-пермяками, для музыкальной культуры которых, как и для других финно-угорских народов, свойственна сдержанность в использовании выразительных музыкальных средств [Шергина 1984], в целом воспринята севернорусская манера исполнения причетов («*Причитают, тогда не надо высоко тянуть. Коми-пермяки такое пение не уважают*» — Чазёво, Косинский район). В то же время русские причеты в коми-пермяцкой поминальной традиции отличает стилистический «аскетизм», еще большая эмоциональная сдержанность. Таково причитание на проводы души в сорок второй день (зап. от Рисковой Е.А., Б.Коча, Кочевский район), которое строится на воспроизведении пути «души» умершего из родного дома к реке:

*Ты прости-ко, прощай, да изба-матушка,
 Не пожить же мне в ей да веки с-повеки,
 Не по будням, не по дням, да не по праздничкам.*



«Душа», от имени которой исполняется причитание, прощается с домашней утварью (*прощай, да печка-матушка, пола дубовые, скамья дубовая, окно стеклянное*), с баней-матушкой, полями широкими, лесами зелеными (*Не ходить по грибы да веки с-повеки, не по будням, не по дням, да не по праздничкам*). Финал причета — прощание с речкой быстрою:

*Ты прости-ко, прощай, речка быстрая,
Не напиться воды да веки с-повеки,
Не по будням, не по дням, да не по праздничкам.*

Приведенный текст лишен отмеченных для русских причетов мифологических образов, яркой художественности, исполнение его отличает бесстрастность звучания. Эти качества свидетельствуют о характерной для коми-пермяцкой культуры слабой выраженности личностной негации смерти, о более спокойном ееприятии как неизбежности и неумолимости хода жизни [Ефименкова 1980: 82]. При заимствовании культурной формы, таким образом, народ учитывает, насколько эта форма органично может быть включена в собственную систему культурных ценностей.

Библиографический список

1. Агапкина Т.А., Пашина О.А. Пение // Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под ред. Т.А. Агапкиной, О.В. Беловой, М.М. Валенцовой; общ. ред. Н.И. Толстого. М., 2004. Т. III. С. 660-667.
2. Барсов Е.В. Причитанья Северного края, собранные Е.В. Барсовым. СПб., 1997. Т. 2. 650 с.
3. Бунчук Т.Н. Тексты *vita he bae et ei* в коми и русской культуре: типология или заимствование? - // Рябининские чтения — 2011. Петрозаводск. 2011. — <http://kizhi.karelia.ru/library/ryabininskie-chteniya-2011/1321.html>. Дата обращения 7.11. 2016.
4. Ефименкова Б.Б. Севернорусская причеть: междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшенги (Вологодская обл.). М.: Сов. композитор, 1980. 392 с.
5. Ильина Ю.Н. Севернорусские похоронно-поминальные причитания: лингвокогнитивный аспект. АКД. Санкт-Петербург, 2008. 28 с.
6. Козлова Н.К. Восточнославянские мифологические рассказы о змеях. Систематика. Исследование. Тексты: Монография / Н. К. Козлова; Науч. ред. В. М. Гацак. — Омск: «Издательский дом «Наука»», 2006. — 460 с.
7. Толстая С.М. Обрядовое голошение: семантика, лексика, прагматика // Мир звучащий и молчаливый: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян М.: Индрик, 1999. С. 135-148.
8. Филиппова В.В. Причитание в контексте обрядовой поэзии // Фольклористика коми. Тр. Института языка, литературы и истории Коми научного центра УрО Российской академии наук. Вып. 63. Сыктывкар, 2002. С. 61-72.
9. Шергина А.А. Национальное своеобразие коми народной песенности в сравнении с русским музыкальным фольклором. Сыктывкар, 1984. 39 с.

МИФОЛОГИЗАЦИЯ МУЗЕЙНОГО БРЕНДА

Третьякова Т.В.,
Пермь

Легенды и мифы всегда были неотъемлемым явлением в культурной истории человечества, передаваясь из поколения в поколение. И сегодня особое значение приобретает символическая и мифологическая коммуникация и основанные на ней технологии продвижения бренда территорий, городов. А.В. Ульяновский отмечал, что в наше время в России усиливается ориентация на сохранение традиции, и те бренды, которые будут этой тенденции соответствовать, получают дополнительную энергетическую поддержку. [5]

На протяжении исторического существования места непрерывно происходят процессы его символизации и мифологизации в сознании местных жителей. Существующие символы закрепляются в обрядах, фольклоре, исторических повествованиях, искусстве и других смежных областях. Таким образом, вокруг

места формируется некий устойчивый набор мифов, которые не просто описывают это место, но и определяют наше отношение к нему. В ходе исследования была описана система локального брендинга музея «Палаты Строгановых» с дальнейшей целью разработать программу продвижения бренда усольского музея, основанную на мифологических сведениях.

Анализируя опыт работы музея и следуя классификации Ю. Фуколовой, можно говорить о том, что культурный бренд «Палаты Строгановых» строится по материнской модели зонтичного бренда, когда все проекты музея «Палаты Строгановых» получают поддержку материнского бренда, а затем завоевывают свою аудиторию [6].

Используя положения семиотики (Ч.С. Пирс, Р. Барт и др.), работы, раскрывающие семиотику Прикамья (в том числе книгу В.В. Абашева «Пермь как текст: пермский текст в русской культуре и литературе XX века»), мы можем выделить две основные группы мифологем, связанных с «Палатами Строгановых».

Первая группа включает мифологемы, связанные с понятиями поиска себя, пути, перехода, обновления. К ней относятся разнообразные культурные традиции бывшей вотчины Строгановых, традиционный символ Сирина, историко-фольклорный образ атамана Ермака, сезон весны, обряд свадьбы, общественный резонанс, вызванный приземлением космического экипажа «Восход-2» в Усольском районе в 1965 году. Вторая группа мифологем соответствует условным понятиям центра, места силы, границы между мирами. Сюда включены такие знаковые феномены, как организация пространства вокруг «Палат», ремесленная традиция построения изразцовых печей, мир отношений и предметов, связанных с главной водной магистралью края, рекой Камой, легенды о Китеж-граде и их преломление в истории реального города Усоля, а также соль и солеварение как историко-экономический фактор развития региона.

Существование мифологем, концентрирующихся вокруг «Палат Строгановых», подтверждено социологическим опросом и контент-анализом публикаций в региональных и федеральных СМИ. Музей «Палаты Строгановых» обладает всеми преимуществами для формирования бренда посредством мифологизации. Связанные с музеем мифологемы восприняты 90% локальной и 50% региональной/глобальной аудитории. Кроме того, социологическое исследование выявило, что в настоящий момент в сознании потребителей преобладают культурные знаки второй группы (место силы, центр, граница миров).

С целью повышения эффективности действующей коммуникационной программы музея и усиления бренда «Палаты Строгановых» с помощью территориальных мифов формируется дальнейшая культурная политика музея. Предлагается ввести слоган «*Палаты Строгановых*» — *границы времен и миров*» в музейную коммуникацию, чтобы создать единое информационное пространство вокруг бренда «Палат Строгановых». Во-первых, данный слоган отразит сущность деятельности музея, а именно — сочетание современных выставок, технологий, конференций в культурно-историческом контексте территории «Палат Строгановых». Во-вторых, словосочетание «границы времен и миров» охватывает основные архетипы и мифологемы «пограничного состояния», «перехода», «центра миров». Слоган приглашает посетителей перейти некую «границу», чтобы окунуться в иную эпоху. В то же время, слоган является универсальным, с его семантикой можно связать любое мероприятие, проводимое музеем «Палаты Строгановых».

На полученных данных и их анализе разрабатывается программа развития бренда историко-архитектурного музея «Палаты Строгановых», особое место в которой занимает интернет-стратегия продвижения музейного бренда. Кроме того, программа охватывает разные стороны офлайн-деятельности музея, в том числе организацию пресс-туров для журналистов и экскурсионный маршрут «На границе времен и миров», которые создадут у посетителей целостное восприятие пространства «Усолье на Каме» и увеличат эффект мифологизации бренда «Палаты Строгановых».

Включение целевых групп общественности в мифологизированное пространство, вовлечение их в легенды музея, основанные на архетипах, способствует тому, что музей может не только воздействовать в определенном ключе на массовое сознание посредством связанных с «Палатами Строгановых» культурных



мифов, но и создавать уникальные информационные потоки, на которые будут активно реагировать органы власти, представители малого и среднего бизнеса, инвесторы и потребители. При этом бренд музея может стать основой и движущей силой в формировании благоприятного имиджа всего архитектурного комплекса «Усолье на Каме» как культурного бренда Пермского края, стать отправной точкой для развития туризма в городе Усолье.

Библиографический список

1. *Абашев В.В.* Пермь как текст: пермский текст в русской культуре и литературе XX века / Абашев Владимир Васильевич. — Пермь : Изд-во Перм. гос. ун-та, 2000. — 404 с.
2. *Барт Р.* Миф как семиологическая система / Р. Барт // Мифологии. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. — 312 с.
3. Официальный сайт «Палаты Строгановых» URL: pstroganov.com (04.06.2016)
4. *Пирс Ч.* Логические основания теории знаков / Ч. Пирс. — СПб.: Алетейя, 2000. — 352 с.
5. *Ульяновский, А.В.* Мифодизайн в рекламе: учеб. пособие / А.В. Ульяновский. — СПб: Филологический ф-т СПбГУ, 2011 — 168 с.
6. *Фуколова Ю.* Укол зонтиком // Секрет фирмы. 2003. № 2.
7. *Цыпуштанов В.А.* Усольские промыслы Строгановых // Усолье, 2006
8. *Юнг. К.* Символическая жизнь / К. Юнг. — М.: Когито-центр, 2003. — 294 с.

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ИКОНИЗМ НАРОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

С.С. Шляхова,
Пермь

Иконичность (*iconicity, iconism*) обычно определяется как способность языкового знака соответствовать форме, свойствам, характеристикам денотата: иконические знаки характеризуются фактическим сходством со свойствами денотата (Ч. Пирс); в иконических знаках сигнификация и денотация совпадают, а референт почти восстанавливается в знаковой структуре (Цв. Тодоров).

У. Эко выделяет первичные звукоподражания как «фиктивные образцы» (*campioni fittizi*), т.е. знаки, которые отражают естественные звучания. Вторичные звукоподражания, по У. Эко, — «стилизаторы» (*stilizzazioni*), т.е. внешне «иконичные» выражения, но фактически являющиеся результатом условности [42: 301].

В естественном языке иконичность относительна (в результате утраты иконичности в языковой эволюции) и имеет глубокие биологические, нейрофизиологические, когнитивные и коммуникативные корни. Обычно лингвистический иконизм основывается на теориях синестезии, основанной на акустических качествах речевого звука или «ротовой мимике», т.е. на артикуляционных характеристиках звукового жеста. Лингвистический иконизм — это отражение структуры реального мира в структуре языка.

Цель данного исследования — определить значимость иконических знаков в формировании народной музыкальной культуры. Обоснование иконичности терминов народной музыкальной культуры по сути доказывает ее «отприродное» происхождение. Другими словами, иконизм номинаций в сфере народной музыкальной культуры — это своеобразный лингвистический мимесис как подражание искусства действительности. Данная проблема тесно связана с концепциями глоттогенеза, что вынуждает автора частично коснуться и вопроса происхождения языка. Эволюция языка — это путь от «озвученной пантомимы к членораздельной речи». Часто в основе этой пантомимы лежит игра. Согласно игровым концепциям происхождения языка и культуры [35; 41] зарождение и первые этапы развития языка протекали в двух планах: в реальном социально значимом взаимодействии членов коллектива и в игровых культурных проявлениях. Одновременно с языком зарождалось и синкретическое первобытное искусство, которое представляло собой сочетание игрового действия и звукового сопровождения [41].

Формулы-рефрены и заклички

Показательны в этом отношении песенные формулы-рефрены колыбельных песен (рус. *баю-бай, а-а-а, лю-лю, ла-ла, тра-ла-ла, люли-люли, качи-качи*; к.-п. *лю-лю-лю, бай-бай, övö-övö, oa-oa, o-o-o, э-э-э, ою-ою, öу-вö* и др.), которые имеют архаическую основу. Эти формулы-рефрены во многих языках связаны со значениями «движение, перемещение, колебание» и «бездельничать»: **leļējati* болг. *леля* «качать, волновать; нежно охранять, таить в душе; нежно гладить, ласкать»; диал. *лелеем* «слегка покачивать»; *лели* «качать, колыхать»; ст.-чеш. *leleti* «двигать волнообразно»; ст.-пол. *leleiac* «качать, шатать, колыхать»; *lelejacsie lelejacy* «тот, который шатается, качается», словен. *lelacja* «увиваться, ухаживать за кем-н». Сюда же входят отглагольные образования: сербохорват. диал. *lelejka* «люлька, колыбель; качели», возм., рус. диал. *леля* «река», также в-луж *lelo* «трус», польск. редк. диал. *lele* «неженка», рус. диал. *леля* «лентяй»; **leļējavъ*: сербохорв (диал) *lelijav* «колеблющийся, колыхающийся», польск. *lelawy* «свободный, вольный, растворенный», рус. диал. *лелявый* «вялый, медленный»; в-лужск. *lelawy*. «лентяйка»; н-луж. *lelawa* «бесстыдно ленивая женщина»; рус. диал. *лелява* — лентяйка, попрошайка [40, 14: 100 -102]. Ср. к.-з. *лайкан* «гибкий шест», удм. *лайкан* «гибкая палка для переноски грузов», манс *laik* «качать» < праманс. **lāi-*. Связь (?) с фин. *liekku* «качали», «колыбель», *лельны* < приб.ф. ср. эст. диал. *lal' lal'* «нога (в детском языке)» [13: 157, 414]; к.-п. *лележитны* «лелять, нежить, баловать».

Многие исследователи указывают на архаичную природу жанров, где регулярно воспроизводятся эти звуковые формулы. Наиболее частотная формула — двойное мягкое /л/ с гласными среднего и верхнего подъема; вариант — сочетание /л/ и /j/: *ой люли, люлей, лилë, люле, элеле, йо лилë, лелëм мой лелëм* [1]; к.-п. *оль-лëль-оль*. Архаика подобных формул выявляется и на уровне мифологии. В фольклоре разных народов и в религиозных культах имя бога нередко превращается в припев. Припев *Lalu* есть в литовских песнях. Латвийское *Lels* «великий», литовское *Luloti* «качаться на качелях», украинское *леля* «беда, горе». В Вавилоне *Lilu* — демон бури, смертей, болезней, у хаттов, а затем хеттов бог подземного мира носил имя соответственно *Leluwani, Lelwani*. У этрусков было божество по имени *Lalan*, в грузинских песнях упоминается некий *Лил, Лилу* [8: 211].

Связь пения и далекого прошлого является фольклорной универсалией. Так, у хантов термин *ар* означает не только «петь, песня», но и включает семы 'древний', 'старинный', 'легендарный'. Своих предков ханты называют *ар-ях* ('песни-народ'); по отношению к давно сделанной вещи они могли употребить формулу «сделана песенным человеком» [18: 32]. Можно предположить, что здесь имеются в виду те, о ком поется в сказании (показательно, что мифологическое время называлось у манси *эрыг й'ис* — букв. 'песенное время' [29: 124]).

Можно предположить, что в генезисе формулы-референа прослеживаются элементы игровой концепции происхождения и эволюции языка, когда взаимодействие членов коллектива эксплицировалось в игровых культурных проявлениях. Возможна и другая версия. Многие исследователи (Ч. Дарвин, О. Есперсен, С.Л. Рубинштейн) отмечали, что древний человек сначала научился петь, а потом овладел абстрактным словом, где пение понимается как эмоциональное голосовое средство общения. «Данный тезис подтверждается и на уровне структурной организации центров мозга, управляющих речью. Собственно речевые зоны (центры Брока-Вернике) расположены в коре головного мозга, а центры, управляющие произвольными эмоциональными голосовыми реакциями человека, — в подкорковой области (лимбической системе), которая эволюционно более древняя, чем кора головного мозга. Пение ввиду его эмоциональной природы базируется на эволюционно более древних механизмах, нежели речь» [21: 158].

Музыковеды говорят об альфа-мелодике (контрастно-регистровое пение) — едва ли не самом архаичном виде пения. «Устоявшаяся высотная координация тонов, да и само тоновое воплощение звука здесь не предполагаются. По существу, в α-мелодике ещё нет линии как сколь-либо упорядоченного звуковедения. Нет порой и вполне определённого соотношения с дыхательным циклом. Часто это не что иное, как свободное перебирание регистров, вызванное ситуативной прихотью поющего. Наверное, не случайно такого рода звуковое поведение характерно для *птичьего пения* и для *звов животных*, и, соответственно, для *их имитации*. В тот же ряд можно поставить и «*агуканье*» (выделено нами — С.Ш.) — неосмысленные голосовые эксперименты грудных младенцев» [2].



Сигналы-кличи и разного рода голошения известны многим народам, и в каждой культуре они трансформируются в песенно-музыкальный ряд (обычно в виде припевов в народных песнях): русские ауканье [17], причитания по *горЯм* в лесу [23], кличи, возгласы, гойканье и (а)уканье пастухов, охотников и скотоводов [26; 33; 38], заклички [7]; шотландский и альпийский (тирольский) пастушеский йодель (йодль, йодлер, йодлинг) [34]; грузинский криманчули [2]; персидский и азербайджанский тахрир и пр. Следует отметить, что все эти названия — звукоподражательные: *ауканье* (< *ау*), *гойканье* (< *гой*), *закличка* (< *кликать*, *клич*), *Jodeln* (< звукосочетания типа *Hodaro*, *Iohodraeho*, *Holadaittijo* и т.п.), *криманчули* (основной вклад в экстатическое звучание вносит виртуоз-тенор — *гамживани* < груз. *квивили* «крик, визг»). Эти специфические жанры выступают в трудовой, коммуникативной, магической, ритуальной и прочих функциях.

М.А. Лобанов лесные кличи Северо-Западной России определяет как жанр, промежуточный между вокальной и инструментальной народной музыкой. Гукание представляется ритуальным возгласом, «пережитком коллективного заклинания» [17]. Так, русские закличания, вызывания ветра — это голосовые звукоподражания, имитация порывов ветра [7: 72]. Удмурты в помощь свиста пытались вызвать ветер, необходимый во время сенокоса, пастьбы, веянии зерна. При этом свист должен быть негромким, имитирующим ветер (Граховский район Удмуртии) [27: 80].

Е.С. Новик считает, что для генезиса музыкального фольклора имитации звуков сыграли гораздо более существенную роль, чем звукоподражания для формирования языка. Впрочем, ономастопозитические слова составляют достаточно обширный пласт общеязыковой лексики в финно-угорских, тунгусо-маньчжурских и других языках народов Сибири, а в изобразительной системе повествовательного фольклора им принадлежит весьма важная роль [24]. Так, часть запевов в эпосе эвенков *нимнгакан* не несет в себе определенно значения, но выражает звукоподражание: запевы удаганок, уток и некоторых богатырей-аи со звукоподражательной пению птиц основой *чип-чив* с разными суффиксами: *чипир-чипир*, *чипирйа-чипирйа*, а также *йавир-йавир*, *кикир-кикир* и пр. [22: 94-95]. В якутском *олонхо* также обязательным компонентом является присутствие нарративных звукоподражаний при показе образов животных и птиц: символическими звукоподражаниями в эпических сказаниях изображаются животные и птицы, имитированием голосов которых начинается и заканчивается песня. Они являются одновременно маркерами зооморфных персонажей *олонхо*. Так, песня коня открывается символическим звукоподражанием *анньаса-анньаса* в различных его вариантах: *анньахтарбын* и др. Маркерами обладают женские персонажи, поющие стилем *дьизрэттии ырыа*, а именно *эмэхсин* («старуха»). Основу ее вступления составляет звукоподражание плачу. На основе подражания плачу построен начальный зачин женских положительных образов, героинь повествования. Зачин *дьэ буо* и его варианты используются в песнях стиля *дьизрэттии ырыа* для характеристики положительных героев *олонхо* [15].

В эвенкийском эпосе имеется много запевов-монологов персонажей животных: запев оленя-героини *хор!-хор!*, запев лося *кор-кор!*, росомахи — *парху-пырху!*, песца — *ньен-ньен!*, лисицы — *нян-нян!*, волка — *уо-у-у-уон!*. Слова запевов являются звукоподражательными словами, которыми эвены как бы воспроизводят речь животного» [12: 4].

В зачинах и связанных с ними звукоподражаниях в большей степени, чем в других жанрах и стилях пения, выступает прямая связь речевого и мелодического начал. Звукоподражания по своей звуковысотной и ритмической оформленности близки к музыке, а благодаря наличию согласных и гласных звуков, использованием их в якутском языке в качестве основы грамматики — к слову. При развитой звукоподражательной культуре в сознании исполнителя образуются и постепенно закрепляются определенные звукоинтонационные комплексы, представляющие чувственно зримые образы животных или птиц. Эти комплексы начинают восприниматься как образцы взаимодействия вербального и музыкального, переходящие затем и в нарративные жанры [15].

Так, в работах К. Тирена, В. Данкерта, О. Эдстрем, Э. Эмсхаймера, И. Травинной, Я. Сарва исследуется символика устойчивых интонационно-ритмических комплексов (контуры гор, бег оленя, движение волн и пр.). П. Зайковым показано влияние типов ведения хозяйства (рыболовство, оленеводство) на специфику ритмоинтонационных особенностей пения.

В.С. Гудкова выстраивает фонетическую типологию передачи тембро-артикуляционных особенностей языка, связанных со звуковыми явлениями животного мира, ландшафта, видов деятельности. К примеру, звукоподражания медведю, волку, собаке, оленю, зайцу, вороне, краснозобой гагаре, глухарю, кукушке, чайке, куропатке, комару и др., в ранний период этноистории выполнявшие сакральную функцию поклонения тотему, позднее приобрели производственную и художественно-эстетическую функции. Наряду с «иконическими» интонациями (конкретное звукоизображение зверя) существуют йоиги с «символической» имитацией. Часто они сочетаются. Иконическое подражание может составлять только рефрен; дальнейшее описание животного происходит через вербальный текст. Повадки животного проявляются в тембровоэмоциональной окраске голоса и активной жестикуляции (корпроимитации) исполнителя. А. Абловой предпринята попытка сопоставления птичьих голосовых и неголосовых — механических (взмахи крыльями, щелканье клювом, царапанье когтями и пр.) сигналов птиц северной части финской Лапландии — маленькой овсянки, красного кулика — с ритмическими моделями при игре на литофоне [30].

И.В. Соловьев реконструировал тембро-артикуляционные исполнительские приемы игры на саамских инструментах в соответствии со звукоизобразительными терминами, распространенными в саамском языке [30]. А.В. Панюков считает, что «применительно к музыковедческому опыту коми традиционной культуры можно говорить о едином музыкально-акустическом коде, с помощью которого описывается и мир человека, и мир птиц, и мир инструментов» [25].

На стыке биологической и человеческой коммуникации лежат разного рода плачи и голошения. Архаичное контрастно-регистровое пение отличает похоронные причитания. «Это отнюдь не скорбные, горестно никнувшие интонации и, тем более, не голосовая игра, а *экстатическое, почти не подконтрольное сознанию голошение, необузданный эмоциональный прорыв* (выделено нами — С.Ш.). Но подобного рода мелодика может быть и знаком физиологически достоверного вопля, его сознательной имитацией. Подтверждение тому — похоронные голошения профессиональных плакальщиц и традиционные обрядовые причитания невест. Октавные и сверхоктавные сбросы голоса в данном случае, скорее всего, осознанны, ибо они входят в «исполнительскую задачу». Невеста может быть вполне искренна в своём переживании, но в то же время она исполняет обряд, «обозначает» своим пением ритуальную ситуацию» [2].

Именно при помощи плачей, записанных непосредственно на похоронах, были установлены закономерности образования различных музыкально-стилистических элементов. На материале йодля Е.К. Хангги гипотетически воспроизвел эволюцию причитания от физиологического плача до формирования напева. «Общее направление предполагаемого процесса ведет к прорастанию песенных интонаций в изначальной декламационной плачевой канве; на этом пути были выявлены некоторые повсеместно распространенные типы интонационно-ритмического оформления напевов» [34].

В плаче невесты «срывы в нижний регистр происходят только тогда, когда поэтическая строка фактически уже произнесена в звучном верхнем регистре. Захлёбывающиеся голосовые провалы и сбои дыхания оправданы и эмоционально и физиологически, но при этом вписаны в синтаксическую структуру напева: они случаются лишь в окончаниях стиха, и — реже — посреди него, в цезурном словообрыве. В похоронных же воплях синтаксическая «привязка» просматривается с трудом, да и сам стих ещё не вполне оформился. Вполне возможно, что он и существует в сознании голосающей, но может разрушаться под напором аффективного чувства. О таком голошении действительно трудно говорить как о произведении искусства, а не «одной лишь человеческой природы» (по реплике Чернышевского). Невестин же плач уже преодолевает перевал, отделяющий ещё-не-искусство от искусства состоявшегося» [2].

По данным Е.К. Хангги йодль связан с причитаниями и плачами, которые маркируются как звуковое пространство. Автор выделяет два типа похоронного обряда. «В одном из них плачи входят в комплекс ритуальных шумов в контексте зрелищно-театральных форм и вместе с ритуальным смехом способствуют усилению апотропеической магии обряда. Во втором типе похорон ритуального шума не производилось, действия совершались тайно,



в ограниченном кругу участников, обеспечивая таким образом другой тип звучания причета. В этом типе игрищ плачи были направлены на магические действия продуцирующего вида, с целью умиловить «предков» [34]. Ср. к.-п. *оль-лель-оль* «колыбельный рефрен» и *оллявны* «выть (по покойнику)» < приб.-ф., ср. кар. *ollal'in'i* «плакальщица», *ollattoa* «причитать». Первонач. форма **o'l'al-* [13: 204]. На наш взгляд, вполне вероятно сигнально-кличевая природа данного междометия.

Звукоподражания, аккультурированные в фольклорной практике, с акустической точки зрения содержат изменения как в звуковысотном, так и в ритмическом отношениях, они колеблются от иконической точности до неузнаваемой модификации в зависимости от того культурного смысла, который вкладывается в эти имитации [24]. Часто изобразительные слова выполняют функцию припева или композиционного структурирования фольклорного (в том числе песенного) текста.

*Ты машина, ты железна, куда милого увезла,
Э-э-эй, о-ха, ха-ха, куда милого увезла.
Ты машина, ты свисточек, подай, милый, голосочек,
Э-э-эй, о-ха, ха-ха, подай, милый, голосочек.
Вы налейте стакан рому, я поеду ко приему,
Э-э-эй, о-ха, ха-ха, я поеду ко приему.
Во приеме стены белы, там сидели офицеры,
Э-э-эй, о-ха, ха-ха, там сидели офицеры.
Вот приехал поезд пятый, закричали, что принятый,
Э-э-эй, о-ха, ха-ха, закричали, что принятый [3: 18-19].*

*Ой, ди-ди, ой, радость, Рождество, девки, пришло.
Ой, ди-ди, ой, радость, Рождество Христовоё.
Поиграйте, девушки, да, ой ди-ди, ой, радость,
Поиграйте, матушки, по своей воле-волюшке,
Пока замуж не выдали.
Выдавали де девицу за седую бороду, за плешату голову,
А седа борода не пускает никуда.
Ой, ди-ди, ой, радость...*

(Усть-Зула, зап. от Ивановой М.Н., 1932 г.р., Митрофановой А.С., 1930 г.р.)

*Какъ во городъ,
Во городъ, во Казани,
Сдуни-най-най-най,
Да во Казани!
Молодой чернецъ
Да постригся;
Сдуни-най-най-най,
Да постригся!
Что по три годы
Чернецъ Богу молился,
Сдуни-най-най-най,
Да молился! [39].*

*Ӧу-вӧ, ӧу-вӧ,
Менам кагаыс бабӧ.
Шондӧ вӧр сайӧ пуксис,
Гулю синнӧсӧ кунис.
Ӧу-вӧ, ӧу-вӧ,
Менам учӧтысь бабӧ.
Узьӧ мӧс, и вӧр, и кань,
Узьӧ лабичын акань.
Ӧу-вӧ, ӧу-вӧ,
Менам кагаыс ланьтӧ*

(Эу-вэ, эу-вэ, Мой младенец спит. Солнце село за лес, Птички глазки закрылы. Эу-вэ, эу-вэ, Мой младенец спит. Спит корова, лес и кошка, спит на лавочке кукла. Эу-вэ, эу-вэ, засыпает мой малыш). Коми-пермяцкая колыбельная песня.

В сборнике народных песен северных удмуртов М.Г.Ходыревой помещен Глоссарий припевных слов и выражений, встречающихся в удмуртских народных песнях, среди которых преобладают изобразительные слова, междометия, звукоподражания и разного рода редуцированные формы (*ай-дой, ай-йй-ай, бутыряк, дамбырды, жамин-жамием, жильыр, ок-ок-ок, трой-рой, трин-трон* и др.), многие из которых квалифицируются как «формы неясного происхождения» и как реликты древних магических заклинаний [36: 116].

Связь музыкального и вербального кодов очевидна в культурах, которые сохраняют архаичные формы исполнительского искусства [2; 14; 17; 31]. Например, в трёхвысотной орнаментации криманчули, по данным Э. Алексеева, «разным высотным уровням соответствует свой гласный звук: *у* — верхнему, *а* — среднему, *о* — нижнему. Каждый высотный уровень обладает своим оттенком тембра и своей фонемой, а общая мелодическая линия рождается как перебор этих темброфонем, несходство которых подчёркивается регистровым контрастом. Что чем здесь порождено — последование гласных мелодическим рисунком или, напротив, мелодическая линия фонетическим рядом — не берусь сказать. Одно ясно — и то и другое слито органически, и именно в этом заключена специфика виртуозного и эффектного вокального приёма. Логика его возникновения, как представляется, не сложна. Он берёт начало в α -мелодической игре голосом, затем постепенно переходит от архаической высотной неопределённости в упорядоченную тонально-хоровую вертикаль и тем самым возводится в ранг высокого искусства» [2].

Гипотетически можно предположить, что изначально это был единый процесс: слово было связано с определенной интонацией, близкой к музыкальной, как это наблюдалось в звукоподражаниях. В этом отношении также представляет интерес исследование звукоподражаний различных этносов, что могло бы помочь в решении проблемы генезиса взаимодействия слова и музыки [15].

Музыкальные инструменты

В искусствоведческой литературе выявляются не только связи вербального и мелодического кодов, но и соотносится подражание звучаний музыкальных инструментов человеческому голосу, т.е. отмечается связь музыкального инструмента и звучаний человеческого тела. «Связь фонетического ряда в текстах вокальной музыки с мелодической высотностью — одна из глубинных закономерностей раннего пения. Заманчивые перспективы открывает и сопоставление такого пения с инструментальными наигрышами» [2]. Так, Е.К. Ханги указывает на родство швейцарской вокальной и инструментальной музыки, а в йодельской мелодике находит отражение интонаций альпхорна, бюхеля, хакбретта и других швейцарских народных инструментов [34].

Русскую игру на кугиклах сопровождают слоговые формулы. «В брянской традиции слышится чаще всего слог *га*, в калужской — *фе, фу* и т.п. В Курской области это, как правило, *фиф-ка* или *фиф-каф* (с индивидуальными особенностями, такими как *фю-ка, фьюфка* и *хью-ка* и т.д.). Конкретное фонетическое наполнение этих формул намеренно размыто, а в общем плане они выполняют одну и ту же функцию: переводят языковые закономерности в музыкальную организацию» [4: 172]. Обратим внимание на то, что все эти слоговые формулы являются не чем иным, как звукоизображением дыхания.

«Все приведенные формулы построены по модели, опирающейся на фундаментальное фонетическое различие гласных и согласных. Согласные «вдуваются» в дудки (т.е. становятся голосом инструмента), а гласные поются (человеческим) голосом, акустически уподобленным голосу инструмента, отвечая ему по тембру и высоте звука. Это как бы двойная инверсия: флейта снаружи (голос, материализованный в инструменте) и «флейтоподобный» человеческий голос, ей отвечающий изнутри» [Там же].

Пограничные явления, возникающие на стыке речевых феноменов и инструментализма (речитация, гортанные звуки, вибрато, глоссандо и пр.), в том числе аутоинструментализма, обнаруживают тесную связь с типологией звукообразительных терминов [30].

Музыковеды считают, что музыкальный инструмент со временем выделяется как самостоятельный компонент культуры из разного рода синкретических комплексов: эстетической, магической и трудовой деятельности, а также «сигнально-магически-плясово-трудовых комплексов» [11: 126].



Во многих культурах музыка связана с «другим» миром, что позволяет рассматривать музыкальный код как канал связи с этим миром. Не случайно музыкальный дар часто интерпретируется как сделка с Дьяволом. Источником песни часто считается внушение духов, обычно в виде сонного «видения». У нивхов в прошлом было представление об особом духе, который во время исполнения песни сидит на кончике языка певца. Поэзия без музыки долитературному периоду неизвестна [19].

Так, в мифологии коми появление музыки связано с изобретением сигудка. Ен сделал сигудок, но он не звучал. Ен обратился за помощью к Омёлю, и тот посоветовал прилепить к углу корпуса сигудка кусочек еловой смолы (*коз сир*) и натереть ею смычок. Тогда и полилась музыка. Ен тогда проклял сигудок, основным творцом которого, таким образом, стал Омоль.

У алтайских тюрков музыкальные инструменты изобрёл Эрлик (темный демиург). Поскольку к созданию музыки самым непосредственным образом был причастен Омоль, отношение к ней амбивалентно. В частности, подразумевалась взаимосвязь музыки и мира духов, которые тоже были сотворены Омолем. Так, у коми-зырян существовало поверье, что для того, чтобы научиться хорошо играть на гармонике, вечером на Святки, в период наиболее плотного контакта мира людей с миром духов, следовало придти в баню, захватив с собой невыделанную коровью шкуру, петуха, нож, иголку без ушка и гармонику. Там, разостлав на полу шкуру, смельчаку следовало сесть на неё, очертить ножом вокруг себя замкнутый круг, воткнуть в свою одежду иголку без ушка и вызвать банного духа. Появившийся банник сначала ломал гармонику, потом собирал ее заново и начинал играть всевозможные мелодии. После пения петухов банник падал оземь и исчезал, а смельчак усваивал все услышанные мелодии. В то, что дух-хозяин бани может научить играть на гармонии, верило и северорусское население. У хантов также полагали, что умение играть на музыкальных инструментах является даром, получаемым от духов [20].

Во многих культурах в основе формирования народной музыки лежат компоненты антропофоносферы (двигающееся и звучащее человеческое тело) и натурфоносферы (звукоподражания, прежде всего, птицам), что предполагает иконическое происхождение компонентов музыкальной народной культуры. Так, в культуре ацтеков птичье пение трактуется как идеал человеческого пения, а с образами птиц связаны божества, правители и поэты-певцы [16].

Прежде всего, иконичны названия многих народных инструментов: рус. свисток, болг. свирка < свистеть, рус. балалайка < звукоподр. связано с балалакать, баять, лаять, рус. барабан < тюрк. балабан «выпь — птица с характерным «ухающим» криком», рус. баян < древнерусск. певец-гуслир Боян < баять, бубен, трещетка, рус. гусли < гусль «струна» < ст.-слав. густы «гудеть» (гудением, гудьбой в прошлом назывался именно звук струн); к.-п. пöляны, к.-з. пöлян, удм. пеллян «дудка, свисток, свирель» < пöльтны «дуть, раздувать»; удм. шулан «свистулька» < шуланы «свистеть», рус. дудка, укр. блр. дуда, с.-хорв дуда, польск. *duda dudka* «дудочка, свисток, жалейка, волынка» < о.-с. **duti* «дуть», и др.

Многие народные инструменты являются проекцией человеческого тела, где природный и физиологический компоненты имеют определяющее значение [4; 10]. Так, «природными» у коми-пермяков являются практически все традиции инструментального музицирования. «Духовые инструменты, игравшие ведущую роль в народном музыкальном быту, представлены женскими множественными флейтами из полых стеблей дудника (*пöляннэз*), одинарными продольными флейтами из травяных стеблей (*пöлян, пиксан, умра, туригум*), из коры деревьев (*пу пэлян*) — на них чаще всего играли мужчины. Пастухи пользовались берестяной трубой и деревянным барабаном (*пу барабан*), охотники — разнообразными манками (например, *сьола чипсан* — рябчиковый свисток) из перьев птиц, дерева и металла. В быту до сих пор играют на бересте (*сюмёт, симёт*) и на осиновом листе (*пытцу, пипу лист*) [10: 199].

Эргология саамского инструментария в большинстве случаев зооморфна: стержневые и рамные погремушки — из оленьего рога (*чуэрэв пуаз, чорвэнч пуаз*); кологушка для бубна из заячьей лапы (*кебпель нюэммель*); шнуровые погремушки в качестве оленьих копыт (*кенни*) и небольших оленьих косточек-суставов (*пацк*); мембрана бубна, обтянутая оленьей кожей и укрепленная к корпусу (*обечайке*) сухожилиями; сосуды-погремушки, изготовленные из оленьего, тетеревиного, гуси-

ного горла, свистковые флейты из лебединого пера (*пони нюхчи*), разнообразные звучащие подвески-амулеты, такие как клыки медведя (*паннь талл*), волка (*пальтэсь, паннь чиррм*), лягушачьи лапы (*кебпель цуэмпи*), щучьи (*паннь ныгкешь*) и лосиные зубы (*паннь сэръв*) [Цит. по: 30].

«Природный компонент особенно явствен в раннетрадиционном пласте инструментальной музыки. Игра на инструменте часто воссоздает звуки природы и подражает голосам животных и птиц. Так, например, жители Курской области считают, что местное название многоствольной флейты (*кугиклы*) произошло от подражания крику чибиса: «Как чибис — кугу, кугу — вот и кугикалки» [28: 141].

О связи с природой свидетельствуют и названия некоторых наигрышей — «Комарькя», «Утица», «Бычок», — и местные поверья, и поговорки. Так, про неумелые попытки игры на кугиклах женщины часто говорят: «как лягушки в болоте», так и вы граете» [4: 165].

Коми-пермяцкая пэлянная традиция также пронизана птичьими коннотациями. «Названия наигрышей апеллируют к птичьему миру так же, как и само звучание пэлян, напоминающее птичий щебет гораздо больше, чем, к примеру, вой волка. Еще более характерен орнитоморфный асемантический «язык» многоствольных флейт, «не понятный людям, но птицам понятный», как утверждают старейшие знатоки традиции» [10].

Коми-пермяцкая флейта делалась не только из полых трубок пикана, но и из перьев лебедя (и, возможно, других водоплавающих птиц). Это стадийно более ранняя форма многоствольной флейты, нежели травяная. Лебедь — воплощение души умершего человека, «божественная» (священная) птица коми-пермяцкого фольклора, могущественное существо, один из важнейших тотемов, наряду с медведем. Музыкальный инструмент из частей лебединого тела — это умершее и воскресшее божество. Так же воспринимают свою арфу-«лебедя» обские угры [10].

Архаически игра на музыкальном инструменте тесно связана с физиологией человеческого тела. Так, русские кугиклы тесно связаны со стадиями взросления женского тела. Освоение кугикл начиналось девочками в возрасте 10-12 лет (начало полового созревания). В этом же возрасте происходило и обучение специфическим женским видам труда: прядению, ткачеству. Типично для ранне-подросткового возраста начало подготовки девочкой своего приданого и освоение свадебных песен и плачей. Особенно активная и публичная («на людях») игра на кугиклах приходилась на девичество и молодость, а заканчивалась лет в 40-45, т.е. в возрасте менопаузы, когда утрачивается способность к деторождению. После этого играть на людях считалось неприличным» [4:173].

Характерная черта коми-пермяцкой традиции, также ярко выявляемая на материале музыкально-инструментальной традиции, — акцентирование не социального аспекта в определении статуса женщины (роль замужества), а более всего физиологии. В сознании коми-пермяков полноценная игра связывалась с физической зрелостью женщины. Умение дуть («мочь») определялось не просто дыхательными возможностями, но и наличием особой «жизненной силы», которая порой представлялась как женская половая (сексуальная) сила. Обучение игре на пэлянах сопровождало период полового созревания. Девушки постарше получали право играть на пэлянах не только в среде своих сверстниц, но и «на людях». После замужества продолжали играть не все, а только «мастёры» (умелые, искусные). Игра на дудках переставала быть только бытовой социокультурной практикой, но приобретала и статус искусства. Особую роль исполняли в коми-пермяцкой традиции и пожилые женщины, которые обладали знаниями и умением сделать и настроить хороший инструмент [10].

Очевидно, что инструменты, будучи природными, но в то же время «очеловеченными» телами, прокладывают путь для «обуздания», упорядочивания, превращения природной звуковой стихии в эстетическую (музыкальную) деятельность человека, маркируют переход из природного в культурное пространство [4].

Таким образом, «происхождение языка имеет много общего с происхождением пения, украшений, музыки и искусства (например, танца) — все они были тотемами, все они обладали этнодемаркационной функцией. В основе лежала потребность дать выражение завоеванному в коллективном труде и борьбе друг с другом общественному самосознанию и самоутверждению» [9].



Танец

А.Н.Веселовский из первобытного синкретизма выводил не только виды искусства, но и роды поэзии. Поэтическое творчество представляется в генезисе как коллективное в буквальном смысле, т.е. как хоровое. Поэт восходит к певцу и, в конечном счете, к запевале обрядового хора. В рамках такой эволюции А.Н.Веселовский размещает различные типы певцов (финский лаулайа, древнескандинавские тул и скальд, англосаксонские скопы, кельтские филы и барды, древнегреческие аэды и рапсоды, средневековые бродячие певцы — шпильманы, жонглеры, скоморохи и т. п.). Анализируя соответствующую лексику, он доказывает семантическую близость в генезисе понятий песни-сказа-действия-пляски, а также песни-заклинания-гадания-обрядового акта [6]. Один из принципов такого акта — иконизм.

Так, русский *хоровод* являет собою синкретичное действие песни-действия-пляски-заклинания-обрядового акта. Участники хоровода ходят кругом, рядами, заплетают из хороводной цепи различные фигуры-орнаменты, согласуя свой шаг с ритмом песни. *Хоровод* < *хор* (от слова *хор*) и *вед* (ср. *водить*) с соединительным *о*. Старшей формой является форма с нач. к: **коловод* или **колоход* (от о.-с. **kolo*, род.ед. **kolese*- круг > «колесо»). В дальнейшем могла иметь место «народная этимология»: переосмысление слова под влиянием *хор*. Это привело к потере внутренней формы слова. Отсюда *коровод*, в говорах *кород*. Основное построение хоровода — круг, его круговая композиция — подобие солнца, хождение за солнцем — «посолонь» берут начало из старинных языческих обрядов и игрищ славян, поклонявшихся могущественному богу солнца — Яриле.

Гуцульский *аркан* воспроизводит обряд посвящения гуцульского двенадцатилетнего парня в воины (легини). После участия в нем он получал право участвовать в танцах, носить *бартку* (маленький топорик на длинной ручке, явно предназначенный для борьбы с хищными животными леса) и подпоясываться широким поясом. *Аркан* < укр. *аркан* «недоузлок, лассо (петля)», заимств. из тат., крым.-тат., казах.; чагат. *arkan* «толстая веревка, канат», балкар. *arqan* «лассо» [32].

Иконичны многие названия танца: *вальс* < *Walzen* «катать вальском» > «поворачиваться»; *фокстрот* < англ. *fox* «лисица, лисий», *trot* «рысь», «бежать рысью»; танец имитирует лисью пробежку [37]; *ча-ча-ча* < звукоподражание маракасам (шумовой инструмент, используемый в аккомпанементе); *гонак* < производное от межд. *гон*, укр. *гон*, польск. *hop* от нем. *hopp*, *hops* (связанного с *hupfen* «прыгать») [32]; *танго* < на языке одного из африканских племен *tango* означает «бубен» и др.

Большинство русских плясов и карагодов (курский «Тимоня», карталинская круговая пляска и др.), коми-пермяцкий танец тупи-тап (тупи-тапа, ту-пи-тап) воспроизводят брачные игры птиц.

Название танца — *тупи-тап* — коми-пермяки связывают со звукоподражанием топоту. Однако музыковед Лариса Клещина, проводившая экспедиции в Коми округ более десяти лет, отмечает, что она никогда не слышала такого названия. По ее данным, этот танец коми-пермяки называли просто *йоктан* (танец) < *йоктыны* (плясать). В любом случае, даже если *тупи-тап* заимствован у русских, он этнически трансформируется коми-пермяками, наращивая финно-угорскую мифологию на русский «костяк», и являет собою синкретичное действие действия-пляски-заклинания-обрядового акта, которое вырастает из звука-действия (топот). Иконично, на наш взгляд, и слово *йоктан* (< ср. к.-з. *йоктыны* «танцевать, прыгать, подпрыгивать, биться (о сердце)»; удм. *йыг-йыг* «стук-стук (о сердце)», *йыганы* «стучать, постучать») и суть танца (подражание птичьим повадкам).

Наши выводы согласуются с данными А.В.Панюкова, который исследует коми орнитологические представления, имеющие разнообразные выходы к проблеме коми музыкальной культуры. По мнению автора, «в определенных ситуациях исходная «хронотопность» птичьих образов, их глубинная структурированность (и на уровне языка, и на уровне мифопоэтических, музыкально-поэтических представлений) сама может выступать в качестве сюжетобразующего начала. Возникающие на этой основе фольклорные тексты космологичны по своей структуре, поскольку отражают универсальные для традиционной модели мира принципы взаимодействия макрокосма и микрокосма, такие как антропоцентричность, антропомерность и антропоморфичность» [25].

Иконичность современной народной музыкальной культуры

Несмотря на значимость музыкального кода для традиционной культуры, в обыденном сознании современного диалектоносителя звучания музыкальных инструментов не актуализировано [5]. Возможно, что прототипичность и синкретичность иконической картины мира не позволяет дифференцировать музыкальный код как самостоятельный.

Современный диалектоноситель (материал пермских говоров) выделяет звуки музыкальных инструментов, звуки простейших духовых инструментов, звуки классической и современной музыки, в номинации которых доминирует иконический принцип.

В музыкальном ряду особо значимы звуки струнных (*У его мандолинка была, дак он часто набрынгивал; Этот-то побрендит на балалайке, дак и попляшем*), духовых (*Старик слепой был, он делал и горшочки, и пикульки из глины. Пикулька — птичка да и всё, свистит*) инструментов и гармонии (*В стары-то годы ходили с гармонью. Далеко слышно, как играет. А нынче не жукнет, не пикнет нигде; Больно уж он хорошо на гармошке пикат; Маленько скриплю на гармони-то, редко только*).

Классическая и современная музыка воспринимается диалектоносителем как набор ударов и неприятных звуков: *Опять по радиву симфония — гырга-ют в одну мить, то да потому, надоело; Всякие эти стукалки-пукалки, их ведь не было раньше / Сейчас какая-то музыка: бут-бут-бут... только одна буткотня стоит — слушать нечѐ!; Как молотят — раньше так молотили*.

Выводы

Анализ иконических единиц, связанных с номинацией и содержанием элементов традиционной культуры (рефрены-припевы, заклички, плачи и голошения, музыкальные инструменты, танец), показал, что значимость иконических знаков в формировании народной музыкальной культуры переоценить невозможно. Принцип иконизма (в том числе подражание природе в ее различных проявлениях) является универсальным принципом в формировании музыкальной традиции в культуре многих народов.

В результате языковой эволюции первичные звукоподражания как отражение естественных звучаний в музыкальной традиции превращаются, по У.Эко, в знаки-стилизаторы (иконичные по форме становятся условными по содержанию).

В языке современного диалектоносителя нейробиологические, когнитивные и коммуникативные корни иконичности утрачиваются и актуализируются первичные звукоподражания, которые являются базовыми архаичными формами лингвистического иконизма.

Библиографический список

1. Адоньева С.Б. Звуковые формулы в ритуальном фольклоре. 2004 // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. URL: <http://ivgi.rsu.ru/folklore/publications.htm> (дата обращения: 19.07.2016).
2. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М.: Сов. композитор, 1986. 240 с.
3. Белавин А., Подюков И., Черных А., Шумов К.. Война и песня. Солдатские и военные песни в фольклорной традиции Прикамья. Пермь, 2005. 200 с.
4. Величкина О. Музыкальный инструмент и человеческое тело (на материале русского фольклора) // Тело в русской культуре. Сб. статей. М.: НЛЮ, 2005. С. 161-176.
5. Вершинина М.Г. Экспликация фоносферы в русской фоносемантической звуковой картине мира: автореф. дисс. канд. филолог. н. Пермь, 2013. 24 с.
6. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л.: Гослитиздат, 1940. 647 с.
7. Виноградов В.В., Лобанов М.А. «Чтобы дуло, чтобы горело...»: Выклики ветру на подсеке // Экспедиционные открытия последних лет. Вып. 2. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982–2006 гг. СПб., 2009. С. 75-97.
8. Голан А. Миф и символ. М.: Русслит, 1994. 375 с.
9. Данченкова А.В. Феномен буквы в индоевропейской языковой картине мира: Лингво-этимологический и лингвокультурологический анализ: автореф. дис. ... канд. филол.н. М., 2004. 15 с.



10. Жуланова Н.И. Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков: автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2003. 24 с.
11. Земцовский И.И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М., 1987. С.125-132.
12. Кэптукэ Г., Роббек В. Тунгусский архаический эпос (эвенкийские и эвенские героические сказания). Якутск: ИПМНС СО РАН, 2001. 210 с.
13. КЭСЯ — Лыткин В. И., Гуляев Г. С. Краткий этимологический словарь коми языка. Сыктывкар, 1999. 430 с.
14. Ларионова А.С. Особенности эпического пения якутов. Зачины в песнях дьээрэтии ырыа URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-74367.html?page=2> (дата обращения: 09.07.2016).
15. Ларионова А.С. Проблемы взаимодействия музыки и слова в якутском дьээрэтии ырыа: автореф. дис. ... д-ра искусствовед. Новосибирск, 2005. 38 с.
16. Лисовой В. Звукообразы птиц в песенной поэзии Месоамерики и в современной музыке Гватемалы URL: http://www.artcenter.ru/golos_v_culture/papers/vipusk3/golos4.pdf (дата обращения: 09.07.2016).
17. Лобанов М.А. Лесные кличи: Вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1997. 231 с.
18. Лукина Н.В. Предисловие // Мифы, предания, сказки хантов и манси. М., 1990. С. 5-57.
19. Мелетинский Е.М. Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 149-189.
20. Сигудёк // Мифология коми. Энциклопедия уральских мифологий. URL: <http://www.komi.com/folk> (дата обращения: 09.07.2016).
21. Морозов В.П. Занимательная биоакустика. М.: Знание, 1987. 208 с.
22. Мыреева А.Н. О запевах эвенкийских сказаний // Вопросы языка и фольклора народов Севера: Сб. науч. тр. Якутск, 1980. С.93-102.
23. Никитина А.В. Образ кукушки в славянском фольклоре. СПб, 2002. 176 с.
24. Новик Е.С. Семиотические функции голоса в фольклоре и верованиях народов Сибири // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении. М., 1999. С. 217-235.
25. Панюков А.В. Маргиналии коми музыкальной культуры: Мир птиц // Народная культура Европейского Севера России: региональные аспекты изучения: Сб. науч. тр. к 10-летию каф. фольклора и истории книги. Сыктывкар, 2006. С.126-150.
26. Плотникова А.А. Магия звука в славянской скотоводческой обрядности // Мир звучащий и молчаливый. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999. С. 73–84.
27. Пчеловодова И. Феномен свиста в календарной традиции удмуртов // Голос в культуре: Ритмы и голоса природы в музыке: Сб. ст. Вып. 3. СПб.: Росс. ин-т истории искусств, 2011. С. 80-85.
28. Руднева А.В. Курские танки и карагоды. М., 1975. 309 с.
29. Соколова З.П. К происхождению обских угров и их фратрий (по данным фольклора) // Традиционные верования и быт народов Сибири XIX-начало XX в. Новосибирск, 1987. С. 118-133.
30. Соловьев И.В. К вопросу о генезисе музыкальных инструментов саами // Проблемы музыкальной науки / Music scholarship. 2008. № 2 (3). С.41-51.
31. Сыченко Г.Б. Корреляция вербальной и музыкальной структур шорского шаманского текста // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 2002. Вып.4. С. 60-65.
32. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М.: Прогресс, 1986-1987.
33. Финченко А.Е. Пастушество на Русском Севере (вторая половина XIX – начало XX века): автореф. дис. ... канд. истор. н. Л., 1986. 24 с.
34. Хангги Е.К. Йодель в истории музыкальной культуры Швейцарии: автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2011. 23 с.
35. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс-Академия, 1992. 464 с.
36. Ходырева М.Г. Песни северных удмуртов. Вып.1. Ижевск, 1996. 120 с.
37. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. М., 1993.
38. Шевцов В.Н. Охотничье-скотоводческие звукоподражания и возгласы у хакасов // Музыкальная этнография Северной Азии. Новосибирск, 1989. С. 108-129.
39. Шишонко В. Хороводная // Отрывки из народного творчества Пермской губернии. Пермь, 1882. С. 268-271.
40. ЭССЯ — Этимологический словарь славянских языков: праславянский лексический фонд / под ред. О. Н. Трубачева. М.: Наука, 1974-1999. Вып. 1-25.
41. Якушин Б.В. Гипотезы о происхождении языка. М.: Наука, 1984. 136 с.
42. Eco U. Trattato di semiotica generale. Milano: Bompiani, 1975.

ЗВУКОПОДРАЖАТЕЛЬНЫЕ КОМПЛЕКСЫ В ТЕКСТАХ ТРАДИЦИОННЫХ И СОВРЕМЕННЫХ ПЕСЕН¹

М. Г. Вершинина,
Пермь

Лингвистические исследования текстов традиционных песен и текстов современных обычно направлены на анализ поэтики, образности, стилевые особенности. При этом в поле зрения ученых редко попадают такие элементы текста, как звукоизобразительные комплексы (далее — ЗИ комплексы), которые восходят к звукоподражаниям (далее — ЗП) и, наряду с прочими элементами песенного текста, выполняют специфические функции.

Характер звукоподражаний в текстах традиционных и современных песен различается. Рассмотрим ЗП комплексы на материале текстов песен северного Прикамья [1; 4] и текстов современных популярных песен [3].

ЗП комплексы в текстах традиционных песен представлены рядом групп:

- акустическими ономатопами: *дзиги-дзиг* (звук скобления), *бринь-бринь*, *жиля-жоля* (звук удара о металлическое), *тата-рата тата-там*, *топ-топ*, *тупи-тап*, *тупи-туп*, *туп-туп* (звук хождения, шагов, ЗП [5]), *тук-тук* (удар), *чик-чек*, *чики-чик*, *чик-чок* (удар, ЗП [5]);
- артикуляторными ономатопами и ономатопами говорения: *ек-ек* (ЗП [6:83]), *е-хе* (смех, вздох, ЗП [6:83]), *о-хо-хо* (ономатопоэтическое [5]), *эх*, *э-хе-хе* (вздох, ЗП [6:217]); *баю-баюшки-баю* (ЗП [5]); *люли* (ЗП [5]);
- подзывными словами: *тпру* (Ономатопозт. [5]);
- звукоименными образованиями, восходящими к ЗП: *най*, *ой* (ономатопозт. [5]), *ох* (ономатопозт. [5]), *ух* (ономатопозт. [5]), *эй* (ономатопозт. [5]);
- заумью: *фить-фирю*, *чики-брики*, *кали-малин менам*, *рито*, *мато*, *римати*.

ЗП комплексы по-разному проявляют свою синкретичную природу в текстах. Так, артикуляторные по происхождению ономатопы **ОХ** (имитация стоны) и **ОЙ** (плач, вой) часто встречаются в текстах традиционных обрядовых песен (в свадебных и поминальных причитаниях) и реализуют такие потенциальные символические значения, как указание на физическую усталость, боль, страдания, тревожное эмоциональное состояние, отчаяние, огорчение, горе и др. [6:115]: *Ох, я тепере, сударь, не твоя...*; *Ох, среди двора, среди широкого, ох, не огонь горит, да не пламя пышет...*; *Ой, у Петровнушки сѣдни праздничок, сѣдни мо праздничок да поминальный день...*; *Ох, ты солнышко, моя ладушка, ведь мы прожили девять дней...*

В целом, в обрядовых песнях ЗП комплексы не отличаются разнообразием, зато обладают высокой воспроизводимостью. Так, звукоподражания *ох*, *ой* в текстах свадебных и похоронных причитаний, величальных песен, духовной поэзии и в любовной лирике становятся маркером жанра. В солдатских и казацких песнях встречаются также ономатопы (1) **ЭХ** (вздох, указание на эмоциональное состояние: печаль, грусть, тоска, отчаяние, страдание [6:217]): *Как на тех на полях, / Эх, урожай-от не мал / Только тот урожай - кучерява верба... / Да как под вербой солдат битый лежит...* — реализуется звукоименное значение, которое выступает маркером эмоционального состояния; (2) **ЭЙ** (восклицание, рассчитанное на ответственность [6:217]): *Ну-ко, эй, по дороге, эй, по дороге, эй по дороге, войско красное идет...*; *Эх, оно стройно да ну да эй стройно...* — реализуется звукоименный потенциал, и коммуникативное значение ономатопы становится маркером ситуации, в которой говорящий символически вступает в коммуникацию с адресатом. ЗИ единицы в обрядовых песнях представляют двуплановыми: с одной стороны, они носят условный, ритуализованный, символический характер, их употребление обусловлено обрядовыми требованиями, и ЗП единицы становятся элементами структуры обрядового текста; с другой — обладают достаточным семантическим потенциалом, чтобы задавать требуемый в данной обрядовой ситуации эмоциональный тон, то есть полностью изобразительность не утрачивают.

¹ Статья подготовлена в рамках исследовательских работ по гранту РФФИ № 16-14-59602 «Лексика и фразеология коми-пермяцкого языка в этнолингвистическом аспекте».



Иначе функционируют ЗИ комплексы в плясовых, хороводных, игровых песнях и колыбельных. Во-первых, палитра ЗП гораздо богаче. Здесь встречаются:

- подзывные слова: *Зять на теще капусту возил, молодую жену в пристяжку водил, ну-ка, ну-ка, ну-ка, теща моя, тпру!*
- акустические ономатопы, имитирующие голоса животных:

*Перепелочка спать де хочет,
Фить-фирю, фить-фирю
Спать пора, спать пора....*

*Жил я у пана по десято лето,
Зажил я у пана домик за это.
В домике мой бык — му,
Мой баран - ба,
Мой гусь - ге-го-го...*

*Захотелось нашей мамоньке славною быть.
Пошла наша мамонька в торги, на базар.
Купила мамонька жерёбка себе.
Жерёбка ги-ги, го-го,
Бычушко мыки-мыки,
Свиночка вики-вики,
Козелко стуки-бреки,
Барашко бары-бары,
Гусенька ги-ги, ги-ги,
Уточка с носка баска,
Курочка счерна-пестра,
Курочка по середи похаживает,
Эх, тюр-тюренек наговаривает,
Сама хвостичком виль-виль-виль.*

- акустические ономатопы удара: *бринь-бринь, топ-топ, тюк-тюк, чики-чик (Бринь-бринь, дурочки, золотые струночки...).*

Акустические ономатопы более выражены, так как отражают звук, сопровождающий совершаемое движение, действие: топот, скрежет (*Возьмем мы каточик — будем делать дзиги-дзиг*). Любопытна в этом отношении следующая песня-инструкция:

*Мы в компанию сплотились,
Да маленько угостились.
В головах стало потенькивать.
Захотелось-то нам песенничать.
Сердце песней не удобрилось,
Без гармошки пригорюнилось...*

*Разве мы пропадем, пропадем.
Чем играть не найдем, не найдем.
Печку мы откроем, откроем,
Заслонку возьмем, возьмем.
Потом возьмем коточик, коточик,
Заиграем чики-чик, чики-чик,
Да затянем мама-мамонька...*

Акустические ономатопы обретают звуко-символическое значение. Так, *жиля-жоля* — акустическое звукоподражание, обозначающее звук металлического, колокольчиков или бубенцов [6:85], реализует символический потенциал, изображая движение. Кроме того, актуализируется положительная коннотация данного ЗП, обусловленная «культурным», символически насыщенным значением звука колокольчика.

*Милый друг придет, тупи-тапи взойдет.
Тупи-тапи взойдет, жиля-жоля войдет.
Жиля-жиля войдет, избу по кругу обойдет.*

Для хороводных и игровых песен специфическими оказываются такие звуковые комплексы, как люли (ЗП [5]), лели и их модификации — например, *люлюиичи* (*Пошли девицы в лес по калину, ай, люли-люли, да в лес по калину... ай, люли-люли, да ай, люлюиичи*). Кроме того, в текстах плясовых, игровых песен ЗП комплексы выполняют иную функцию. В силу того что в данных жанрах важным является не просто текст, и даже не текст, обрамленный музыкой, а единый комплекс слова, музыки и движения, ономотопы в них выполняют в первую очередь ритмообразующую функцию: *Тата-рата тата-там; Най-най-нанан-най; Рида-рида-рида-да...* Стремлением к ритмизации объясняются и «заумные» комплексы, которые при сохранении ЗИ формы утрачивают содержание, связь с денотатом: *Ох, кали-малин менам да мали-малин менам...; Зипунище-то на ем, ем, ем-рито, мато, римати. Эх ну, да ну...*

Таким образом, звукоподражания в текстах традиционных песен выполняют структурно-символическую, маркирующую жанр и ритмообразующую функции. В тексте современной песни они становятся одним из средств самовыражения автора текста или исполнителя. Звукоподражания в них представлены:

акустическими ономотопами: *бам* (ЗП [5]), *бум* (см. [6:62]), *динь* (см. [6:80]), *пам* (см. [6:120]), *тук* (ЗП [5]);

акустическими ономотопами подражания голосам животных: *гав* (см. [6:72]), *мяу* (см. «мяукать» ЗП [5]), *мур* (см. «мурлыкать» ЗП [5]);

артикуляторными ономотопами и ономотопами говорения: *ай* (ЗП [5]), *ау* (ЗП, см. [6:43]), *ах* (ЗП [5]), *бу* (ЗП, см. [6:60]), *ла, ля* (ЗП [5]), *лай, на* (см. [6:111]), *ой* (Ономотопозт. [5]), *ох* (Ономотопозт. [5]), *эй* (Ономотопозт. [5]), *оп* (см. [6:117]);

заумью: *ша-ла-бу-да-бу-да, а-шик-мамазузу-бабули-е, рамамба-хари-мамбарум, бум-бай-бумдиггибай.*

Нередко ЗП развиваются до уровня поэтического образа и реализуют символические значения. Так, ЗП *тук-тук*, акустический ономотоп, является маркером визита (звук удара, стук [6:153]), реализуя символическое значение границы, становится знаком перемен:

*Тук-тук, откройте, это я, ваше сердце...
Тук-тук, откройте, это я, ваша совесть...
Ла-ла-лай-ла-ла-ла...
Тук-тук, откройте, это я, ваше счастье...
Тук-тук, откройте, это я, ваше горе...
Ла-ла-лай-ла-ла-ла...
Тук-тук, откройте, это я, ваша правд...
Тук-тук, откройте, это я, ваша честь...
Ла-ла-лай-ла-ла-ла...
Тук-тук, откройте, это я, ваша память...
Тук-тук, откройте, это я, ваша смерть...
Я устала ждать за дверью, я хочу войти...
Ла-ла-лай-ла-ла-ла...*

(С. Бабкин)

В других случаях это звукоподражание, ассоциируясь со стуком сердца (см. [6:153]), становится символом любви, глубокой или сильной эмоции: *Ты моё счастье, ты моё солнце, / Ты моё тук-тук, что в сердце бьётся* (Ю. Проскурякова)

В качестве мотивов, которые выражаются при помощи ЗП в современных песнях, можно отметить следующие.

Мотив любви, глубокого чувства связывается с сердцем и выражается при помощи ономотопа удара *тук-тук*: *Ты моё тук-тук, что в сердце бьётся* (Ю. Проскурякова), ассоциируется со звуком колокольчика, который также связывается с сердцем *дон-дон*: *И душа от счастья поет дон-дон... В сердце колокольчики / Дон-дон-дон-дигидон / Диньдинь-динь-дон, Динь динь-динь-дон* (Ассорти); через подражание звуковому поведению кошки *мур*: *Мне сказал Амур, что ты мой мур* (DABRO); через подчеркнутую легкость, выражаемую ЗП *ла* (говорение в отрыве от конкретного смысла того, что говорится [Шляхова 2004: 102]): *Чувства ла-ла, / В сердце стрела — ла-ла-ла* (Глюкоза); через ЗИ комплекс *ой* (удивление, недоумение [6:116]): *Ой-ой-ой-ой / Это между нами любовь* (Глюкоза).

Мотив разочарования, разрыва реализуется при помощи ЗП *динь*: *Динь-динь-динь, / А он мне говорил — пойдём со мной, / Динь-динь-динь, / А я поверила ему напрасно, / Для чего я поверила ему?* (О. Арефьева); *ла*: *Ты уволен, ла-*



ла-ла-ла-ла-ла, ты просто уволен, ла-ла-ла-ла-ла из сердца моего навсегда (В. Сердючка).

Мотив жизни, смысла жизни сопровождают ЗП ла: *Все вертится, ла-ла-ла* (Аукцион); *лай, тук: Тук-тук, откройте, это я, ваша смерть, / Я устала ждать за дверью, я хочу войти / Ла-ла-лай-ла-ла-ла...* (С. Бабкин).

Мотив одиночества выражается и поддерживается при помощи ЗП ау (восклицание, рассчитанное на ответственность [6:44]): *Ау, днем и ночью счастье зову, Ау, заблудился в темном лесу я* (А. Розенбаум), *Ау-ау-ау! Я тебя все равно найду. Ау-ау-ау! Э-ге-гей!* (Ляпис Трубецкой); *гав: Расскажи свое имя-отчество и скрась мое одиночество / Гав-гав, кобелек, отыщи кошелек* (Г. Лубнин)

Отклонение от нормы, мотив порицания выражается при помощи ЗП ай (тревога, испуг, раздраженность, недовольство, укоризна, упрёк, порицание [6:41]): *Ай-я-я-я-я-я-яй убили негра* (Запрещенные барабанщики), *Ай-яй-яй девочка где взяла такие ножки* (Руки вверх), *Ай-ай-ай, это парадокс, параллельные реалии. Ай-ай-ай, что бы я не нес, а выходит аномалия* (Л. Агутин).

Радость, восторг, мотив мечты, желания передаются через ЗП ах (вздых, междом. рефлект., восходящее к рефлкторному крику от боли и/или изумления; восхищение, восторг, счастье [6:45]): *Ах, как хочется вернуться, / Ах, как хочется ворваться в городок* (А. Варум); *Ах, студенточка моя ты, гимназисточка, / Ах, художница моя ты пейзажисточка* (И. Кучин); *Ах, какая женщина, какая женщина, / Мне б такую* (Фристайл).

Мотив музыки, пения, мелодии, ритма выражаются при помощи ЗП ла (пение, музыка, мелодия [6:102]): *Все мои друзья поют со мною вместе, может быть, и вы споете эту песню? Ла-ла-ла-ла-ла весь день я напеваю! Ла-ла-ла-ла-ла весь день я повторяю!* (Руки вверх); *лай: Но если ты хочешь, / Я просто спою тебе: / «Лай-лай-лай-лай-лай-лай»* (Профессор Лебединский), *ба, бам: Бам-ба-бам, ба-бам, ба-ба-ба* (Браво); *на, най* (пение, музыка, мелодия в отрыве от смысла [6:112]): *Возьми банджо, / Сыграй мне на прощанье / на-на на-на на-на на-на най-на); пам: (пение, музыка, мелодия [6:120]): Бей барабан — пам, пам* (Ляпис Трубецкой).

Особо следует выделить часто встречающийся в текстах современных песен мотив *coitus*, который реализуется через ЗП бам: *Я пошел по ба-бам-бам по бам-бам-бам-бам* (Biffguyz); *бу* (Сегодня ночью мы с тобой будем делать бу-бу (О. Селезнев); *бум* (Я тебя бум-бум-бум/ Ты меня бум-бум-бум (Biffguyz); *мур, мяу: Мяу! Киса скажет «Мяу!» / Будем делать «Мяу!» И ещё, «Мяу!» «Мяу!» / Любим делать «Мяу!»* (Пропаганда); *Мяу кисс ми* (Би-2). Примечательно, что данный мотив в словаре русских фоносемантических аномалий «Дребезги языка» С.С. Шляховой [6] представлен только ЗП *трах* и не зафиксирован в диалектной речи [2], что позволяет предположить его специфичность для данной сферы.

С точки зрения функциональности ЗП комплексы в современных песнях используются для создания ряда эффектов:

- ритмизация (*Бам, ба-бам, ба-бам, ба-ба-ба* (Браво);
- эмоциональная оценка (*Ах, какая сейчас ты красивая, Ах, какая всегда ты вообще* (Ляпис Трубецкой);
- придание речи разговорности («Набираю, «эй, алло, ау» — и жду ответа./ «Эй, алло, ау» повторяю. / «Эй, алло, ау, ну где ты» (Блестящие); *Эй, рожденный в СССР* (Ю. Шевчук); *Эй, вставай-ка и попрыгай вслед за мной* (Ю. Шевчук);
- создание иронии (*Ай-я-я-я-я-яй убили негра, убили негра, убили...* (Запрещенные барабанщики); *Ой, бардак, бардак, бардак, бардак* (Бобры); *Тук-тук-тук, я Человек-паук* (Alex Wasten);
- снижение поэтического пафоса (*Ай, какая сейчас ты красивая, Ай, какая всегда ты вообще* (Ляпис Трубецкой); *Кабы я был как Будда, бу-бу-бу, да-да-да-да-да, я бы бегал повсюду, тек бы как вода, невесомый, как пыльца, от ушей до подшив, с неба свешивал пальцы, и начинался бы дождь* (Несчастный случай);
- примитивизация (*Осень не лето, я знаю это! Ла-ла-ра-ла-лай! Осень не лето, осенью климат не тот!* (Ляпис Трубецкой);
- языковая игра (*Ты не понимаешь, / Что если тебя нет, / Сны мне не нужны. / А у а у а у меня / Ну и, ну и, ну и мечты, / Чтоб со мною был бы рядом / Только, только ты* (Блестящие); *Я пошел по ба-бам-бам по бам-бам-бам-бам* (Biffguyz); *Ля, ля мур, мурлычу, как кошка* (Глюкоза); *Гламур, мур, мур, мур* (ЕК-Playaz); *Мяу, кисс ми* (Би-2); *Оля-ля-ля хочешь кока Коля-ля-ля* (Coupe);
- эвфемизация (*Этой ночью мы с тобой будем делать бу-бу* (О. Селезнев); *Привет от пьяных нежных дам, а я где шубы соболя, ой, ля* (Закиева)

■ номинация (*Девочка ай-ай-ай* (Mainstream One); (*Мне сказал Амур, что ты мой мур* (DABRO)

Достаточно часто в современных песенных текстах встречаются звукоподражательные комплексы, схожие с поэтической заумью. Они имитируют говорение и становятся средством выражения экспрессии (*Люблю, дабу-ди-дабу-дай / Все, я пошел... Ша-ла-бу-да-бу-да! Как я тебя любил! Как я тебя ласкал!* (Отпетые мошенники), изображают иностранную речь: (*Ratamba harry tambaroom* (Ногу свело); *а-шик-мамазу-бабули-е* (Запрещенные барабанщики), а также изображают магическую, суггестивную речь: *Бум-бай, бумдигибай-бай, засытай, моя любовь, засытай* (Потап и Настя).

Кроме того, можно выявить символическое и функциональное значение отдельных ЗП комплексов. *АЙ* часто маркирует отклонение от нормы, *АУ* сопровождает мотив одиночества, *АХ* — мотив желания и мечты, *ЛА* реализует значение легкости, непринужденности, радости, звук колокольчика *ДИНЬ, ДИНЬ-ДОН* связывается с сердцем, глубоким чувством, *ТУК* символически соотносится с переменами и сильными эмоциями.

ЗП в современных песнях активно реализуют фоносемантический потенциал. Они становятся средством самовыражения, выражения дополнительной экспрессии, имеют широкий спектр функций и связаны с разнообразными семантическими темами. В текстах традиционных песен они функционируют в качестве структурно-символических образований, которые маркируют жанр обрядовых песен, а также служат непосредственно для изображения звука и создания ритмической оболочки песни.

Библиографический список

1. Бахматов А.А., Голева Т.Г., Подюков И.А., Черных А.В. Русские в Коми-Пермяцком округе: обрядность и фольклор. Материалы исследования. Пермь, 2008. 502 с.
2. Вершинина М.Г. Экспликация фоносферы в русской фоносемантической звуковой картине мира (на материале пермских говоров): дисс. ... канд. филол. н. Пермь, 2013. 221 с.
3. Картотека аудио сайта «Лингвистический иконизм» [iconism.ru URL: iconism.ru/audio-video.html](http://iconism.ru/audio-video.html)
4. Материалы картотеки Центра этнолингвистики Прикамья Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.
5. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка в 4-х томах. М.: Прогресс, 1986-1987. URL: <http://www.vasmer.slovaronline.com/>
6. Шляхова С.С. Дребезги языка: Словарь русских фоносемантических аномалий. Пермь, 2004. 226 с.

МИР ПРИРОДЫ В КОМИ-ПЕРМЯЦКОЙ ЧАСТУШКЕ*

Т.Г. Голева,
Пермь

Жанр частушки в музыкальной культуре коми-пермяков появился, по мнению исследователей, в середине XIX века [6] и остается актуальным в настоящее время. Среди других коми-пермяцких музыкальных произведений на родном языке (колыбельных, прибауток, обрядовых и плясовых песен) текстов частушек зафиксировано больше всего [1, 5, 7]. Частушка как лирическое музыкальное произведение передает переживания, интересы, мечты исполнителя. Но кроме этого, сочинитель и исполнитель частушки бессознательно отражает в ее тексте свое видение мира, в том числе и восприятие окружающей природы. В данной статье попытаемся определить, как частушка изображает мир природы, к животным и растениям. Для этого мы прослеживаем частотность упоминаний природных объектов в текстах частушек и проводим семантический анализ названий растений и животных в текстах частушек.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ и Пермского края в рамках проекта № 16-14-59602 «Лексика и фразеология коми-пермяцкого языка в этнолингвистическом аспекте».



Источниками для анализа послужили тексты, опубликованные в сборнике «Ох и сылы бы ме» [6]. Сборник включает произведения из разных районов проживания коми-пермяков. В нем опубликовано 712 частушек на коми-пермяцком языке в виде четверостиший. Больше всего текстов посвящено любовной лирике. В 35 текстах повествуется об изменениях в жизни народа после свержения царя и прихода советской власти, в 28 — о развитии техники, распространении грамотности и новых культурных явлений в XX в., 28 частушек передают переживания народа в годы Великой Отечественной войны, 105 текстов рассказывают о колхозной работе, 36 — об изменениях в годы перестройки. Слова, которые называют те или иные элементы природного мира, более всего встречаются в любовной лирике и в частушках о хозяйственной деятельности народа.

В пространстве, окружающем коми-пермяков, большое место занимают леса. В частушках слово *вөр* 'лес' (вөрк 'лесок') является одним из наиболее частотных (24 текста). Во многих частушках лес выступает как пространство действия героев, привычная природная среда, например: *Эта улицаыс паськыт /Вөррезёт, кыдзаинёт. /Чожа гожумыс чулаліс, /Эг гуляйт зонкаэскёт* ('Эта улица широка / По лесам, по березнякам. /Быстро лето прошло, /С парнем не гуляла' — проверить коми!). Кроме этого, лесу в метафорическом языке частушки уподоблены парни (№ 139 — здесь и далее указывается номер текста в сборнике), он изображается как опасное для человека место (*пемыт вөр* 'темный лес'; в нем кусаются комары) (№ 18, 459 и др.) и как источник богатства (№ 594, 669, 709 и др.). Отметим, что тема богатства чаще звучит в более поздних текстах, посвященных советскому периоду. Таким образом, лес в коми-пермяцкой частушке — это пространство, привычное для местного пейзажа, а также пугающее, радующее одновременно. Лес описывается также как источник материального благополучия.

Слово *видз* 'луг' в отличие от *вөр* упоминается всего в 5 произведениях, везде как обозначение места гуляний и отдыха. Таким образом, можно говорить о том, что в картине мира, который описывает частушка, лес доминирует над лугом, что соотносится и с площадями, которые они занимают в реальности.

Не обошлось в частушках без упоминаний водоемов, так, река (*ю, юок, ва, речка*) встречается в 12 текстах, берег водоема (*берег дор*) — в 10-ти, ручей (*шор*) — в 5-ти, море (*море, саридз*) — в 3-х. Кроме того, в некоторых частушках называются определенные реки — *Иньва* (6 текстов), *Коса* (2), *Кува* (1), *Волга* (1). Водная среда по количеству упоминаний представлена достаточно полно. Хотя море от районов проживания коми-пермяков находится далеко, тем не менее, о нем тоже поется в частушках, как правило, в устойчивых выражениях: *Миян ыб вылын, кыдз море* 'На нашем поле, как на море'; *Эд тэрмась, сьод туризз, /Саридз сайд лэбзыны* 'Не спешите, черные журавли, /Улететь за море'.

Берег реки в частушке — это всегда место прогулок и свиданий, оно выступает символом романтического настроения героев: *Берег дорёт ме муна, /Жольнёт цветсё нетишкөвта, /Адзза — милйёт пантасьё, /Ме бы ськёт баита* 'Я по берегу иду, /Цветок шиповника сорву, /Вижу — милый мой идет, /Я хочу с ним поговорить'. Реки и ручьи в частушках описываются во всем разнообразии: глубокими, переполненными, чистыми, быстрыми, петляющими. Можно сказать, что река (ручей) изменчива, и одной из главных ее черт является движение. В метафорическом языке народного произведения часто река (ручей) — это жизнь человека или его любовная история; характеристики реки соотносятся в частушке с событиями из жизни: *Көркө речкаыс котёртіс, /Өні мөддө косьмыны. /Көркө зонкаыс любитіс, /Өні мөддө чапкыны* 'Когда-то речка бежала, /Теперь хочет высохнуть. /Когда-то парень любил, /Теперь хочет бросить'. Типичной для реки (ручья) функцией в частушке является обозначение пространственных ориентиров и границ. Как правило, река (ручей) разделяет главную героиню с ее любимым: *Ва саяс, керес вылын, /Бийокыс тыдалө. /Не ли менам милйёт /Чочком нянь пөжалө* 'За рекой, на горе, /Огонек виднеется. /Не милый ли мой /Белый хлеб печет'; или помогает обозначить определенный локус, что в целом характерно для языка коми-пермяков: *Талун көдзим Иньва сайд...* 'Сегодня сеяли за Иньвой...'. Отметим, что в одном из приведенных выше текстов море становится знаком чужого пространства (местом обитания птиц в зимний период). В описаниях жизненных ситуаций героев река не является абсолютно разделяющей их чертой, скорее, как и в случае с морем, это отражение отдельного периода жизни, в котором река становится границей-ориентиром или тем расстоянием, которое героям еще предстоит пройти.

Среди небесных объектов чаще всего в частушке поют о солнце (*шонди, шондиок*) (9 текстов), на втором месте звезды (4), затем радуга (2) и луна (*тöльсь*) (1). Тексты, в которых упоминается солнце, в основном наполнены позитивным зарядом, передают радостное настроение и повествуют об успехе. В сравнительных эпитетах частушки описание солнца используется как обозначение любви (№ 70, 108, 254), девичьих молодых лет (№ 476), коммунистической партии (№ 495), Сталина (№ 503), результативного труда (№ 576, 648). Также однозначно положительное значение в частушке имеют звезды, которые сравниваются с количеством поцелуев (№ 103), парней (№ 149, 225) и с красотой: *Эхма, эхма, эхмочка, /Гортö коли куклочка, /Кымöсокас — звёздочка, /Чикисёкас — ленточка* ‘Эхма, эхма, эхмочка, /Дома оставил куклолку, /На лбу — звездочка, /В косе — ленточка’. Напротив, тексты о радуге и луне имеют грустную нотку, в них говорится о том, что любимый не пришел или находится далеко: *Кисьтис, кисьтис крут зэрк, /Радуга мыччисис. /Мыля, милöй, тön эн лок? /Ме тэнö видзчиси* ‘Лил, лил внезапный дождь, /Показалась радуга. /Почему, милый, не пришел вчера? / Я тебя ждала’ (см. также № 79).

Кроме названных природных объектов и явлений, в частушках встречаются описания метеорологических явлений (*зэр* ‘дождь’, *кымöр* ‘туча’, *гым* ‘гром’, *лым* снег, *тöл* ‘ветер’), упоминаются холмы (*мыс, керöс*), поля (*ыб*), камни (*галя, из*), времена года, что позволяет практически полностью представить природную среду коми-пермяков.

Более подробно рассмотрим отражение в частушке растительного и животного мира. Названия растений в текстах частушек встречаются часто. По общему количеству названий и числу упоминаний они превосходят встречающиеся в текстах наименования животных. Так, в анализируемых частушках названо 17 видов деревьев и кустарников (ель, береза, рябина, черемуха, осина, тополь, сосна, шиповник, можжевельник, ива, яблоня, сирень, пихта, калина, верба, акация, роза — здесь и далее названия приводятся в порядке убывания частоты их упоминаний), 7 видов травяных растений (василёк, крапива, купальница, хвощ полевой, мак, пикан, щавель), 3 вида ягод (малина, смородина, морозика), 6 наименований злаковых и технических культур (рожь, лен, овес, пшеница, ячмень, конопля), 5 видов овощных культур (картофель, редька, калега, капуста, томат), а также грибы (*кульбук* ‘поганка’). Кроме конкретных названий, встречаются видовые определения, такие как ягода (*ягöдинка, ягöдинтусьöй, ягöдок, ягöдокиньöй*), цветок (*цвет*), трава (*турун*), дерево (*пу*), куст. Кроме собственно обозначения растений, некоторые названия используются как нежные обращения к человеку, они типичны и для русских частушек (*ягöдинка, малина, тусёк*). Также названия растений образуют сложные слова, которые описывают человека (*сöтöрсина* букв. ‘смородиновые глаза’, *картофель сина* ‘с глазами, похожими на картошку’), предметы (*телефоныс кöзвöй* ‘телефон еловый’), или деятельность людей (*тиöтшикöравны* ‘собирать щавель’, *малиналыко* ‘во время сбора малины’).

Можно предположить, что наиболее часто используемые в частушках названия растений имеют в народной культуре большее значение. Данное утверждение, в частности, подходит для описанного «рейтинга» деревьев. Ель и береза (10 и 9 упоминаний соответственно) частотны не только в частушках, но преобладают и в лесном массиве, который покрывает территорию проживания коми-пермяков [2]. Также эти деревья больше всего используются в хозяйственной деятельности: ель — это основной строительный материал, березу используют для изготовления берестяных изделий, деревянных предметов утвари, банных венчиков, сбора березового сока и др.

Упоминание тех или иных растений в текстах частушек в целом указывает на хорошее знание коми-пермяками растительного мира, свойств отдельных трав и деревьев (красивые, сладкие, крепкие и т.п.), их значимости в обыденной жизни человека.

Чаще всего в коми-пермяцких частушках растения выступают как сравнительные художественные образы парня или девушки: *Крыша вевдöрöт тыдалö, /Орсö листнас тополь йыв. /Пизьö, медбура уджалö /Миян Оля, мича ныв*. ‘По-над крышей видно — /Играет тополь листьями. /Кипит в работе /Наша Оля красавица’; используются в выражениях для характеристики отношений между любящими людьми: *Муна, берег дорö нета, /Баддесö чеглала. /Лöз каймиа чышьянок /Милöйлö козьнала*. ‘Пойду, на берег выйду, /Иву заламаю. /С синюю каймою платок /Милому подарю’. В большинстве данных примеров растения имеют положи-



тельную коннотацию. Лишь в отдельных случаях они символизируют какую-либо неприятность, для некоторых из них это значение становится преобладающим. Так, крапива во всех частушках является указанием на негативные черты и события: она сравнивается с невысоким ростом «милого» (№ 117), называется способом наказания для соперницы (№ 387), из нее составляют букет для новой власти (№ 710). Осина соотносится в текстах с женатым или пожилым мужчиной и противопоставляется ели и березе — неженатому (№ 160, 443, 468). Редька как деревенская еда противопоставляется пряникам — пище городской (№ 267), а в тексте конца XX в. также символизирует простую, небогатую жизнь: *Кыськõ кылõм менам зонõ — /Яй да нянь пõ лоас дона. /А ми кушман дзимляламõ /Да ырõшнас паняламõ. 'Услышал где-то мой сын — /Хлеб да мясо будут дорогими. /А мы редьку соберем, /С квасом похлебаем'*. Отметим, что в частушке не оплакивается бедность, а позиционируется народная смекалка и готовность к любым испытаниям. В единственном тексте, в котором называется пихта (*ньывпу*), дерево сопоставляется с отсутствием любви (любимого друга) у девушки: *Неужели кõзпу абу, /Колõ ньывпу пõрõтны? /Неужели зонка абу, /Колõ радейттõг овны? 'Неужели елок нету, /Надо пихту валить? /Неужели парня нету, /Надо без любви жить?'*. Вероятно, такая оценка дерева обусловлена его низкой хозяйственной востребованностью и народными поверьями о том, что оно связано с нечистой силой и миром предков [3].

Нельзя не отметить изменение значений растений в частушках разных лет. Так, лен в любовной лирике в период, когда, по-видимому, данная сельскохозяйственная культура имела большое значение, описывается как одно из прекрасных явлений природы: *Лõз цветокнас син гажõтис — /Иньва дорын быдмис лён. 'Синим цветом глаз радовал — /Около Иньвы рос лен'*; и, как и другие растения, сравнивается с образом любимого человека. В более поздних произведениях, относящихся к периоду перестройки, лен характеризуется как культура, необходимая для обеспечения бедной жизни (№ 681, 693). Также весенние всходы хвоща полевого (пистики) в бытовых частушках выступают как обычная пища (№ 276, 467), а в текстах частушек времен Великой Отечественной войны становятся знаком лишений и бедности: *Окаяннõй тэ война. /Лун и ой уджалимõ. /Няньыс сёйнытõ эз вõв, /Сё пистик панялимõ. 'Окаянная война, /День и ночь работали. /Кушать хлеба не было, /Всё пистик хлебали'*.

Примечательно, что в поздних текстах появляются названия экзотических для коми-пермяцких территорий видов растений, таких как яблоня (№ 486, 612), акация (№ 488), томат (№ 658). Все они становятся знаками обустройства новой жизни в советском обществе, процветания и богатства: *Кõркõ яблоня садитим, /Таво босьтам плоддэз. /Миян Родина цветитõ, /Счастъеайсь годдэз. 'Когда-то яблоню посадили, /Нынче снимаем плоды. /Наша Родина цветет, /Счастливые года'*. Подобную новую смысловую связь приобретают в поздних частушках и другие растения, например, черемуха (№ 511), рожь, которая, кроме символики богатства, может соотноситься с дружной коллективной работой: *Песня ыб вылын горалõ, Тиõк рудзõгыс, кыдз стена. /Коллективнõй удж чулалõ /Дружнõя да гажõна. 'Песня в поле звенит, /Густая рожь как стена. /Коллективная работа идет /Дружно и весело'*.

Животный мир в частушке представлен наименованиями домашних животных (лошадь, корова, свинья, кошка, собака), домашней птицы (петух, курица, гусь), диких птиц (сорока, ворона, голубь, утка, журавль, кукушка), насекомых (комар, таракан, паук) и рыб (карась). Из всего перечня наиболее часто в частушке упоминается сорока (*катша, катша-рака*) — в 9 текстах. Четырежды упоминаются лошадь (*вõл*), петух, птица (*кай*), трижды — корова (*мõс*), курица (*курõг*), ворона (*рака*), голубь (*гулю, дудюк*). Отметим, что в изучаемых текстах не обнаружено повествований о лесных зверях, тогда как о них нередко, к примеру, говорится в народных фразеологизмах, которые, как и частушки, через образные выражения характеризуют внешние и поведенческие черты людей [4]. По-видимому, образы зверей не подходят для частушки, которая в основном описывает отношения молодых пар и крестьянский быт, связанный с пространством деревни.

Животные и птицы в частушках так же, как и растения, сравниваются с людьми, повествования о них указывают на аналогичные ситуации и характеристики персонажей в мире животных и в мире человека: *Посõдз кузя гулю ветлõ,*

/Оз лэбав, котрасьё. /Кин вылө надея вöли, /Öни сiя лöгалö 'По крыльцу голубка ходит, /Не летает, бегаёт. /На кого надеялась, /Сейчас он сердится'; Чери кöс кузя оз ветлöт, /Ватöг оз вермы овны. /Милöй татчö весь оз вовлы, /Метöг оз вермы овны 'Рыба по суху не ходит, /Без воды не может жить. /Милый зря сюда не ходит, /Без меня не может жить'.

Большинство упоминаемых в частушках животных не имеет негативной окраски, но в некоторых случаях становятся отрицательными персонажами. Например, в одной частушке сорока (или ворона — *катша-рака*) описывается как вестница смерти (№ 431), в другом тексте пение кукушки сопровождает женитьбу любимого на другой девушке (№ 479), а паук дает образное представление об опухших от голода людях во время войны: *Суррогатсö сёйим-юим, /Кыдз чераннез пöльтчимö*. 'Ели, пили суррогат, /Как пауки распухли'. В нескольких текстах домашние животные и птицы (корова, гусь) символизируют богатое крестьянское хозяйство: *Урожайнöй бур турунön /Пöттöдз вердам мöссэз. /Йöвсö ня лунись лунö /Вайöны кöньöссэз*. 'Урожайным хорошим сеном /Накормим коров досыта. /Они дают молока /Изо дня в день по кадке'. Также данное описание животных в частушке можно определить как отражение реальной повседневности, обычных для жизни ситуаций. Такие же переносимые из действительности функции переданы в частушках, в которых упоминается лошадь как тягловая сила (№ 562), сорока как вестница (№ 251, 418 и т.д.). Упоминание отдельных животных и насекомых в частушке (таракан, свинья) усиливает ее юмористическое содержание: *Кытön менам милöйö, /Кытön менам любимöйö? /Горвыв сёрдас пукалö, /Тараканнез куталö*. 'Где же мой милый, /Где мой любимый? /На печке сидит, /Тараканов ловит'. Конечно, кроме юмора, данные тексты могут иметь и дополнительное значение (в приведенном примере ловля тараканов подразумевает безделье).

Подводя итог проведенному анализу, следует отметить, что коми-пермяцкие частушки отражают богатый местный природный мир. Содержание частушек позволяет представить и изобразить местный ландшафт, многообразие флоры и фауны. В народе сложилась своя семантика отдельных природных пространств, животных и растений, и она отчасти отражается в текстах частушки. Символика во многом обусловлена утилитарным значением того или иного элемента природного мира, а также его собственными внешними чертами и специфическими качествами. Исторические изменения обусловили появление новых значений природных ресурсов, что отчетливо демонстрируют частушечные четверостишия. Анализ содержания частушек также позволяет утверждать, что свою собственную жизнь коми-пермяки часто воспринимают и оценивают через сопоставление с природным миром. Упоминание или описание отдельных животных и растений позволяет носителю традиции более четко сформулировать свою позицию и отношение, которые, без сомнения, будут понятны слушателю. Если сравнивать использование количества названий растений и животных, то очевидным является приоритет растительного мира, который можно объяснить тем, что деревья, травы и овощи крайне востребованы коми-пермяками в хозяйстве, а также тем, что растительный мир сам по себе намного богаче в видовом отношении. Хотя частушка имеет еще юмористическое значение, создаваемые в ней сравнительные параллели людей и мира природы, на наш взгляд, даны достаточно «мягко», корректно, по сравнению с фразеологизмами, которые порой звучат более грубо, например: *сiсьмön пуйн дзуртö* 'гнилым деревом скрипит' о больном; *петух юр* 'петушиная голова' о глупом и т.д. [4]. Изученные тексты позволяют утверждать, что коми-пермяки любят и ценят природу, в частности это отражается в уменьшительно-ласкательных формах слов (*вöрок* 'лесок', *кыдзок* 'березка', *юок* 'речушка', *курöжок* 'курочка'), в описаниях и в собственно частоте упоминаний объектов природы.

Библиографический список

1. Боба тэ, Боба, кытчö тэ ветлiн? / Боба ты, Боба, куда ты ходил? Детский фольклор коми-пермяков: сборник фольклорных текстов и комментарии / Сост. Т.Г. Голева, А.С. Лобанова, Н.А. Мальцева, И.А. Подюков, А.В. Черных (Труды Ин-та языка, ист. и trad. к-ры коми-перм. народа. Вып. XI). СПб.: Изд-во «Маматов», 2015. 400 с.
2. География Коми-Пермяцкого автономного округа. Пермь: Пермская книга, 1992. 143 с.



3. *Голева Т.Г.* Символика и функции деревьев в ритуалах коми-пермяков // Апотропейные функции материальной культуры народов Урала и Беларуси: Материалы международного семинара (Минск, 7-8 октября 2012 г.) Пермь: ОТ и ДО, 2012. С. 83-97.

4. Коми-пермяцкий фразеологический словарь (Труды института языка, истории и традиционной культуры коми-пермяцкого народа. Вып. VII) / авт.-сост. О.А. Попова. Пермь: ПГПУ, 2010. 225 с.

5. Кытчö тйö мунатö = Куда же вы уходите? Коми-пермяцкие сказки, песни, частушки, детский фольклор, заговоры, малые жанры фольклора. Т.2. Кудымкар: Пермское кн изд-во, Коми-Перм. Отд-е, 1991. 286 с.

6. Ох и сьылй бы ме. Частушки на коми-пермяцком языке с подстрочным переводом на русский язык / Сост. Л.А. Никитина. Кудымкар: Коми-Пермяцкое книжное изд-во, 1994. 208 с.

7. *Травина И.* Коми-пермяцкие народные песни и наигрыши. М.: Всесоюзное изд-во «Советский композитор». 1973. 150 с.

ГАРМОНЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРСОНАЖ В ТЕКСТАХ УРАЛЬСКОЙ ЧАСТУШКИ*

Е.Н. Свалова,
Пермь

Гармонь для русской культуры, русского сознания и русского менталитета является наиболее близким, «родным» музыкальным инструментом. Высокая частотность названия этого инструмента в народных, ставших народными песнях и в частушках дает основание считать гармошку вполне самостоятельным художественным образом.

Обостренное внимание, особое отношение к гармонии в народе проявляется в самих ее номинациях. Показательным здесь является распространенное в разных областях России название **русская гармонь** — гармоника русского строя (дающая разные звуки при смене меха), которое подчеркивает способность выражать все оттенки эмоционального отношения к миру. Название **русский строй** применяется для двухрядной гармонии (*Была двухрядка, русский строй, а потом уже с войны началась хромка* — Осинцево, Суксунский район). Известно в Прикамье название *вятская (кировская) гармонь* очень легкая гармонь с особой обработкой голосов и расширенным диапазоном звучания (ср. в частушке *Гармошка, играй, Кировского края, / Веселее запевай, подруга дорогая*). Номинации связаны с обозначением особенностей строения музыкального инструмента: *хрómка* — от слова хроматическая, *двухрядка* — двухрядная гармонь, *полубаян* — инструмент, у которого имеется минимальное количество октав на правой клавиатуре и минимальное число рядов с готовыми аккордами на левой клавиатуре (в частушке *Заиграл полубаян, думала милёночек, / Долго слушала, стояла у зелёных елочек*). В пермских говорах известны и названия *минóрка (минáрка)*, *простушка* — гармонь с укороченным строем, *шестиплáнка* гармонь с шестью металлическими пластинами с голосовыми проёмами и наклепанными на них язычками-голосами. Гармошки, привезенные из-за границы, назывались *тальянками* (по одной из версий, от сокращенного «итальянка»); встречались немецкие и венские двухрядные гармоньки (сокращенное название *вénка*). Встречаются шуточные номинации *гармошéна*, *гармозень* и *музыка*. В частушках отмечены и прикрытые описания гармонии: *Вот она и заиграла, двадцать пять на двадцать пять. / Наша маленькая шаечка зашаяла опять* (наиболее распространенным видом гармонии является хромка с 25-ю клавишами в правой и 25-ю клавишами в левой клавиатуре). С помощью различных устойчивых характеристик, использованных в текстах частушек, создается «портрет» гармошки: *планочки блестящие (золотые), зелёный мех (алые меха), гармошка лаковая* (*Я не сам гармошку ладил, мастер лаком наводил...*), на гармошке *ала лента, золоченые уголичики* и т.д. Как мы видим, используемые определения носят идеализирующий характер.

* Статья выполнена в рамках исследований по гранту РГНФ № 15-11-59002 «Символические функции объектов традиционной культуры народов Урала».

Остановимся более подробно на роли гармошки в общем символическом языке частушки (на примере зафиксированных в Прикамье частушек о гармонии и гармонисте). Исследователи отмечают обновление условной символики частушки, в том числе за счет наделения художественными смыслами названий музыкальных инструментов, которые тесно связаны с исполнением этого жанра. Так, Н.В. Дранникова отмечает, что в частушечных текстах балалайка, например, употребляется в контексте разного рода любовных отношений, и с помощью этого образа создаются новые условные частушечные формулы (*разбить балалайку — разбить любовь*) [Дранникова 1997: 30]. М.Е. Бохонная отмечает, что в частушках получает семиотическое осмысление, становится носителем сложных ассоциативных смыслов и гармошка [Бохонная 2005]. Начало игры на гармонии отмечено в текстах как действие, способное моментально «выключить» слушающего из обыденности, перевести его в любовную ситуацию: *Спикала гармошечка у самого окошечка. / Спикала-завикала, из рук работа выпала*. Заигравшая гармонь, ее мелодия может быть приглашением к свиданию, любовным признанием и т.д. Исследователь отмечает, что «на первый план у единицы **гармошка** выходит значение «дифференциация мужского и женского», которое реализуется в двух вариантах: «соединение мужского и женского» и «невозможность соединения мужского и женского» [Бохонная 2005].

В пермской традиции обнаруживаются близкие к отмеченным смыслы. Так, «соединение мужского и женского» реализуется в частушке *Мой-то милый гармонист, а я песельница. / Он играет, я пою — весело у нас в краю*, где взаимное чувство соотносится с общим «творческим процессом» (ср. напротив *Отходила коридором, отсчитала лесенки, /Отыграл милой в гармошку, я отпела песенку*). «Невозможность соединения мужского и женского» выявляется во многих текстах: *Гармонист, гармонист, корошо играешь. / Только то не корошо — не со мной гуляешь // Гармониста я любила, сорок раз покалялась. / Ох и дура, дура я на гармонь позарилась* (ср. использование числительного сорок в частушке *Полубила гармониста, а он мальчик ничего, / Ну, конечно ничего, сорок девок у него*; в обоих случаях 40 — знаменательная цифра, обозначающая одновременно идею множества и некий предел). В последнем примере вина за влюбленность, которая не привела к долгой и счастливой любви, лежит на девушке, которая ругает себя «дура я» и на гармонии как фиктивной причине влюбленности. Еще в более грубой форме разочарование и самоедство выражено в частушке *Дура я, дура из картошки, / Дура я ему дала, все из-за гармошки*.

Гармонь среди других инструментов (как и гармонист среди прочих кавалеров) вне конкуренции: ср. в частушке *Балалаечка на ленточке, двухрядка на ремне. / С балалаечкой к подруженьке, с двухрядочкой ко мне*. «Дороговизна», бесценность гармонии подчеркивается в частушках: *На гармошку новую повешу шаль пуховую. / Изорвётся эта шаль — повешу шёлкову, не жаль. // Играй, гармошка-матушка, ты лучше хлеба батюшка. / Я гармонь подзолочу, три дня хлеба не хочу*.

А.А. Захарова отмечает, что гармонь «в пространстве национальной культуры <...> антропоморфна, совершенно очеловечена» [Захарова 2016: 85], она поёт *Тише, тише, тишина, поёт гармошка Мишина. / По полю по чистому играет по-форсистому, ревет Ты реви, реви, тальяночка, до самой до зари. Когда женится милёнок, про любовь не говори, орет Гармошка ори, ори до самой зари. / Когда будем расставаться, про любовь не говори*. Глагол «петь» со значением музыкального гармоничного воспроизведения звуков используется в частушке при передаче чувства позитивного (ожидание любви), а глаголы «орать» и «реветь» в значении «громко плакать» связаны со страданием и болью и комментируют ситуацию расставания; повторы глаголов усиливают эмоциональность и напряженность текста.

По мнению исследователей, гармонист как обладатель особого знания, традиционно выделялся из числа других парней, был «на моде» (*Я капусту поливала, золотой был ковшичек, / У нас теперича на моде паренёк-игрвишичек*) и имел в деревенском социуме особый статус. Гармонист даже внешне отличался, в частушках он обычно получает идеализирующие характеристики и становится объектом пристального внимания, уважаемым человеком и всеобщим любимцем: *Гармонист уважный, его любит кажный. / Я сама его люблю да за веселую игру*. А вот сам гармонист достаточно разборчив: чтобы ему нравиться, надо соответ-



ствовать его идеалу: *Раз, два, триста, любела гармониста, / Пела, ела как хотела и ходила чисто. // Гармониста любить надо чисто ходить. / А распрёпушкой такой не полюбит никакой.* В частушке *Вася, Вася, поиграй, Вася, нас поуважай / Вася эдак-ту не делай — кажну б...дь не провожай* игроку напоминают, чтобы он помнил о своем статусе и не портил себе репутацию.

Отличительными характеристиками могут быть детали внешнего вида игрока — цвет, материал одежды: *Гармонист, гармонист, рубашечка атласная, / Заиграет гармонист — умереть согласна я. // Гармонист в белой рубашке, поиграйте для меня. / Может быть, когда-то буду ухажёрочка твоя. // Гармонист, гармонист, рубашечка бордовая, / От тебя, гармонист, стала нездоровая.* Атласная рубашка, как и белая, выделяет игрока как нарядного, празднично одетого. Бордовый цвет (рубашки) характеризует гармониста как источник сильных переживаний для девушки, которая от любви, страсти «стала нездоровая»: в лирическом фольклоре «тёплые» цвета — розовый, красный (алый), бордовый выражают оттенки любовного чувства: от первой влюблённости до всепоглощающей страсти» [Голованова 2013: 130]; ср. красная рубашка в качестве награды за игру *Гармонисту за игру, ну, а нам за пляску. / Ему красную рубашку, нам баранок связку.*

В частушке *Гармонист, зелёны пуговки, сыграйте для меня. / Может быть, когда-то буду ухажёрочка твоя* зелёные пуговки формально характеризуют внешний вид гармониста «гармонист, зелёны пуговки», но зелёная маркировка кнопок обозначает минорный лад, то есть в данном случае признак присваивается не предмету, который он характеризует, а лицу, которое воспринимается в неразрывной связи с предметом. Минорный лад (лирическая, грустная окраска) соответствует настроению девушки — она надеется на взаимность, но это слабая надежда (*может быть, когда-то*). Не разделяются гармонь и гармонист и в частушке *Я гармошечку любила, со гармошечкой спала / По гармошке песни пела, неть гораздница была*, где «с гармошечкой» следует понимать как «с гармонистом». Причиной такого «нераздельного» восприятия является, на наш взгляд, представление о том, что музыкант способен извлекать звуки и в этот момент сливаться в одно целое с инструментом; выражать свои чувства и эмоции в музыке. Так, в частушке *Не сама гармонь играет, её надо растягать. / Не сама девчонка любит, её надо завлекать* проводится параллель: звук, музыку нужно «вызывать» так же, как чувства в девушке. Аналогично (с указания «не сама») начинается частушка *Не сама гармонь играет, все четыре пальчика. / Рано-рано посадили за решетку мальчика.* Важно не наличие инструмента, а умение с ним обращаться: *Нас гармошка развлекает, не ремень через плечо. / Развлекает кто играет, кто целует горячо* (умение обращаться с инструментом сравнивается с наделенностью чувственностью).

Чтобы добиться расположения гармониста, девушки привлекают его внимание, ухаживают за ним, завоевывают. Одним из распространенных способов привлечения внимания является просьба поиграть и зрительный контакт, когда взгляд девушки, как магнит, должен притянуть парня: *Играй, гармонист, чтобы кудри вились: / А я тебе подмигну незаметно никому; Гармонист, гармонист, не смотри глазами вниз, / Смотри прямо на меня, завлекать буду тебя.* Другой способ связан с магическими действиями — приворотами: *Гармонист — хороший парень, я его приворожу. / Я возьму и на гармошку две ромашки положу.* Ромашка традиционно считается цветком любви, магическим растением, на лепестках которого гадают на любовь. Четное число цветов в данном случае, по-видимому, означает пару, а также может выражать идею равновесия (здесь, скорее, желанной взаимности). Растения появляются и в других текстах; например, в частушке *Своему-то гармонисту куст сирени принесу, Если мне играть не будешь — всё крылечко разнесу* одновременно представлены ухаживание девушки за парнем и угроза в его адрес в случае отсутствия взаимных чувств.

В большинстве частушек мы видим обращения к гармонии и/или гармонисту, среди них можно выделить **уговорные, благодарственные и корильные** тексты. В основе уговорных частушек лежит просьба поиграть / сыграть: *Ты играй, гармонь, поигрывай, а мы пойдём реветь. / Полюбите нас, девчата, ох, не дайте умереть // Ты играй, ты играй, ты играй не бойся, Одного тебя люблю, ты не беспокойся // Ты играй, гармошечка, у тёщи под окошечком. /*

Ты послушай, тёща-мать, про кого играет зять. В последнем примере показана способность музыки «говорить», «рассказывать». В частушке *Полюбила гармониста, наругала меня мать. / Не ругай меня, мамаша, развесёлый будет зять* также использованы образы тёщи и зятя, статус парня девушка использует как оправдание перед матерью. В **благодарственных** частушках гармониста благодарят за игру, желают продолжения и намекают на необходимость вознаграждения: *Хорошо гармонь играет, хорошо, да хорошо. / Отворила бы окошечко, послушала ишо. // Ох, довольно мы напели, дайте смену новую, / Ой, спасибо гармонисту за игру весёлую. // Гармонисту за игру ленту темно-синюю. / Четыре сына, восемь дочек и жену красивую. // Ты игрок, ты игрок, ты получишь пятачок, / Хорошо будешь играть, по рублю будем давать.* «Корильные» частушки отражают разочарование. Их назначение — отругать, укорить кого-либо» [Мешкова 106]. В частушке *Гармонист, гармонист, стукни ты по ножке, / Не бывай тебе на моде, кабы не гармошка* гармониста укоряют указанием на то, что только гармошка делает его интересным для окружающих. Игра может оцениваться негативно (*Гармонист плохо играет, гармонист ломается. / Неужели гармонисту девушка не нравится*), но плохой результат связывается не со способностями (талантом) парня, а с его настроением. К корильным можно отнести и частушки, в которых образ гармониста представлен шуточно: *Ты почаще, почаще, почаще играй. / Почаще на ноги поглядывай, штаны не потеряй.*

Тексты с образом гармошки достаточно разнообразны по эмоциональной наполненности — озорные, плясовые, язвительно-острые, а рядом с ними частушки, исполненные грусти, печали, страдания. Сила гармошки собственно и заключается в способности в постоянно меняющемся звуке передать динамичный поток жизни, мир непосредственных чувств. Пермская частушка *Я помру, меня положьте во передний уголок. / Поиграй, милой, в гармошку у моих холодных ног* содержит обращенную к милому просьбу сыграть на похоронах героини. В Прикамье в отличие от отмеченной на Русском Севере традиции использования частушечного пения и наигрышей на гармонии в похоронно-поминальной обрядности [Калмыкова 2014: 73-74] не фиксируется. Поэтому частушку следует, очевидно, понимать как своеобразное признание в «любви до гроба» (отсюда связанные с темой смерти образы «переднего угла», «холодных ног»). Желание слышать игру любимого можно связать с представлением о том, что именно с милым героиня связывает все, что было в ее жизни.

Анализ частушек о гармонии и гармонисте позволяет, на наш взгляд, охарактеризовать роль гармошки в общем символическом строе этого жанра. В основе символики зачастую лежит принцип антропоморфизма: гармонь способна подобно человеку испытывать и выражать чувства и на правах собеседника вступать в диалог. Гармонист, обладая способностью «разговорить» гармонь, в ряде случаев не отделяется от музыкального инструмента, не воспринимается самостоятельно. Гармонь как сравнительно новый частушечный символ, используемый в текстах наряду с традиционными образами (такими, как растительные, цветочные, орнитоморфные и пр.), как нельзя более полно выражает широту души жителя русской провинции, его эмоциональный мир.

Библиографический список

1. *Бохонная М.Е.* Символическое содержание единиц, называющих музыкальные инструменты в языке среднеобской частушки. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/bohonnaya2.htm>
2. *Голованова Е.И.* Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. № 6. — Чита: Издательство Забайкальский государственный университет, 2013. — С. 129-131.
3. *Дранникова Н.В.* Севернорусская частушка и её генетические истоки. Учебно-методические рекомендации для студентов университетов. — Архангельск: Поморский ун-т, 1997. — 26 с. — с. 30.
4. *Захарова А.А.* Гармонь как бренд культуры русского мира // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям: сб. докладов IV Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных (г. Белгород, 14-15 апреля 2016 г.): в 2 т. / Отв. ред. С.Н. Борисов, И.Е. Белогорцева, В.С. Игнатова, М.Н. Лопатина, К.Ю. Сергиенко. — Белгород: ИПК БГИИК, 2016. Т. 1. — 318 с. — С.84-87.



5. Калмыкова Ю.Ю. «Меня провожайте с гармонью»: частушки и наигрыши в контексте похоронно-поминальной обрядности средней Сухоны (Вологодская область). // Фольклорные традиции Севера и Северо-Запада России: ареальные исследования в контексте этнокультурных взаимосвязей: Тез. докл. Всероссийской научной конференции. Санкт-Петербург: Университетские Образовательные Округа, 2014. — С.73-74.

6. Мехнецов А.А. Социальный статус гармониста // Мехнецов А.А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья / Науч. ред. И.С. Попова. — Вологда: Вологодский областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2005. — С.98-102.

7. Мешкова О.В. О классификации частушек. — С. 101-110 URL: http://www.lib.csu.ru/vch/2/2001_01/007.pdf. Дата обращения: 10.10.2016.

КОЛОКОЛОЛИТЕЙНОЕ ДЕЛО В ПЕРМСКОЙ ГУБЕРНИИ В XVIII – НАЧАЛЕ XX ВВ.

А.А. Глушецкий,
Москва

Пермские губернские ведомости в 1870 г. дали следующую характеристику изготовления медных изделий в целом, и колоколов и колокольчиков в том числе в Пермской губернии. «Медные изделия – самовары, кастрюли, умывальники, колокольчики изготавливают в Суксунском заводе Красноуфимского уезда. Медно-делательные заведения существуют еще в городе Кунгуре и на Невьянском заводе Екатеринбургского уезда. В Кунгуре таких заведений считают 5; производство на них в 1868 году равнялось 11 909 р. На заведении в Невьянском заводе отливаются только церковные колокола, которых в том же году отлито было на 6.500 р.» [3].

Статистический временник Российской Империи. Материалы для изучения кустарной промышленности и ручного труда в России дает следующую характеристику производства колоколов в Пермской губернии. «Литейное заведение существует в деревне Осевой Шадринского уезда; в 1868 году на нем было отлито колоколов на 8 000 руб.» [20].

Производство колоколов и колокольчиков различного назначения имело место в семи из двенадцати уездов губернии: Верхотурском, Екатеринбургском, Красноуфимском, Кунгурском, Пермском, Соликамском, Шадринском. Это производство имело место в четырнадцать населенных пунктах. Зафиксировано не менее тридцать имен, связанных с производством колокольной продукции в губернии (таблица 1).

Изготавливались церковные, часовые, сигнальные колокола различного назначения, почтовые (поддужные), подшейные колокольчики, пастушьи боталы.

Не менее семнадцати имен в восьми населенных пунктах, было связано с изготовлением церковных колоколов.

Не менее десяти имен в семи населенных пунктах, было связано с изготовлением поддужных, подшейных колокольчиков и пастушьих ботал.

Не менее четырех имен в трех населенных пунктах, было связано с одновременным изготовлением церковных колоколов, поддужных, подшейных колокольчиков и пастушьих ботал.

Таблица 1

Колокольный промысел в Пермской губернии

Населенный пункт	Изготовитель	Период работы*	Примечания
ВЕРХОТУРСКИЙ УЕЗД			
Баранчинский завод	Хренов Егор	Вторая половина XIX в. 1870, 1881, 1884, 1887	Дужные и иные небольшие колокольчики
Нижне-Салдинский завод	Звездин Федор Филиппович	Середина XIX в.	Переливал церковные колокола
Нижне-Тагильский завод	Демидов А.Н.	1722 г. – XX в.	Церковные колокола

* Приводятся годы, указанные на изделиях данного изготовителя.

Населенный пункт	Изготовитель	Период работы*	Примечания
ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ УЕЗД			
Екатеринбург	Зырянов	Середина XIX в. 1866 г.	Церковные колокола
	Тет Питер	Середина XIX в. 1851 г.	Церковные колокола
Невьянск	Невьянский завод под управлением Демида Акинфея Никитича	XVIII в. 30-е годы	Церковные колокола
	Каргашин Иван Никитич		Часовые колокола
	Гареев Яков	XVIII в. 30-е годы, 1738 г.	Церковные колокола
	Матрянов Афанасий Максимович	Середина XIX в. 1848,1849,1850 г.	Дужные и иные небольшие колокольчики
	Москвин Матвей Иванович с братом (братьями)	Колокольный завод учрежден в 1870 г.	Церковные колокола
	Нечкин Федор		Дужные и иные небольшие колокольчики
	Печкин П.Л.	Последняя треть XIX в.	Колокольный завод
	Тюкин Иван Ефимович	Вторая половина XIX в. 1881г.	Дужные и иные небольшие колокольчики
с. Бобровское	Яринский Михаил Григорьевич	Литейный завод учрежден в 1861 г.	Церковные колокола
Сысертский завод	В обзоре Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки в Екатеринбурге 1887 г. упоминается производство колокольчиков в Сысертском заводе		
КРАСНОУФИМСКИЙ УЕЗД			
Суксунский Завод	Суксунский завод основан в 1727 г. А.Н. Демидовым, запущен в 1729 г. На заводе был колокольный цех, и часть меди расходовалась на отливку колоколов		
	Ерофеев Михаил Федорович	Годы жизни 1851-1909	Колокольный завод. Церковные колокола и дужные колокольчики
	Ерофеев Андрей Федорович	Начало XX в.	Церковные колокола
	Калинин Николай Яковлевич	Основал колокольный завод в 1840 г.	Церковные колокола
	Калинина Мария Яковлевна	Конец XIX – начало XX в.	Церковные колокола. Наследовала завод мужа
Сылвенский завод	Попов Василий	Середина XIX в.	Дужные и иные небольшие колокольчики
КУНГУРСКИЙ УЕЗД			
г. Кунгур	Кожевников И.П.	Середина XIX в.	Меднолитейный завод
	Кожевников Д.В.	Середина XIX в.	Меднолитейный завод
	Кожевников Петр	Первая треть XIX в. 1810, 1811, 1813	Дужные и иные небольшие колокольчики
	Святухин Василий	Первая треть XIX в. 1811, 1813, 1815, 1816, 1817, 1823	Дужные и иные небольшие колокольчики
ПЕРМСКИЙ УЕЗД			
с. Ильинское	Симонов Петр Артамонович	Конец XIX в. Производство с 1883 г.	Почтовые колокольчики, скобы, подковы
СОЛИКАМСКИЙ УЕЗД			
г. Соликамск	Паршаков Евдоким	Середина XIX в.	Дужные и иные небольшие колокольчики
	Турчанинов Алексей Федорович	1731-1771 г. Троицкий медно-плавильный завод	Церковные колокола



Населенный пункт	Изготовитель	Период работы*	Примечания
ШАДРИНСКИЙ УЕЗД			
г. Шадринск	Молодцов Григорий Иванович	Литейное заведение основано в 1899 г.	Плуги, другие сельскохозяйственные орудия, а также колокольчики
	Поднебеснов Василий Николаевич	Вторая половина XIX в.	Дужные и иные небольшие колокольчики
	Поднебесных Дмитрий Александрович	Вторая половина XIX в. 1872 г.	Дужные и иные небольшие колокольчики
	Шишкин Григорий Дмитриевич	Первая треть XIX – 20 годы XX в. В справочниках конца XIX в. указывалось, что завод основан в 1815 г.	Церковные колокола и дужные колокольчики
	Шишкин Иван Григорьевич (1834-27.05.1886)		
Шишкин Александр Иванович			

Автор проанализировал более 20 статистических справочников, и более 15 обзоров выставок, в которых имеются данные о 76 предприятиях (как фабрично-заводских, так и кустарных), изготавливающих во второй половине XIX – начале XX в. колокола и колокольчики. Все предприятия разбиты на пять групп (диаграммы 1-3). В основу классификации взяты следующие показатели: годовое производство в тыс. руб., суммарный вес отлитых за год колоколов в тыс. пудов, число рабочих. Отчетливо прослеживается дифференциация колоколотейных заведений, которые разделены на пять групп (диаграммы 1-3).

Диаграмма 1
Распределение предприятий, изготавливающих колокольную продукцию по группам
(количество предприятий в группе)

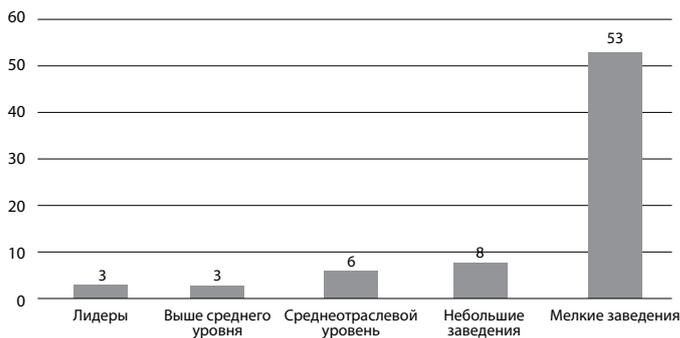
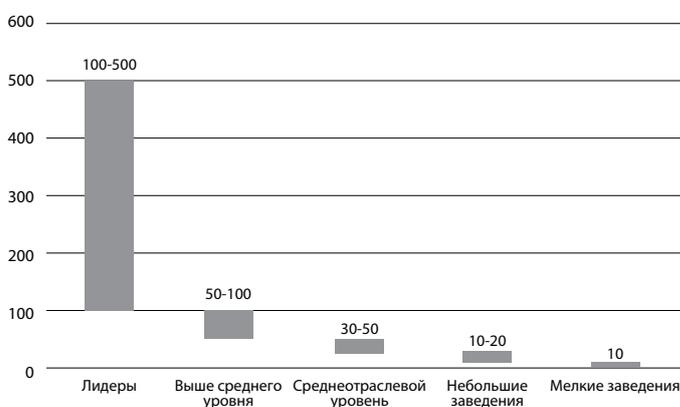


Диаграмма 2
Распределение предприятий, изготавливающих колокольную продукцию, по объемам производства в натуральном выражении (тыс. пуд.)



В колоколотейном промысле преобладали мелкие кустарные предприятия, которые составляли более 85% общего количества заводов и мастерских, занимающихся изготовлением колокольной продукции, учитываемых официальной статистикой. Имелась значительная дифференциация предприятий по объемам производства.

1. Лидеры или крупнейшие предприятия, 3 завода: среднегодовой оборот составлял 500-100 тыс. руб.; годовой объем производства 25-10 тыс. пудов.

2. Предприятия с показателями, превышающими среднеотраслевые, 3 завода: среднегодовой оборот 100-50 тыс. руб.; годовой объем производства 10-5 тыс. пудов.

3. Средние предприятия, 6 заводов: среднегодовой оборот 50-30 тыс. руб.; годовой объем производства 5-3 тыс. пудов.

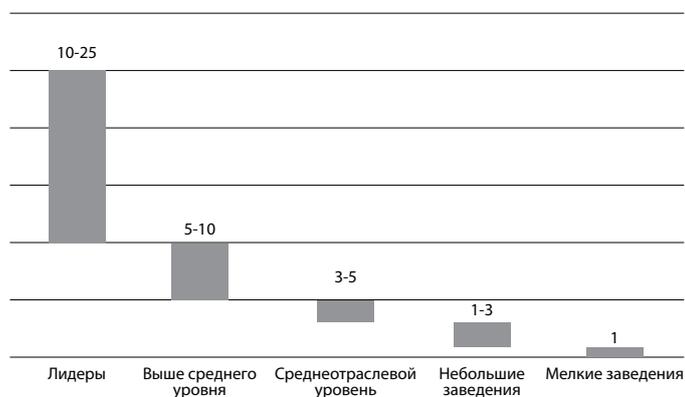
4. Небольшие предприятия, 8 заводов: среднегодовой оборот 30-10 тыс. руб.; годовой объем производства 3-1 тыс. пудов.

5. Мелкие литейные заведения, 56 заводов и мастерских: среднегодовой оборот менее 15 тыс. руб.; годовой объем производства 1 тыс. пудов и менее.

Все заводы Пермской губернии, изготавливающие колокольную продукцию, по которым обнаружены статистические данные, попали в пятую группу. Это следующие заводы:

Ерофеева М.Ф. (Суксунский завод, Красноуфимский уезд),
Калинина Н.Я. (д. Суксун, Красноуфимский уезд),
Молодцова Г.И. (г. Шадринск),
Москвина М.И. (г. Невьянск, Екатеринбургский уезд),
Шишкиных (г. Шадринск),
Ярынского М.Г. (с. Бобровское, Екатеринбургский уезд).

Диаграмма 3
Распределение предприятий, изготавливающих колокольную продукцию, по среднегодовому обороту (тыс. руб.)



В 1874-1879 г. объем производства трех колоколотейных заводов Пермской губернии в общем объеме реализации колокольной продукции составил 2,6%, и губерния по этому показателю занимала 9 место в Российской Империи. Впоследствии доля заводов губернии снизилась в общем объеме реализации колоколов, и губерния вышла по этому показателю из числа первых 12 губерний [23].

Изготовители колоколов и колокольчиков губернии были участниками и призерами Всероссийских и региональных выставок, сведения о них приведены в таблице 2.

Таблица 2

**Производители колокольной продукции
Пермской губернии — участники и призеры Всероссийских
и региональных выставок**

Ф.И.О.	Название и местонахождение завода (заведения)	Наименование, год проведения выставки	Награды, полученные на выставке
Ерофеев Михаил Федорович	Суксунский завод, Красноуфимский уезд, Пермская губ.	Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка в Екатеринбурге 1887 г.	Бронзовая медаль
		Всероссийская промышленная и художественная выставка в Н. Новгороде 1896 г.	Похвальный отзыв
		Сельскохозяйственная и кустарная выставка в Кургане 1895 г.	Похвальный отзыв
		Первая Всероссийская кустарно-промышленная выставка в С.-Петербурге 1902 г.	Участник выставки
		Сельскохозяйственная выставка в С.-Петербурге 1904 г.	Медаль Министерства финансов «За трудолюбие и искусство» и похвальный отзыв
		Выставка Императорского Доно-Кубано-Терского общества сельского хозяйства в Ростове-на-Дону	Серебряная медаль Императорского Доно-Кубано-Терского общества сельского хозяйства
Молодцов Григорий Иванович	г. Шадринск, Шадринский уезд, Пермская губ.	Кунгурская выставка	Бронзовая медаль
		Первая Всероссийская кустарно-промышленная выставка в С.-Петербурге 1902 г.	Участник выставки



1



2



3



4



5



6

** При описании колокольчиков используются следующие обозначения:
 Д - наружный диаметр колокольчика по обресту юбки.
 В - высота колокольчика от обресты юбки до плеча тулова.
 У - высота ушка от подшвы до его верха.
 П - петля, скоба, залитая в днище при отливке, служит для подвески языка.
 Все размеры приводятся в мм.

Ф.И.О.	Название и местонахождение завода (заведения)	Наименование, год проведения выставки	Награды, полученные на выставке
Симонов Петр Артемьевич	с. Ильинское, Пермский уезд, Пермская губ.	Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка в Екатеринбурге 1887 г.	Похвальный отзыв «За удовлетворительное изготовление колокольчиков»
Тюкин Иван Ефимович	Невьянский завод, Екатеринбургский уезд, Пермская губ.	Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка в Екатеринбурге 1887 г.	Похвальный отзыв
Шишкин Александр Иванович	г. Шадринск, Шадринский уезд, Пермская губ.	Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка в Екатеринбурге 1887 г.	Медаль Министерства финансов «За трудолюбие и искусство»

Верхотурский уезд

Хренов Егор. Баранчинский завод, Верхотурский уезд. Вторая половина XIX в. Годы, указанные на изделиях с его опознавательными надписями: 1870, 1881, 1884, 1887.

Образцы опознавательных надписей на дужных колокольчиках:

«1870 БАРАНЧИНСКАГО ЕГОРА ХРЕНОВА». Ф-классическая**, Д-105, В-78, У-14, П-проволочная, п/круглая.

«1870 Г. БАРАНЧИНСКАГО ЕГОРА ХРЕНОВА». Ф-классическая, Д-99, В-71, У-25, П-проволочная, п/круглая.

«1881 Г. БАРАНЧИНСКАГО ЗАВОДА: ЕГОРА. ХРЕНОВА».

«1884 Г. БАРАНЧИНСКАГО ЗАВОДА: ЕГОРА. ХРЕНОВА».

«1887. Г. БАРАНЧИНСКАГО ЗАВОДА: ЕГОРА. ХРЕНОВА». Ф-классическая, Д-100, В-85, У-17, П-проволочная, п/круглая.

(Илл. 1, 2)

«1887 Г. БАРАНЧИНСКАГО ЕГОРА ХРЕНОВА». Ф-классическая, Д-98, В-84, У-17, П-проволочная, п/круглая.

(Илл. 3, 4)

«1887 Г. БАРАНЧИНСКАГО ЕГОРА ХРЕНОВА». Ф-классическая, Д-93, В-83, У-17, П-проволочная, п/круглая.

(Илл. 5, 6)

«1887 Г. БАРАНЧИНСКАГО ЕГОРА ХРЕНОВА». Ф-классическая, Д-92, В-69, У-14, П-проволочная, п/круглая.

Звездин Федор Филиппович (1805 - после 1860). В 1860 г. перелил на Нижне-Салдинском заводе колокол для Входно-Иерусалимского собора Нижнего Тагила. Нижне-Салдинский завод основан в 1760 г. Н.А. Демидовым.

Нижне-Тагильский завод. Основан в 1722 г. А.Н. Демидовым. В 1738 г. на заводе был вылит колокол весом 1011 пудов и 22 фунта для Софийского собора в Тобольске. В надписи на нем значилось: «ЛИТ В 1738 ГОДУ НА ТАГИЛЬСКОМ ЗАВОДЕ, ТЩАНИЕМ МИТРОПОЛИТА ТОБОЛЬСКОГО АНТОНИЯ И ИЖДИВЕНИЕМ ДВОРЯНИНА АКИНФИЯ НИКИТИЧА ДЕМИДОВА ВЕСА В НЕМ 1011 ПУДОВ 22 ФУНТА».

В 1800 г. прихожане села Уксянское Пермской губернии ходатайствовали о разрешении постройки каменного храма. 12 мая 1801 г. шадринским протоиереем Миловановым было совершено заложение храма. В 1836 г. протоиереем Соколовым был освящен престол верхнего этажа во имя Святой Троицы. С этого времени Уксянский храм стал именоваться Свято-Троицким. Он был самым высоким в округе: крест, венчающий купол, был на высоте 42 метра, толщина стен — 1,2 метра, самый легкий колокол весил 15 пудов, самый тяжелый — 115 пудов 31 фунт. Отливали колокола в Каслях и Нижнем Тагиле. Платили за каждый пуд по 12 рублей ассигнациями.

Екатеринбургский уезд

Уездный г. Екатеринбург
Зырянов. Середина XIX в.

Известен колокол со следующей надписью: «1866 Г МАСТЕРЪ ЗЫРЯНОВЪ ВЪ ЕКАТИРЕНБУРГЪ». В Иркутском краеведческом музее хранится колокол со следующей надписью: «1731 ГО СЕИ КОЛОКОЛЬ ВЫЛИТЪ ВЪ ЕКАТЕРИНЪ /8/ РХЕ».

(Илл. 7, 8)



7



8

Тет Питер. Середина XIX в.

«ОТЛИТЬ СЕИ КОЛОКОЛЬ ВЪ ГОРОДЕ ЕКАТЕРИНБУРГЪ 1851 ГОДА МАС ТЕТ.» На колоколе указан его вес: 11 пуд. 34 ф.

(Илл. 9-12)

Колокол из коллекции завода Н.Г. Пяткова, г. Каменск-Уральский.



9



10



11



12

Невьянск

Демидов Акинфий Никитич — дворянин, действительный статский советник, сын тульского заводчика Никиты Демидова. Наследовал и развил дело отца. При Невьянском металлургическом заводе создал ряд дополнительных производств: фабрику медной посуды, якорей для Балтийского флота, колоколов. В 30-е годы XVIII в. началось производство башенных часов с боем по образцу английских. Еще в XX в. такие часы можно было увидеть во многих бывших заводских конторах демидовских заводов. Есть сведения, что с 1726 г. на заводе работал пушечный и колокольный мастер Иван Никитич Каргашин.

Невьянская башня — уникальный образец промышленной архитектуры, ее крен составляет 1,8 метра (аналог наклонной Пизанской башни в Италии). На башне — куранты, заказанные в Англии в первой половине XVIII в. «На ней часы английские с курантами, в них 9 колоколов в 249 пудов 3 фунта. Оные часы положены в расчет ценою 5000 рублей». Невьянские мастера дополнили английское изобретение. На башне в составе колоколов курантов висит самый массивный колокол с надписью: «СІВІР 1732 ГОДА ІЮНЯ 1 ДНЯ ЛИТЪ СЕИ КОЛОКОЛЬ ВЪ НЕВЪЯНСКИХЪ ДВОРЯНИНА АКИНФЕЯ ДЕМИДОВА ЗАВОДАХ ВЕСУ 65 ПУДА 27 ФУНТОВ».

(Илл. 13-16)

В с. Курчум Вятской губернии имелся колокол со следующей надписью:

«СІВІР 1733 ЛИТ СЕИ КОЛОКОЛ В НЕВЪЯНСКИХ ДВОРЯНИНА АКИНФЕЯ ДЕМИДОВА ЗАВОДАХ» [1].

В 1738 г. мастер Гареев Яков вылил колокол весом 51 пуд 11 фунтов для Николаевского собора г. Калязина Тверской губернии. «ВЫЛИТ ПРИ ДЕРЖАВЕ ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА АННЫ ІОАННОВНЫ САМОДЕРЖИЦЫ ВСЕРОССИЙСКОЙ В СИБИРИ НА НЕВЪЯНСКИХ ЖЕЛЕЗНЫХ ГОСПОДИНА ДВОРЯНИНА АКИНФІЯ ДЕМИДОВА ЗАВОДАХ 1738 ГОДА ВЕСУ 51 ПУД 11 ФУНТОВ. ЛИЛ МАСТЕР ЯКОВ ГАРЯЕВ»[2].



13



14



15



16



17



18



19

Пермские ведомости за 1870 г. указывали: «На заведении в Невьянском заводе отливаются только церковные колокола, которых в том же году отлито было на 6.500 руб.» [3].

Матрянов Афанасий Максимович. Невьянск, Екатеринбургский уезд. Середина XIX в. Изделия с его опознавательными надписями датированы 1848, 1849, 1850 г. Дужный колокольчик с его опознавательной надписью: «1848 Г О О НЗ О О М АФАНАСИ М МАТРИАНОВЪ О О». [Боев].

Шрифт и декоративные элементы в надписи копируют изделия касимовских мастеров.

(Илл. 17)

Фотография А.А. Боева.

«1849 Г НЗ МАСТЕРА АФАНАСИ МАКСИМОВЪ МАТРИАНОВЪ». Ф-классическая, Д-99, В-76, У-15, П- проволочная п/круглая. Аббревиатура «НЗ» означает Невьянский завод.

Москвин Матвей Иванович. Невьянск, Екатеринбургский уезд. Последняя треть XIX в. Колокольный завод учрежден в 1870 г.

В 1879 г. годовое производство составило 5,2 тыс. руб., рабочих — 4. Отливали колоколов до 300 пудов [4]. В 1884 г. завод значился как принадлежащий *братьям Москвиным*, годовое производство составило 6 тыс. руб., рабочих — 2. Отливали колоколов до 300 пудов [5].

Нечкин Федор. Невьянск, Екатеринбургский уезд. Дужный колокольчик с его опознавательной надписью: «М ВЪ НЕВЪНСКОМЪ ЗАВОДЕ М ФЕДОР НЕЧКИНЪ». Ф-пурехская, Д-126, В-90, У-20, П- проволочная п/круглая.

Печкин П.Л. Невьянск, Екатеринбургский уезд. Последняя треть XIX в. Колокольный завод [6].

Тюкин Иван Ефимович. Невьянск, Екатеринбургский уезд. Вторая половина XIX в.

Образцы опознавательных надписей на дужных колокольчиках:

«1881 ТЮКИНЪ ИВАНЪ ЕФИМОВИЧ ВЪ НЕВЪЯНСКЕ». Ф-сибирская. Д-77, В-83, У-17, П-кованная.

(Илл. 18, 19)

На Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке в Екатеринбурге 1887 г. получил почетный отзыв «За удовлетворительное изготовление колокольчиков» [7].

Яринский Михаил Григорьевич — купец, с. Бобровское, Екатеринбургский уезд. Вторая половина XIX в. Завод учрежден в 1861 г.

Таблица 3

Годовые объемы производства завода М.Г. Яринского и количество работников

1864-1867		1879			1884		
тыс. руб.	человек	тыс. руб.	тыс. пуд.	человек	тыс. руб.	тыс. пуд.	человек
5,1	4	12	0,8	6	5	0,3	6

Источники [4;5;8]

Годовые обороты в 1864-1884 г. составляли 5-12 тыс. руб., производство в натуральном выражении 0,3-0,8 тыс. пуд., число работников 4-6 человек. Это было мелкое предприятие.

Сысертский завод — основан в 1732 г., выплавлял чугун, выдвливал железо, имел медноплавильный цех. Основан государством. С 1755 г. им владел С.Г. Строганов, с 1759 г. А.Ф. Турчанинов [24]. В обзоре Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки в Екатеринбурге 1887 г. упоминается о производстве колокольчиков в Сысертском заводе. Работало 1458 мастеровых, 545 непременных работников и около 1000 вольнонаемных [9].

Красноуфимский уезд

Суксунский завод. Основан в 1727 г. А.Н. Демидовым, запущен в 1729 г. На заводе был колокольный цех, и часть меди расходовалась на отливку колоколов. В сбыте меди Акинфием Демидовым прослеживалась одна характерная деталь: «он предпочитал продавать полуфабрикаты и почти не прибегал к выпуску готовых изделий. Им было продано по 1745 год меди в посуде и колоколах 1 408 пудов, что составляло 2,3 процента от общей продукции заво» [25]. Медь завод вырабатывал только первые 150 лет, в середине XIX в. он уже был железодельный. Для меднолитейного промысла сырье было привозное, с ярмарок. То есть самовары, посуду колокола и колокольчики в Суксуне делали из привозного материала.

Первоначально колокола отливали лишь на заводе, а в середине XIX в. после отмены крепостного права колоколотейный промысел перешел в частные мастерские Ерофеевых, Калининых и Трофимовых (по прозвищу Колокольниковы), последние уехали из Суксуна, так что остались две фамилии, связанные с колоколотейным промыслом: Ерофеевы и Калинины.

Ерофеев Михаил Федорович. Суксунский Завод, Красноуфимский уезд. На суксунском кладбище сохранилось каменное надгробие на могиле мастера, на котором имеется дата его смерти и указано, что он умер в возрасте 58 лет. Работал совместно с сыновьями. Их колокола украшали Вознесенскую церковь и церковь Петра и Павла в Суксуне. До сих пор разносится суксунский звон с колокольными церквями Казанской Божьей матери в Москве. Известно, что самый большой из суксунских колоколов весил 275 пудов [10].

Участвовал в Первой Всероссийской кустарно-промышленной выставке в С.-Петербурге в 1902 г. Указатель выставки содержит следующую характеристику: «Годовое производство на сумму до 2 000 руб. Работают 2 члена семьи и 6 наёмных рабочих (5 мужчин и 1 мальчик). Материал приобретают на Нижегородской ярмарке. Изделия сбывают местным торговцам. Имеет бронзовую медаль Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки в Екатеринбурге 1887 г., похвальный отзыв Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде 1896 г. и Кунгурской выставки» [11].

Образцы опознавательных надписей на дужных колокольчиках:
«С. К. Л. МА МИ ЕРОФЕЕВЪ».

В Суксунском краеведческом музее имеется колокол, отлитый Андреем Федоровичем Ерофеевым, сыном М.Ф. Ерофеева в начале XX в.

Калинин Николай Яковлевич — крестьянин, д. Суксун, Красноуфимский уезд. Основал колокольный завод в 1840 г. В 1890 г. отливал колоколов 150 пудов, годовой оборот — 2 тыс. руб., рабочих — 2 [13].

Калинина Мария Яковлена — вдова Калинина Н.Я. Конец XIX в. Колокольный завод [6].

Сылвенский Завод.

Попов Василий. Сылвенский Завод, Красноуфимский уезд. Середина XIX в. Меднолитейщик.

Образцы опознавательных надписей на дужных колокольчиках:

ВАСИЛЕН·ПОПОВЪ·СЫЛВИНСКАГО ЗАВО· (ю)

Ф-классическая, Д-102, В-97, У-19, П-проволочная, п/круглая.

(Илл. 20, 21)

МАСТЕРЪ ВАСИЛЕН ПОПОВЪ СЫЛВИНСКАГО ЗАВОДА· (ю)

Ф-классическая, Д-117, В-84, У-17, П-проволочная, круглая.

«МА ВАСЕЛЕЙ ПОПОВЪ СЫЛВИНСКАГО ЗАВОДА» (вокруг уха на крыше).

Уездный г. Кунгур

Статистический временник Российской империи приводит следующие сведения по состоянию на 1868 г. «В Кунгуре меднолитейных заведений считают 5; производство на них в 1868 году равнялось 11 909 руб.» [14].



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38

Кожевников И.П. Середина XIX в. Меднолитейный завод. В 1864-1867 гг. годовое производство составляло 2,7 тыс. руб., рабочих — 7 [8].

Кожевников Д.В. Середина XIX в. Меднолитейный завод. В 1864-1867 гг. годовое производство составляло 750 руб., рабочих — 4 [8].

Кожевников Петр. Первая треть XIX в.

Годы, указанные на дужных колокольчиках с его опознавательными надписями: 1810, 1811, 1813.

Образцы опознавательных надписей на дужных колокольчиках:

«1811 : Го : ЛИЛЬ : СЕИ : КОЛОКОЛЬ : ПЕТРЪ : КОЖЕВНИКОВЪ : ВЪ КУНГУРЕ». Ф-классическая, Д-112, В-81, У-18, П-кованная, п/круглая.

На обресе тулова восемь маскарон. (Илл. 22-24)

1813Г:ЛИЛЪ:СЕИ:КОЛОКОЛЪ:ПЕТРЪ:КОЖЕВНИКОВЪ:ВЪКУНГУРЪ (Ю)

Ф-классическая, Д-111, В-78, У-18, П-проволочная, п/круглая. Тулово гладкое.

«1813 : Го : ЛИЛЬ : СЕИ : КОЛОКОЛЬ : ПЕТРЪ : КОЖЕВНИКОВЪ : ВЪ КУНГУРЕ». Ф-классическая, Д-112, В-101, У-20, П-проволочная, п/круглая. На тулове три всадника в чалме, едущие влево. Между всадниками композиция из четырех маскарон. Три маскарона по обресту тулова и один пониже. Всего двенадцать маскарон.

(Илл. 25-27)

«1813 : Го : ЛИЛЬ : СЕИ : КОЛОКОЛЬ : ПЕТРЪ : КОЖЕВНИКОВЪ : ВЪ КУНГУРЕ». Ф-классическая, Д-112, В-96, У-17, П-кованная, трапецевидная. На тулове проточенные ободки.

(Илл. 28-29)

«1813 : Го : ЛИЛЬ : СЕИ : КОЛОКОЛЬ : ПЕТРЪ : КОЖЕВНИКОВЪ : ВЪ КУНГУРЕ». Ф-классическая, Д-110, В-93, У-165, П-кованная, полукруглая. На тулове три измененных герба Российской империи — двуглавый орел с тремя коронами. По центру каждого герба вместо Георгия Победоносца вензель «АІ» — «Александр І». Между орлами композиция из четырех маскарон, расположенных вытянутым вверх треугольником. Верхний маскарон удлинен. Всего три композиции.

(Илл. 30-32)

«1813 Го * ЛИЛЬ * СЕИ * КОЛОКОЛЬ * В ГОРОДЕ * КУНГУРЕ : ПЕТРЪ * КОЖЕВ *». Ф-классическая, Д-110, В-95, У-15, П-кованная, трапецевидная. На тулове четыре измененных герба Российской империи — двуглавый орел с тремя коронами. Посередине орла вместо Георгия Победоносца вензель «АІ» — «Александр І». Между орлами композиция из четырех маскарон.

Юбка оформлена в две строчки. Верхняя — растительный орнамент с семью маскаронами. Нижняя — текст, между словами семь маскарон. Между строчками ободок из точек.

(Илл. 33-38)



39



40



41



42



43

«1813 Го : ЛИЛ : Ъ : СЕИ : КОЛОКОЛЬ : ПЕТРЪ : КОЖЕВНИКОВЪ : ВЪ КУНГУРЕ». Ф-классическая, Д-110, В-100, У-20, П-кованная, трапецевидная. На тулове на широком поясе (38 мм.) три измененных герба Российской империи — двуглавый орел с тремя коронами. Размах крыльев орлов 35 мм., высота 36 мм. На щите орлов вместо Георгия Победоносца вензель «AI» — Александр I. Между гербами четыре нечетких маскарона.

На юбке разделительные двоеточия между словами. Сверху надписи ободок из крупных квадратов. (Илл. 39-41)

Святухин Василий. Первая треть XIX в. Годы, указанные на надужных колокольчиках с его опознавательными надписями: 1811, 1813, 1815, 1816, 1817, 1823.

Образцы опознавательных надписей на дужных колокольчиках:

1811 Го : ЛИЛЪ СЕИ КОЛОКОЛЪ ВАСИЛЕИ СВАТУХИНЪ ВЪ КУНГУРЕ (Ю)

Ф-классическая, Д-94, В-70, У-14, П-кованная, круглая. На тулове три всадника без оружия, скачущие влево.

1813 Го : ЛИЛЪ : СЕИ : КОЛОКОЛЪ : ВАСИЛЕИ : СВАТУХИНЪ : ВЪ КУНГУРЕ (Ю)

Ф-классическая, Д-109, В-76, У-18, П-кованная, круглая. На тулове три всадника в чалме без оружия, скачущие влево.

(Илл. 42-43)

«1813 ЛИЛЪ СЕИ КОЛОКОЛЬ ВАСИЛЕИ СВАТУХИНЪ ВЪ КУНГУРЕ».

Ф-классическая, Д-91, В-86, У-15, П-кованная, круглая. На тулове три непроточенных пояска. (Илл. 44-45)

1815 Го : ЛИЛЪ СЕИ КОЛОКОЛЪ ВАСИЛЕИ СВАТУХИНЪ ВЪ КУНГУРЕ (Ю)

Ф-классическая, Д-91, В-69, У-14, П-проволочная, круглая. На тулове четыре особых орла с буквой «А-1» в центре, низ проточен.

«1817 года ЛИЛЪ Ø СЕИ Ø КОЛОКОЛЬ Ø ВАСИЛЕИ Ø СВАТУХИНЪ Ø ВЪ КУНГУРЕ». Ф-классическая, Д-92, В-86, У-13, П-проволочная, полукруглая. На верху тулова четыре нечетко отличных орла с высоко поднятыми крыльями. (Илл. 46-48)

«1817 года ЛИЛЪ Ø СЕИ Ø КОЛОКОЛЬ Ø ВАСИЛЕИ Ø СВАТУХИНЪ Ø ВЪ КУНГУРЕ». Ф-классическая, Д-92, В-88, У-13, П-проволочная, полукруглая. Тулово гладкое.

1823 Го : ЛИЛЪ : СЕИ : КОЛОКОЛЪ : ВАСИЛЕИ : СВАТУХИНЪ : ВЪ КУНГУРЕ (Ю)

Ф-классическая, Д-111, В-77, У-5, П-кованная, круглая. На тулове два проточенных пояска.

1823 Го : ЛИЛЪ : СЕИ : КОЛОКОЛЪ : ВАСИЛЕИ : СВАТУХИНЪ : ВЪ КУНГУРЕ (Ю)

Ф-классическая, Д-110, В-93, У-15, П-кованная, полукруглая. По верхнему краю тулова девять маскарон. (Илл. 49-51)



44



45



46



47



48



49



50



51



52



53



54



55



56



57

«ЛИЛЬ * СЕИ * КОЛОКОЛЬ * ВГОРОДЕ * КУНГУРЕ * ВАСИЛИЙ * СВЯТУХИН *».

Ф-классическая, Д-108, В-93, У-15, П-кованная, трапецевидная. На тулове четыре измененных герба Российской империи — двуглавый орел с тремя коронами. В середине герба вместо Георгия Победоносца вензель «А1» — «Александр I». Между гербами композиция из четырех маскаронов, расположенных треугольником. Всего четыре композиции. Юбка оформлена в две строчки. Верхняя — орнамент с семью маскаронами. Нижняя — надпись, между словами семь маскаронов. Верхняя и нижняя строчки разделены ободком из насечек. (Илл. 52-54)

«ЛИЛЬ * СЕИ * КОЛОКОЛЬ * ВГОРОДЕ * КУНГУРЕ * ВАСИЛИЙ * СВЯТУХИН *»

Ю А С О К О Л О К О Л Ъ В Г О Р О Д Е К У Н Г У Р Е В А С И Л И Й С В Я Т У Х И Н (ю.в.)
ЛИЛЬ * СЕИ * КОЛОКОЛЬ * ВГОРОДЕ * КУНГУРЕ * ВАСИЛИЙ * СВЯТУХИН * (ю.н.)

Ф-классическая, Д-105, В-74, У-19, П-кованная, круглая. На тулове три шестиугольника со стилизованным гербом России, снизу проточено. (Илл. 55) Фотография А. Боева

Пермский уезд

Симонов Петр Артамонович (с. Ильинское, Пермского уезда). Конец XIX в. Меднолитейщик. Изготавливал почтовые колокольчики, скобы, подковы. Кузница в два горна, производство с 1883 г., меднолитейное — с 1887 г. Работает один из семьи, 4 наемных. Железо покупает в Перми, на Добрянском и Юго-Камском заводах; медь-старье покупает на месте. Сбывает изделия в Пермском, Оханском, Соликамском уездах [7].

На Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке в Екатеринбурге 1887 г. получил почетный отзыв «за удовлетворительное изготовление колокольчиков» [15].

Соликамский уезд

Уездный г. Соликамск

Паршаков Евдоким. Середина XIX в. Меднолитейщик.

Образцы опознавательных надписей на дужных колокольчиках:

«ЛЪ МАСТЕРЪ ЕВДОКИМЪ ПАРШАКОВЪ СОЛИКАМЪКЕ».

Ф-классическая, Д-108, В-94, У-17, П- проволоочная, п/круг. (Илл. 56-57)

Турчанинов Алексей Федорович (умер 21.03.1787), г. Соликамск. Троицкий медноплавильный завод основан в 1731, действовал до 1771 г. [24].

Женился на своей крепостной Филанцете Степановне Сушиной. Екатерина II ввела Турчанинова А.Ф. в дворянство за успешную оборону Кунгура от Пугачева. Похоронен в Александро-Невской лавре в С.-Петербурге. [16]. Плавил медь из местного сырья, изготавливал красную штыковую медь, медную посуду, колокола и колокольчики. Одним из первых начал изготавливать самовары. Рабочих до 10 человек. Его колокола были на звоннице Спасо-Преображенского собора в Усолье. В церкви Ивана Предтечи в Соликамске был колокол Турчинова А.Ф. (его вклад).

Шадринский уезд

Уездный г. Шадринск

Молодцов Григорий Иванович. Конец XIX начало XX в. Литейное заведение основано в 1899 г. Изготавливал плуги и другие сельскохозяйственные орудия, а также колокольчики.

По современной ул. Октябрьской, 108 располагались склады, напротив которых была кузница Молодцова. В настоящее время на этом месте сквер [17].

Участвовал в Первой Всероссийской кустарно-промышленной выставке в С.-Петербурге в 1902 г., указатель которой содержит следующие сведения о нем: «Производство сельскохозяйственных машин и орудий (плуги). Годовое производство до 750 руб. Работает 3 члена семьи и 2 наёмных рабочих. Железо приобретают из г. Екатеринбурга, чугунное литье из Шайтанского завода, дерево у местных торговцев. Изделия сбывает через с/х земские склады. Имеет бронзовую медаль Кунгурской выставки» [11].

Образцы опознавательных надписей на дужных колокольчиках:

«ВЪ ШАДРИНСКЕ Г.И. МОЛОДЦОВЪ» (изнанка юбки).

Поднебеснов Василий Николаевич — мещанин. Вторая половина XIX в. Адрес мастерской: г. Шадринск, угол современных улиц К. Маркса, 63 и Р. Люксембург, 8. Двухэтажный и одноэтажный каменные дома, между ними была мастерская [17]. В «Ведомостях сборов с владельцев кустарных предприятий за 1872 год» упоминается шадринский мещанин Василий Поднебеснов. «Стоимость колоколотейного заведения 1 000 руб., сумма сбора 12 руб. 50 коп.» [18].

Годы, указанные на изделиях с его опознавательными надписями: 1854.

Образцы опознавательных надписей на дужных колокольчиках:

«1854 ВЪ ГОР ШАДР МАС ВАС ПОДНЕБЕС.»

«ПОДНЕБЕСНОВЪ СЪ СЕРЕБРОМЪ» (надпись в две строчки на изнанке юбки, в верхней строчке буквы вдавленные, в нижней строчке буквы выпуклые). Ф-сибирская, Д-75, В-62, У-19, П-проволочная, круглая.

«ФАСОНЪ ПОДНЕБЕСНОВЪ» (надпись в две строчки на изнанке юбки, буквы выпуклые). Ф-сибирская, Д-76, В-84, У-20, П-проволочная, круглая. На торце юбки надпись «ФАСОНЪ».

«ФАСОНЪ ПОДНЕБЕСНОВЪ» (надпись в две строчки на изнанке юбки, буквы выпуклые). Ф-сибирская, Д-75, В-88, У-20, П-проволочная, круглая.

«ПОДНЕБЕСНОВЪ» (изнанка юбки, буквы вдавленные).

Ф-сибирская, юбка стаканом, Д-72, В-59, У-19, П-проволочная, круглая.

«ПОДНЕБЕСНОВЪ» (изнанка юбки, буквы выпуклые). Ф-сибирская, юбка стаканом, Д-57, В-61, У-14, П-проволочная, круглая.

(Илл. 58)

«А•Д•П•» (на тулове инициалы заказчика, буквы выпуклые).

«ПОДНЕБЕСНОВЪ» (изнанка юбки, буквы выпуклые). Ф-сибирская, Д-67, В-55, У-14, П-проволочная, п/круглая.

«П.Н.В.» (на тулове инициалы заказчика)

«ПОДНЕБЕСНОВЪ» (изнанка юбки, буквы выпуклые). Ф-сибирская, Д-76, В-78, У-16, П-кованная, круглая. (Илл. 59, 60)

Поднебесных Дмитрий Александрович. Вторая половина XIX в. Годы, указанные на изделиях с его опознавательными надписями: 1872.

Образцы опознавательных надписей на дужных колокольчиках:

«ПОДНЕБЕСНЫХ.»

Шишкин Григорий Дмитриевич. Первая половина XIX в. В справочниках конца XIX в. указывалось, что завод основан в 1815 г. [19]. В 1844 г. Пермская духовная канцелярия разрешила шадринскому купцу Григорию Шишкину вылить колокол для Далматовского монастыря весом 400 пудов.

Шишкин Иван Григорьевич (1834-27.05.1886) (д. Осеева Шадринского уезда) — купец. Сын Григория Дмитриевича Шишкина. На городском кладбище г. Шадринска сохранился мраморный памятник в виде колокола, на котором надпись: «Здесь погребено тело шадринского купца Ивана Григорьевича Шишкина 52 г. от роду. Умер 1886 — 27 мая».

«Меднолитейное заведение существует в деревне Осеевой [Ершовой] Шадринского уезда. В 1868 г. на нем было отлито колоколов на 8 тыс. руб.» [20].

Шишкин Александр Иванович — сын Ивана Григорьевича Шишкина. Конец XIX – начало XX в. Проживал в г. Шадринске современная ул. Луначарского, 4 [17].

Завод действовал до 20-х годов XX в. В 1890 г. изготовил колоколов различной величины 600 пудов [21]. Колокола завода Александра Ивановича Шишкина получили бронзовую медаль Министерства финансов на Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке в Екатеринбурге в 1887 г. Один из его колоколов сохранился в Екатеринбургском музее, на нем надпись:

«ЗАВОДЪ А.И. ШИШКИНА ВЪ ШАДРИНСКЪ 1901 Г.».

В Шадринском городском краеведческом музее им. В.П. Бирюкова имеется колокол со следующей надписью:

«ВЪ ЗАВОДЪ ШИШКИНА». Высота — 27 см., нижний диаметр — 26,8 см.

Образцы опознавательных надписей на дужных колокольчиках:

«ЗАВОДА ШИШКИНА ВЪ ШАДРИНСКЕ» (изнанка юбки).



58



59



60

**Годовые объемы производства
завода Шишкиных и количество работников**

Шишкин И.Г.							Шишкин А.И.			
1864-1867		1879			1884		1890			
тыс. руб.	чел.	тыс. руб.	тыс. пуд.	чел.	тыс. руб.	тыс. пуд.	чел.	тыс. руб.	тыс. пуд.	чел.
1,5	3	6,9	0,4	3	12	0,7	3	11	0,6	3

Источники [4; 5; 8; 13; 17; 22;]

Библиографический список

1. *Спицын А.А.* Старинные колокола вятских церквей // Календарь Вятской губернии на 1893 год. — С. 382-386.
2. Архив СПб ОИА. Метрика церкви во имя Святителя Николая, Мирликийского чудотворца. Ф. Р-3. Д.6423.
3. Пермские губернские ведомости. 1870. № 78.
4. *Орлов П.А.* Указатель фабрик и заводов Европейской России с царством Польским и вел. кн. Финляндским: материалы для фабрично-заводской статистики // Сост. по офиц. сведениям Департамента торговли и мануфактур за 1879 г. — СПб., 1881.
5. *Орлов П.А.* Указатель фабрик и заводов Европейской России и царства Польского: материалы для фабрично-заводской статистики // Сост. по офиц. сведениям Департамента торговли и мануфактур за 1884 г. — СПб., 1887.
6. Вся Россия за 1887 год. — СПб., 1887.
7. Записки Уральского общества любителей естествознания. — Екатеринбург, 1887. Т. X. — С. 264.
8. Ежегодник Министерства Финансов. Вып. 1. Свод данных за 1864-1867 гг. — СПб., 1869.
9. Кустарная промышленность Пермской губернии на Сибирско-Уральской выставке в Екатеринбурге в 1887 г. — Пермь, 1888. — С.25.
10. <http://rosomz.ru/about/history/>
11. Указатель состоящей под августейшим покровительством Ея Величества Государыни Императрицы Александры Фёдоровны Всероссийской кустарно-промышленной выставки 1902 г. — СПб., 1902.
12. *Петренченко А.М.* Искусство литья. — М., 1975. — С. 35.
13. *Орлов П.А., Будагов С.Г.* Указатель фабрик и заводов Европейской России и царства Польского. — СПб., 1894.
14. Статистический временник Российской империи. — СПб., 1872. Сведения приведены по состоянию на 1868 год.
15. Кустарная промышленность Пермской губернии на Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке в г. Екатеринбурге в 1887 г. Вып. второй. Уезды Пермский и Оханский / Сост. Б.И. Красноперов. — Пермь, 1889. — С. 6.
16. Поморский город Соликамск. 580-летию Соликамска посвящается. — Соликамск, 2010. — С. 45.
17. *Ивовлева В.Н.* Улицы Шадринска. — Шадринск, 1994. — С. 192.
18. ГУП ЦФГАКО Ф.492. Оп.1. Д.1440.
19. *Орлов П.А., Будагов С.Г.* Указатель фабрик и заводов Европейской России. Материалы для фабрично-заводской статистики. // Сост. по офиц. сведениям Департамента торговли и мануфактур за 1890 г. — СПб., 1894.
20. Статистический временник Российской Империи. Материалы для изучения кустарной промышленности и ручного труда в России. Часть I. — СПб., 1872. — С. 340. Пермская губерния. Сведения приведены по состоянию на 1868 г.
21. Памятная книжка и адрес-календарь Пермской губернии на 1892 г. — Пермь, 1891. — С. 81-83.
22. *Ефремов В.* Ямские колокольчики Тюмени и Шадринска. — Тюмень, 1997.
23. *Глушецкий А.А.* Колокольное дело в России во второй половине XVIII — начале XX в. Энциклопедия литейщиков. — М., 2011. — С. 67-73.
24. *Лотарева Р.М.* Города-заводы России. XVIII— первой половине XIX века. — Екатеринбург, 2011. — С. 249-259.
25. Каталог дорожных и иных колокольчиков последней трети XVIII – 1-й половины XX века Российской империи, Советской России иностранные коллекции Е.А. Карпова // Карпов Е. Тело до везу, а за душу не ручаюсь. — М., 2015. — С. 291-480.



26. Ким В.А. Ямские колокольчики и бубенцы: сводный каталог– справочник. Т.1. — Ростов Великий, 1998.
27. Сукач С.И. Ямские (дужные) колокольчики в Украине (каталог — справочник). Том I. — Сумы, 2009. — 312 с. (описание личной коллекции).
28. Суров М.В. Вологодчина: невостребованная древность. — Вологда, 2001. — С. 253-338 (описание личной коллекции).
29. Хрунов В.И. Колокольчики России: каталог коллекции В.И. Хрунова. Статьи и библиография специалистов музейного дела и коллекционеров– исследователей. — М., 2000. — С.56-176 (описание личной коллекции).
30. Яковлева Н.П. Поддужные, подшейные колокольчики, бубенцы и ботала в собрании Новгородского музея-заповедника: каталог. / НГОМЗ. — Великий Новгород, 2010.

КОЛОКОЛА И КОЛОКОЛЬНЫЕ ЗВОНЫ ЧЕРДЫНСКОЙ ЗЕМЛИ В XVI – XVII ВЕКАХ

Г.Н. Чагин,
Пермь

Чердынская земля, признанная уже на великокняжеском дворе в Москве в первой четверти XIV века центром Перми Великой, первой на Урале принимает христианскую веру в 1455-1462 годы. Но ранние достоверные сведения о храмах этой земли, дошедшие до исследователей, относятся к первой четверти XVII века. Они запечатлены в опубликованных «Сведениях о приходной и расходной книге земским деньгам по городу Чердыни 7122 (1614) года»¹ и в «Писцовой книге Чердынского уезда писца Михаила Кайсарова 1623-1624 годов»².

Пример о колоколах XVI века имеется, к сожалению, один. Его обнаруживаем в «Покчинской летописи», написанной в середине XIX века священниками Благовещенского храма с. Покча. «Еще как на древность, — сообщается в летописи, — укажем на колокол, который перенесен на настоящую колокольню с колоколен древних церквей. На нем написано: «Поставили си колоколы Алексей, да Михайло, да Микита, да Иван в дом Пречистой Благовещению лето 7062 (1554)»³. Судя по надписи, колокол был вкладной от четырех прихожан и благодетелей в храм своего прихода (вкладным называли раньше колокол, переданный в дар храму). Можно предположить, что он висел на колокольне Благовещенского храма до его закрытия в 1938 году.

Второй пример о раннем колоколе из с. Ныроба. На колокольне висел колокол с надписью на немецком языке: «*Henrick Wegewart. Goot-miin-die-stadt Campen-a-1600*», которая переводится так: «Отлит мной в городе Кемпен в 1600 году. Генрих Вегеварт»⁴ (город Кемпен расположен в Германии, в земле Северный Рейн-Вестфалия). О появлении в Ныробе редкого колокола весом 12 пудов никаких документальных сведений не имеется. Лишь предание гласит, что его называли «ссылным», за то, что он был прислан в Ныроб царем Михаилом Федоровичем. Практика наказания колоколов в прошлом была достаточно распространена на Руси. Так, ссылным, например, называют угличский колокол — набатный колокол, который был «сослан» в Тобольск за то, что в 1591 году известил жителей Углича о смерти царевича Дмитрия, чем вызвал народное волнение (как «подстрекателя» к бунту, его сбросили с колокольни, вырвали язык, отрубили ухо, наказали принародно на площади 12 ударами плетей и «сослали» в Сибирь). Называли ныробский колокол также «шведским», поскольку еще в одном предании рассказывалось об участии в возведении Никольского храма пленными шведами. Доподлинно неясно, можно ли отнести его к так называемым «пленным» колоколам, которых было немало на Руси — в Москве, Петербурге, Сибири (в том числе захваченных Петром Первым от шведов, см. об этом в книге М. Пыляева «Исторические колокола»⁵). Известно также, что в 1905 г. ныробский колокол возили в Мотовилихинский завод «для спайки стенки».

¹ Виктор А. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов 1613-1725 г. Вып. III. М., 1883. С. 658 – 660.

² Описание г. Чердыни писца Кайсарова // Пермские губернские ведомости. 1865. № 51 – 52, 55, 60, 66, 70, 72; 1866. № 2, 7, 12, 31, 32, 51.

³ Попов В. Древнейшие города Перми Великой — Искор и Покча // Сборник материалов для ознакомления с Пермскою губернию. Вып. III. Пермь, 1891. С. 89.

⁴ ГАПК. Ф. р-1327, оп. 1, д. 142, л. 39 об.

⁵ Пыляев М.И. «Исторические колокола». М., 2008.



Колокольня, с. Ныроб, 1913 г.

В 1624 году в г. Чердыни на 9 деревянных колокольнях находилось 34 колокола и в погостах уезда на 9 колокольнях висело 36 колоколов. Нетрудно убедиться, что колоколов было намного больше, чем указанных 70 колоколов, поскольку в описаниях некоторых храмов они просто не упоминаются.

Колокола для чердынских храмов привозились из городов Русского Севера, так как в Чердыни литья колоколов никогда не существовало. Кроме того что колокола были необходимы для богослужений, их самих почитали святынями. Они воспринимались как священное музыкальное орудие, как источник благодати. Звон колоколов эмоционально воздействовали на человека и одновременно создавали особую звуковую атмосферу в освоенном человеком пространстве.

На главном храме Чердыни — Воскресенском соборе, под шатром рубленной колокольни «висели благовестной колокол пудов в 50 да 5 колоколов средних и меньших, а в них пудов 20»⁶ (благовестом — от Благая весть — называется медленный и размеренный звон одного колокола в начале богослужения, который выполнял сигнальную функцию: звал прихожан на службу).

Помимо Воскресенского собора благовестные колокола висели, наравне с другими, на колокольне храма Богоявления Господня: «... на колокольнице 3 колокола благовестные и зазвонные 4 $\frac{1}{4}$ пуда»⁷. Зазвонными называют группу (от 2-х до 4-х и более) колоколов, к языкам которых крепятся связанные между собой веревки (в отличие от более тяжелых подзвонных это колокола небольшого веса).

Звонница из 5 колоколов храма Николая Чудотворца Великоорецкого вполне могла создавать изысканный художественный звон на все городское пространство. Храм имел «большой колокол 18 пудов, под тем колокол 8 пудов, третий колокол 7 пудов, два колокола по 3 пуда»⁸.

На «колокольницах» храмов Успения Богородицы, Стефана Великопермского, Климента папы Римского находилось соответственно 4, 3, 2 «средних» и «невеликих» колоколов. У храма Варлаама Хутынского Чудотворца висели «6 колоколов средних и меньших». В Иоанно-Богословском монастыре стояла «колокольница с 5 колоколами»⁹. В основном средние колокола используются в качестве дополнительных, украшающих колокольный звон, а также при перезвонах, пере-

⁶ Описание г. Чердыни... № 52.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же. № 55.

борах и трезвонах. Малые колокола (в старой терминологии невеликие) используются во время определенных моментов богослужения, а также для трезвона. Если в г. Чердынь имелись разнообразные колокола, то в погостах преобладали «на колокольницах невеликие колокола».

К сожалению, каких-либо дополнительных сведений о чердынских колоколах XVI — XVII вв. не имеется. Но и те данные, которыми мы располагаем, дают повод предположить, что колокольный звон, особенно в г. Чердынь, состоял из благовеста (ритмичный удар одного большого колокола), трезвона (удары разных колоколов одновременно в три приема с паузами между ними) и перезвона (удары поочередные в разные колокола). Православные люди имели возможность оценить в колоколах прежде всего благозвучие (благолепие) и богатство тембров (оттенки звуков, окраски звучания).

ИЗ ИСТОРИИ КОЛОКОЛОВ НОВОГО УСОЛЬЯ

В.А. Цыпуштанов,
Усолье

Важным этапом формирования прибрежного архитектурного ансамбля села Новое Усолье явилось возведение с южной стороны церкви Спаса Нерукотворного (собор) колокольни. В «Летописи о церквях Нового Усолья» упоминается деревянная звонница «о четырёх столбах», существовавшая до строительства в 1730 г. каменной колокольни соликамскими каменщиками «Рязанцевым, Котельниковым, Кожиным со товарищи» [1].

«Благодаря шпилью колокольня уподоблялась церкви Архангела Гавриила в М(оскве) и Петропавловскому собору в СПб». В 1828 г. шпиль был значительно поврежден ударом молнии, также повреждены стены над слухами» [2]. После большого усольского пожара 1842 г. облик колокольни изменился: вместо утраченного шпиля был утроен фонарь с луковичной главой, часы с курантами в надзвонном ярусе не подлежали восстановлению. В «Усольской летописи» Ф. Вологова о пожаре читаем следующее: «колокольня более пострадала: из бывших на ней колоколов числом 9, а весом 871 пуд разбились и частично растопились» [3].

В мае 1846 г. на колокольню были подняты новые колокола. При натурном обследовании Усольской соборной колокольни, проведенном вице-президентом Ассоциации колокольного искусства С. Старостенковым и автором данного сообщения, были обнаружены места установки последнего набора колоколов. При этом изучались строгановские архивы, сопоставлялись фотографий 1880-1927 годов [4].

По состоянию на 1875 г. набор, установленный в 1846 г., состоял из 7 колоколов:

1. Благовестный	весу 540 пудов 36 фунтов
2. Полиелейный	237 пудов 10 фунтов
3. Повседневный	105 пудов 10 фунтов
4. Малый благовестный	60 пудов 33 фунта
5. Зазвонный	5 пудов 10 фунтов
6. Зазвонный	2 пуда 6 фунтов.

Большой благовестный колокол находился в центре звонницы и укреплен на специальной балке, сохранившейся на момент исследования. На нём имелась надпись: «Во славу на Фаворе Преобразившегося Господа нашего Иисуса Христа в царствование государя нашего Императора Николая Первого, перелит сей колокол после гибельного пожара, случившегося Мая 9 дня в селе Новом Усолье того же села к Спасо-Преображенскому собору усердием прихожан при Протоирее Петре Николаевиче Пономареве. Священниках Никите Накорякове и Дмитрие Степановиче Наумове 1844 года, весу 540 пудов 36 фунтов отливал Елабужский купеческий сын Александр Дмитриев Шиш-



Спасо-Преображенский собор и колокольня, с. Новое Усолье

кин. Стоит он 5 400 рублей. За высокое качество отливки Заведение Шишкина было награждено благодарственной грамотой от Усольского собора. Лили колокол на месте, в Новом Усолье». [5]

Второй полиелейный находился в юго-западном проёме колокольни. Отливал тот же мастер Шишкин в том же 1844 году. Стоит 2375 рублей.

Повседневный — с надписью: «Благовестите день от дне спасения Бога Нашего 1842 года, лили сей колокол Вятской губернии в городе Слободском братья Бакулевы». Колокол находился в северо-западном слухе колокольни» [6].

Малый благовестный колокол весом 60 пудов 33 фунта, стоимостью 100 рублей, находился в северо-восточном проёме.

В южном проёме колокольни укреплены два зазвонных колокола весом 10 пудов и 3 фунта и 5 пудов 10 фунтов. Ещё один колокол весом 2 пуда и 6 фунтов находился на перекрёстной большому колоколу балке в середине колокольни к северу от большого.

Под балками в проёмах колокольни были настелены войлочные прокладки из овечьей шерсти. Сохранился ряд хомутов на балках в проёмах. В 1927 году Спасо-Преображенский собор закрыли. Одновременно были сброшены колокола с соборной колокольни. В настоящее время колокольня находится в запущенном состоянии, близком к аварийному.

Сохранились сведения о колоколах другой церкви с. Новое Усолье — Николаевской, храма-памятника Отечественной войне 1812 года (1813-1820 гг.)

Колокольня также венчалась шпилем. По подобию башни Петербургского Адмиралтейства, на куполе башни были установлены часы на четыре стороны, и на колокольне имелся механизм курантов.

К сожалению, сохранились лишь сведения о колоколах.

Колокольня Никольской церкви (по описи 1879 г.)

1. Первый благовестный	весу 205 пудов 35 фунтов
2. Второй Полиелейный	75 пудов 8 фунтов
3. Третий Повседневный	42 пуда 13 фунтов
4. Малый	12 пудов 10 фунтов
5. Зазвонный	6 пудов 8 фунтов
6. Зазвонный	1 пуд 31 фунт[7].

Колокола церкви были сняты при её закрытии в 1929 году, расколоты на месте и сданы в Рудметаллторг.

В настоящее время ведётся реставрация Николаевского храма. Колокольня церкви полностью восстановлена. Для неё на предприятии братьев Пятковых в Каменск-Уральске отлит набор колоколов числом 12. Храм стал местом проведения ежегодных фестивалей колокольных звонов.

Сведения о церковных колоколах других церквей Усолья, к несчастью, скудны. Сохранился один небольшой колокол Успенской кладбищенской церкви, не имеющий надписей. В большей массе своей они погибли при нашествии воинствующего атеизма. А те немногие, сохранившиеся на сельских церквях, не имеющие надписей, дополняют наборы восстанавливаемых храмов, хранятся в запасниках музеев и в частных коллекциях.

Библиографический список

1. Извлечение из летописи в церквях Нового Усолья. В пермских Епархиальных ведомостях. Отдельный оттиск, Соликамск, 1869.
2. РГАДА, ф.1278 Строгановых.
3. РГАДА, ф.1278 Строгановых.
4. Старостенков С., Цыпуштанов В. Материалы акустического обследования соборной колокольни г. Усолья Пермской обл. (рукопись), 2000.
5. РГАДА, ф. 1278 Строгановых.
6. Клировые ведомости церквей 4-го Благочиннического округа Соликамского уезда Пермской губернии, 1897.
7. Цыпуштанов В.С., Логунова Н.В., Мазитова Л.Л. «Никольская церковь. Новоусольские документы первой трети XIX века». — Усолье, 2011, 112 с.

ПРИКАМСКИЙ ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСТВЕ МАРГАРИТЫ ТАРАСОВОЙ

Н.В. Казаринова,
Пермь

Хотелось бы у читателей и зрителей вызвать интерес к русским национальным традициям, чтобы прикамский фольклор был столь же дорог сердцу русского человека, как и памятники архитектуры, скульптуры, живописи.

М. Тарасова, 1985.

Одним из мощных оснований, фундаментов культуры в широком смысле слова является народное творчество, фольклор. В Прикамье фольклор собирался и изучался поколениями исследователей, начиная от Кирши Данилова, который записывал на демидовских заводах свадебный, похоронный фольклор, В. Волегова, который собирал тексты в Оханском, Соликамском, Пермском уездах, И. Зырянова, который в 1950–60 гг. записывал фольклор в Северном Прикамье — Чердыни, Красновишерском, Усольском районах, — до современных исследователей К. Прокошевой, К. Шумова (им записаны «старозаветные рассказы», «Страшные сказки» деда Егора, крестьянина из Чердыни) и др.

К народному творчеству ныне обращаются многие художники-живописцы, графики, скульпторы. Во второй половине XX века, точнее, в 1950–60-х годах, приоритет принадлежал художникам пермской книги. Уточним, что обращению к фольклору художников пермской книги в эти годы способствовал общий «настрой» деятелей культуры и искусства времен «хрущевской оттепели» на изучение «корней», народных традиций. В 1960–70-е годы развивалось комплексное исследование различных видов народного творчества. Пермское книжное издательство, старшим художественным редактором которого была М.В. Тарасова, внесло весомый вклад в общее дело изучения и пропаганды народной культуры. Феномен «Пермская книга» — сегодня скорее связан с культурной историей Перми 1960–1980-х гг. Именно в те годы книги Пермского книжного издательства



Маргарита Тарасова, г. Пермь

получали дипломы, первые награды и медали на российских и зарубежных книжных выставках-ярмарках.

Творчество Маргариты Вениаминовны Тарасовой, заслуженного художника Российской Федерации, графика, мастера книги и книжного дизайна, давно стало частью художественной культуры Пермского края, вошло в историю книжного дела Перми. Прикамский фольклор — народные традиции, обряды, праздники, скоморошины — стал одним из главных творческих интересов М. Тарасовой.

Увлечение началось с первых лет работы в Пермском книжном издательстве. Сначала выпущены «Руководителю народного хора» (1955), «Вишерские частушки» (1956), затем сувенирное издание «Уральские частушки о любви» (1966) знатока и собирателя Прикамского фолькло-

ра И.В. Зырянова. Последнее из упомянутых изданий было отмечено наградами на международных конкурсах искусства книги в Осаке и Монреале, что, возможно, еще более укрепило увлечение молодой художницы.

Творческое содружество собирателя фольклора И.В. Зырянова и художника М.В. Тарасовой началось с конца 1950-х годов и привело к созданию уникальной серии малоформатных и сувенирных изданий прикамского фольклора, не имеющей аналогов. Сборники народной поэзии, которые выдержали несколько изданий, и по сей день востребованы и знатоками, и любителями: «Прикамские посиделки» — частушки и шуточные песни о любви; «Чердынская свадьба» — уникальная запись свадебного действия от сватовства, сговора, девичника до брачной постели — своего рода народная опера; «Уральские хороводы» — хороводные песни о любви и семейной жизни; «Камская вольница» — исторический фольклор Прикамья, протестные песни каторги и ссылки; «Скоморошины» — яркие прибаутки, присказки, побасенки; «Сказано-связано» — пословицы, поучения в виде притчи или иносказания. Все это в свое время известный знаток отечественного фольклора В. Даль определил как «ходячий ум народа». Фольклорные сборники иллюстрируют многие пермские художники книги. «Страшные сказки, рассказанные дедом Егором, крестьянином бывшего Чердынского уезда Пермской губернии», записанные В. Тиховым, иллюстрировал в 1992 г. А. Амирханов. «Былички и бывальщины, старозаветные рассказы, записанные в Прикамье» (1991), оформлял С. Ковалев. «Сказания о Кудым-Оше и Пере-охотнике» (по мотивам коми-пермяцких преданий) А. Домнина в 1972 г. вышли с иллюстрациями В. Захарова-Холмского, в 1990 — В. Онькова. Но для названных мастеров книги эта была скорее эпизодическая работа. Для М.В. Тарасовой работа с прикамским фольклором была не эпизодом, а главным делом на протяжении всей творческой жизни. Иллюстрации М.В. Тарасовой сопровождают тексты, подчеркивая суть происходящего, наглядно раскрывая символику народных празднеств и быта, воссоздавая атмосферу то озорства и балагана, то торжественной ритуальности и серьезности народного обряда. Устное народное поэтическое творчество благодаря сборникам Пермского книжного издательства стало доступным не только собирателям и немногим специалистам. Оно стало «открытым» культурным достоянием всех.

Художница избрала свой «путь к фольклору». Чтобы сделать книгу, она должна была окунуться в стихию народной жизни: изучить костюм, народное жилище, погрузиться в этнографический и исторический материал, постичь науку народных обычаев и обрядов, тонкости ритуализированного строя народной жизни, народную поэзию — все то, что или ушло, или стремительно уходило из современной жизни. Но при этом «погружении» в этнографический материал рисунки к книгам М. Тарасовой — не иллюстрации к справоч-

нику по этнографии. Она изучала ритуалы и обряды, этим помогала читателю понять символику народных поэтических текстов, а главное — создавала яркие художественные образы.

Озорные частушки, удалые скоморошины, свадебные эпика и лирика — каждый из жанров поэтического фольклора требовал своего пластического и декоративного решения.

В XXI веке, благодаря компьютеру и новым технологиям, кардинально изменилось книжное производство. Трудно себе представить, насколько книга около полувека назад была «рукотворной». Почти мифической кажется история ряда изданий. Для того, например, чтобы образ книги «Чердынская свадьба» соответствовал авторской идее, Маргарита Вениаминовна сама на торговой базе разыскивала ткани для обложек, уговаривала работников химчистки сделать пропитку нескольких тюков ткани для их изготовления. По ее замыслу плели закладки-поясочки и лапоточки народные мастера из Кудымкара. Она ставила творческие задачи и перед переплётчиками, верстальщиками, наборщиками, цинкографами. Поистине подвижнический труд раскрыл возможности раритетных изданий в Перми и поднял художественный уровень издаваемых книг уже в 1960-е годы. М. Тарасова вспоминала в одной из своих статей: «Ещё в студенческие годы меня увлекали образы и темы, опоэтизированные народом, здоровая, ликующая красота народного быта. Встреча с И.В. Зыряновым, замечательным собирателем прикамского фольклора, ещё более утвердила меня в этом пристрастии. Фольклор — народная, самая обширная область поэзии, вмещающая в себя и трагическое, и комическое, и наивное, и песенную лирику, и исторический былинный эпос, и залихватскую пестроту скоморошин. Трогает мораль прикамского фольклора — на протяжении многих веков она остаётся кристально чистой — добро побеждает, право на счастье имеют только бескорыстные и благородные люди, хороший человек добр, милосерден, умеет сострадать»¹. Работа над иллюстрациями требует особого отношения к поэтическим текстам. Художница писала о своём «подходе» к работе: «Когда приступаю к новой работе — испытываю, как правило, огромный интерес к рукописи и... растерянность. Медленное, очень внимательное прочтение текста, вживание в его атмосферу, точный отбор и осознание того, что, на мой взгляд, имеет отношение к изобразительному ряду, — только так обретаю моральное право выступить в роли третьего лица в диалоге автора и читателя»².

«Чердынская свадьба» выдержала несколько изданий. Первое сувенирное издание вышло в 1969 году. Эта книга получила Диплом I степени Всероссийского конкурса искусства книги. В миниатюрном издании она появилась в 1993. Записи свадебного ритуала сделал И.В. Зырянов в 1947-1968 годах на севере Пермской области, в основном в Чердынском и Красновишерском районах. Художница, в свою очередь, делает акцент на «хоровом» начале свадебных действий с их обилием исполнителей ритуала, обилием символических деталей.

В иллюстрации «Баня» отражён один из ритуалов свадебного действия. Накануне свадьбы подруги топили баню для невесты — «смыть да дивью красоту — намыть да бабью красоту». Ранним утром невеста в своих причитаниях обращалась к брату с просьбой наколоть дрова-баннички. Просила сестру наносить воды. У бани вставали караульщики. Дорожку к ней летом украшали берёзками, зимой — ёлочками. В бане девушки пели песни и причитания, угощались гостинцами, которые принёс жених. Для каждого участника действия художница определяет точное, композиционно выверенное место, подобно тому, как определена его роль в ритуале. Торжественна сцена в иллюстрации «Обручение» — обрядовая встреча двух семей. Жених с родителями и родственниками приезжал в дом невесты. Здесь жених и невеста обменивались кольцами, а родственники — подарками. После обрядового вечера молодёжь исполняла хороводные песни, в которых прославлялись удаль молодца и красота невесты.

Над рисунками — сценами свадебных ритуалов — художница помещает образы-символы небесных светил и созвездий. Автор с лукавым простодушием сопоставляет события земные и небесные, как бы подчёркивая этим неотвратимость судьбы.

В иллюстрации «Ночь перед свадьбой» художница бережно воспроизводит все символические предметы и детали ритуала прощания невесты со своими родителями, родной маменькой. В ночь перед свадьбой невеста оплакивала последнее застолье в своей семье. В чужой семье её посадят на край стола. Была она послушной и работающей, но теперь ей отказано во всем, её изгоняют из семьи:

¹ Маргарита Тарасова. Книжная и станковая графика. Каталог выставки. Пермь, 1984. С.16.

² Там же. С.15.



«отказывает мне кормилец-батюшка, отказывает мне родима маменька от хлеба от соли великия». Утром каждое пение петуха сопровождалось причитаниями. Невеста обращалась к петухам, чтобы не будили ее «супротивника», чтобы он не запрягал коней, не собирал гостей, не разлучал ее с родителями. Она просила загородить ему дорогу, заставить ее горами, заступить дремучим лесом. Следуя за текстами причитаний, художница в иллюстрации сознательно замедляет, почти останавливает ритм движения. Она тщательно режиссирует сценку происходящего события.

Внешне наивная простота иллюстративного разворота «Проводы невесты» сродни безыскусной поэтичности народных текстов. «Милу дочь со двора повели, за ней коровья понесли». Невеста в своих причитаниях умоляла не торопиться, ехать тише, чтобы она в последний раз могла наглядеться на родимую сторону, наглядеться на свою маменьку. Мать же просила дочь вернуться домой — туда, где дочь забыла, оставила свою волю и негу, дивью красоту, алую ленточку. Художница «расшифровывает» в иллюстрациях обязанности каждого «действующего лица» и обязательность каждого действия, чем, безусловно, помогает читателю понять и почувствовать символический текст свадебных песен.

В иллюстративном развороте «Величальные песни гостям» настроение и композиционный ритм рисунка строги и торжественны. Это своеобразный эквивалент величальным песням, в которых поётся о семье, о нерушимости брачного союза, воспеваются многодетность, любовь и согласие между всеми членами семьи.

Миниатюрное издание 1993 отличается от ранних изданий. Иллюстрации насыщены праздничным цветом, следуют за обрядовыми действиями. Для каждого участника действия художница определяет точное, композиционно выверенное место, подобно тому, как определена его роль в ритуале.

В иллюстрациях «Чердынской свадьбы» внешне наивная простота рисунка сродни безыскусной поэтичности народных текстов. Но при всей их естественности и простоте не вызывает сомнения, что фольклорные образы создал профессиональный художник XX века, обогащенный знанием классического мирового искусства, нашедшего для воплощения образов коллективного народного творчества свой неповторимый авторский стиль.

«Прикамские посиделки» — прикамские частушки о любви, собирались И.В. Зыряновым на протяжении всей его жизни, начиная с 1948 года. Первое издание «Прикамских посиделок» вышло в 1975 году. География бытования частушек -



М. Тарасова,
илл. к сборнику
«Прикамские
посиделки»



М. Тарасова,
илл. к сборнику
«Камская
вольница»

от Чернушки до Чайковского района, от Кудымкара до Вишеры, то есть вся территория огромного по протяжённости Пермского края. Иллюстрировать частушки, находя визуальный эквивалент озорным народным текстам, просто невозможно. Здесь нужен свой пластический и сюжетный «ход».

Озорство частушек согласуется с озорством художницы, которая изображает реальные сценки народной жизни просто и естественно, с юмором. Так вариант частушки «Не ходите, девки, замуж...» записан в деревне Алекова Кудымкарского района в 1970 году. Иллюстративный разворот книги представляет девушку на выданье, красавицу — «коса ниже пояса». Символичны ненавязчивые детали: часы, показывающие утро дня как утро жизни, платок — к разлуке «с мамонькой родной», размагтавающийся клубочек — к дороге, к другой, замужней жизни. На правой странице разворота — незадачливые сваты, «бороды лопаты». Иллюстрировать частушки, наверное, необычайно сложно потому, что рисунок своей определенностью должен конкретизировать неопределённый, порой абстрактный образ. В частушке прямо говорится о цветочке на окошке, а подразумевается молодухка. Князь и княгиня, голубь и голубка — синонимичные образы девушки и доброго молодца. Иносказание — одно из неотъемлемых качеств народной поэзии. Художница истолковывает его смысл, создаёт наглядный и выразительный художественный образ. Ее рисунки выполнены цветной гуашью. Они изящны, легки, лаконичны и точны.

«Уральские хороводы» — миниатюрное издание 1992 г. Хороводные песни о любви и семейной жизни И.В. Зырянов записывал во всех регионах Пермской области, но наибольшее количество старинных песен было записано на севере края. Собиратель отмечал: «У Тарасовой настоящее чутье к фольклору». Иллюстрации к «Хороводам» яркие, активные по цвету. В них чувствуется настроение танца, состязания, соперничества при выборе жениха, невесты.

Иллюстрации пронизаны народной символикой. Например, цветок символизирует любовь, в песнях его поливают, обихаживают, дарят. Нелюбимому дарят крапиву, зеленый виноград. Изобразительная наглядность этих образов позволяет читателю и зрителю включиться в игровой характер народного действия.

Сборник «Камская вольница» (малоформатное издание 1977-1978 годов, сувенирное — 1993 г.) включает удалые песни и разбойничьи баллады, исторические песни, песни о Степане Разине, о Пугачеве, рекрутские и солдатские песни, фабрично-заводской фольклор, песни каторги и ссылки. И.В. Зырянов в экспедициях по различным регионам обширной Пермской области нашёл уникальные тексты народной поэзии о татарском плене, исторические баллады, отразившие события Казанской войны XVI века. Характер иллюстраций подчёркивает молодецкую удаль, вольный характер персонажей. Здесь изменяется характер атрибутики, символики.



«Скоморошины» (миниатюрное издание 1983 г.) — последнее издание из собрания материалов И.В.Зырянова. Хлесткие, яркие, удалые тексты народной поэзии, рожденные языческими праздниками, исполнялись на Святках, Масленицу, Троицу. В них отражены многие стороны жизни народа, они шутивы и серьезны. Таков и характер иллюстраций. Так, сюжет одного из иллюстративных разворотов вырос из шуточного четверостишья о «рукодельнице»-неумехе: «Ох ты, тетушка-деленка, / Ты такая рукоделенка, / Топором траву кашивала, / Решетом воду нашивала!». Персонажи иллюстраций — это «герои» присказок и побасенок. Художница не стремится к этнографической достоверности, она проникается атмосферой крестьянской жизни, «духом» народного юмора. Пример тому — иллюстрация, изображающая взаимоотношения зятя и тещи: «Тёща на зятя / удобрилася: / Пива наварила, / Пирог испекла... Думала тёща, / Семерым пирог — не съесть, — / Зятюшка пришёл, / Как подсел, так и съел. ..Зятю тёща выговаривает: / — Как тебя, зятюшка, Не разорвало?. В ответ зять обещает: «Честь тебе воздам — / Три дубины припасу»... «Матушка осина / По бокам тёщу возила./Тёща от зятя / Еле вырвалася». Средствами изобразительного искусства художница передаёт настроение праздника, игры, театрального действия, разворачивающихся в условном пространстве крестьянского поля и деревни. Персонажи иллюстраций — это «герои» присказок и побасенок. Художница не стремится к этнографической достоверности, она проникается атмосферой крестьянской жизни, «духом» народного юмора.

В 1992-1994 г. Пермское книжное издательство выпустило серию миниатюрных книг уральского фольклора в память собирателя И.В.Зырянова. В четырех миниатюрных томах сконцентрированы все лучшие варианты народных текстов. Первое издание «Прикамских посиделок» вышло в 1975 году. Новый замысел потребовал принципиально другого оформления книги — более обобщенного, цельного по художественному решению.

Посиделки или вечерки — это молодежные развлечения. Долгими зимними вечерами собирались вместе молодые люди. Девушки пряли, вышивали, пели песни, шуточные частушки, ожидали молодцев: «Вечер вечеряется, / Вечерка собирается. / Где мой ягодиночка долго не является?» На фронтиспise изображена стайка девушек за работой и песнями. На титуле художница помещает поэтически-шутливый символ: курочки и петушок «за беседой». В иллюстрациях М.В.Тарасовой отражены типичные игровые ситуации молодежных гуляний. Художница плотно заполняет лист фигурами парней и девушек, создает впечатление радостного веселья. Она, как всегда, наполняет пространство предметами, имеющими символическое значение. Пишет их тщательно, с любовью. Ей самой интересно выразить в красках и линиях образы народной поэзии.

В заглавие сборника «Сказано-связано» (миниатюрное издание, 1988 г.) вынесены начальные слова народной поговорки «сказано-связано, положено — не тронь». Собиратель прикамских пословиц и поговорок — К.Н.Прокошева. Каждый раздел сборника предваряют натюрморты-символы. В подборе предметов «со смыслом» к тому же отражаются наблюдения художницы над человеческими чувствами и поступками. Так, например, раздел «Жизненная философия» открывает раскрашенный офорт с изображением бытовых предметов, колоколов и встрепенувшегося перед огнем жаровни гуся. Возникает своего рода зримый эквивалент словесного образа поговорки: «назвался гусем — полезай в жаровню». Иллюстрация, предваряющая раздел сборника народных прикамских пословиц и поговорок «Шутки, каламбуры, пожелания, приветствия», — это натюрморт из предметов крестьянского обихода: самовар с чайником, часы-ходики с кукушкой, ухват, хомут и дуга, шуба с шапкой-ушанкой и ворона на шесте, тюк полотна — реалии, о которых идёт речь в данной разновидности фольклорных текстов. И здесь все с двойным смыслом, явным и скрытым. В самом начале раздела читаем: «Какая поговорка без Ивана Петровича? Без Ивана Петровича изба не строится». Отсюда понятным становится изображение шубы с шапкой-ушанкой, — создаётся впечатление, что она принадлежит именно Ивану Петровичу. Шутливый графический эквивалент слов «ворона с места, сокол — на место» — улетающая с шеста ворона.

Творческое содружество собирателя фольклора И.В.Зырянова и художницы М.В.Тарасовой привело не только к созданию уникального цикла малоформатных и сувенирных изданий прикамского фольклора, но и к серии самостоятельных графических произведений на темы народной поэзии. «Свободная»

станковая графика, не скованная рамками литературного текста, позволяла автору говорить от своего имени. Она притягивала художницу не только полной свободой в теме, но и разнообразием техники, тонкостями технологии, рукодельностью, идеальной подвижностью офортной иглы, таинственным, часто неожиданным «сотворчеством» техники травления металла, печати и замысла автора.

Многие листы выполнены в технике офорта, наиболее трудоемкой из всех графических техник — офорте с акватинтой, литографии. Офорт — вид глубокой печати. Литография — другой способ печати — высокой, в отличие от офорта. В офорте с акватинтой художник добавляет канифоль, что позволяет вводить в рисунок полутона. Так появились литографии на тему «Уральские хороводы» (1979), офорты «Камская вольница» (1979), «Прикамские посиделки» (1978), офорты с акватинтой «Русские народные календарные праздники» (1980-1981). В нынешнем «скоростном» веке такие трудоемкие техники искусства уходят в прошлое, становятся «музейными». Работая над станковыми листами серии «Прикамского фольклора», Тарасова стремилась также вызвать интерес зрителей к национальным традициям, «чтобы прикамский фольклор был столь же дорог сердцу русского человека, как и памятники архитектуры, скульптуры, живописи»³.

Гравюра «Птица Камской вольницы» (1978) входит в серию, названную автором «Камская вольница» и состоящую из четырёх офортов. Образ птицы, свободного полёта символизирует свободу. В клюве птицы — музыкальный инструмент, труба, зовущая к борьбе. М. Тарасова использовала технику гравюры на картоне в духе резьбы по дереву. С мягкого картона оттиск получается глубокого бархатистого тона и напоминает старинную гравюру.

Мир поэтических символов пронизывает народные хороводные песни. Эти символы использует художница и в станковых листах «Уральские хороводы», которые наглядно и образно отражают особенности примет, вековых традиций. Искренняя и лиричная сценка гаданий напоминает не то театральные подмостки, не то хороводный неспешный танец с выразительными жестами и движениями: «...Еще любит ли не любит меня миленький дружок?»

Серия офортов «Русские народные календарные праздники Прикамья» (1980-1981) состоит из трех листов. «Святки — встреча Нового года» — первый в серии. Многофигурная композиция включает разновременные события встречи Нового года. Это и традиционные гадания, колядки, пляски ряженых, обильное русское застолье, шуточные свадьбы. Другой лист серии — «Масленица», своеобразная монтажная композиция здесь соединяет разновременные действия. Здесь и катание на тройках, на санях, качелях, и широкое застолье с горой блинов, самоваром, обильное угощение, и удалое веселие. Стихия праздника, радостное возбуждение объединяют героев весёлого события. Третий лист серии «Русские народные календарные праздники» посвящен встрече весны в Семик, в ночь на Ивана-Купала. Завивание березки, гадания на венках и веселое застолье — составляющие моменты этого праздника. Как и в других работах фольклорной темы, для М. Тарасовой важны традиционные символы и элементы обрядовых действий. Все три листа цикла выполнены в технике офорта с акватинтой. В этом случае применяется канифоль, которая расплавляется на металлической офортной пластине и при травлении, а потом в оттиске, дает мягкие тоновые акценты. Серебристые, они особенно красивы в сочетании с белым полем листа и тончайшей прорисовкой символических деталей, цветов, орнаментов одежды.

В 1988-1989 гг. М.В. Тарасова создала цикл из семи графических листов «Игрища, гадания, предсказания». Они тоже «вышли» из работы над сборником очередного издания прикамского фольклора, записанного К. Прокошевой под названием «Пал, пал перстенок». Издание не состоялось, но художница настолько «вошла» в образы народных развлечений, предсказаний, что решила создать самостоятельный цикл цветных графических листов. В иллюстрациях девичьи гадания о суженом, представляющие игру. Все имело свой символический смысл в определении дальнейшей жизни, где находилось место и радости, и огорчению. За игровыми символами — ожидание будущего, отсюда контрасты в настроении участниц. Кому — радость, кому — печаль. Художница создает атмосферу таинственности и одновременно с мягким юмором изображает сценки, не то любясь серьезностью намерений своих героинь, не то улыбаясь этому. «Непременный атрибут» всех листов — стилизованные стрелки компаса, показывающие четыре стороны света, петушок и курочка, чертята, которые помогают и

³ Запись беседы автора с М.В. Тарасовой. Июль, 1985.



сочувствуют. Атмосфера чуда присуща листам с гаданиями. Небесные светила также «участвуют» в предсказании судьбы.

«Скоморох выбирает скоморошку» — заключительный «аккорд» серии, лист с изображением общего праздничного хоровода, в котором участвовали и парни, и девушки, и скоморох. Скоморох в танце выбирал скоморошку, надевал на нее скоморошью шапку. На первом плане — уже известные символы — петушок и курочка. В листах серии «Игрища, гадания, предсказания» два главных «героя» — веселый хоровод девчат, парней и автор-художница. Она создает своего рода фольклорный спектакль, режиссирует сценки с любовью, мягким юмором, иногда, как кажется, с улыбкой наблюдает за происходящим. Она не стремится воссоздать с этнографической точностью народные игры и праздники. Ее интересует поэтическая сторона народного быта, народной традиции, то, что ушло и стало сказкой, легендой.

ХУДОЖНИК ЕВГЕНИЙ СПАССКИЙ. БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

В.П. Головина,
Москва

Евгений Дмитриевич Спасский — ровесник XX века (1900-1985), современник идеалистических идей футуризма; упования времени коснулись его в полной мере. Будучи слишком юным, чтобы оставить заметный след в дореволюционном авангарде, но воспринимая поиски авангардистов как художественный эксперимент, мастер оказался уже достаточно зрел, чтобы в период господства идеологического заказа занять свою нишу, не пытаясь искать признания. Своему дарованию он нашел применение, работая на протяжении ряда лет в качестве театрального художника (Омский оперный театр, Театр Е. Вахтангова, Театр оперы и балета им. З. Палиашвили), занимаясь книжной графикой, оформляя интерьеры станций метро и вокзалов, реставрируя и расписывая церкви. Его творческое наследие по самым общим характеристикам входит в сферу неофициального советского искусства. Ранние работы могут быть вписаны в контекст той линии авангардного искусства, что родственна художникам объединения «Маковец», вместе с тем уроки, полученные в мастерской авангарда, были усвоены и трансформированы, во многом явившись основой собственного творческого метода. Главная черта, роднившая Спасского с маковчанами — актуальность христианского мировоззрения, традиционно присущая изобразительному искусству и не утраченная в пылу авангардных экспериментов.

Творчество Спасского формально можно вписать в сферу советского андеграунда, однако в силу очевидного несовпадения художнической концепции мастера и эстетики андеграунда оно занимает особую нишу, и его следует рассматривать в свете религиозно-визионерского искусства.

Как известно, художественная критика советского периода означенное явление никак не комментировала сначала в силу запретности, а позднее непонятности многих тем, затрагиваемых художниками данного круга. В свете общих мировоззренческих истоков маргинальной линии духовидческого искусства и авангарда во многом становится понятным запрет последнего в советское время. Вместе с тем в своем зрелом творчестве Спасский очень близок по интонации и даже по живописной манере многим более молодым художникам-«семидесятникам» Прожив долгую жизнь, мастер оставался созвучен своему времени и даже опережал его. В его работах стилистика гиперреализма и классицизма появляется задолго до распространения этих изобразительных приемов в кругу более молодых художников.

Так же, как и его старший брат, поэт и писатель Сергей Спасский¹, Евгений родился в Киеве. Отец художника Дмитрий Иосифович происходил из известного священнического рода и был человеком разносторонне художественно одаренным. Свидетельство тому публикации стихов, альбомы зарисовок, книжки, которые Дмитрий Иосифович делал для своих детей, сочиняя истории и сам

¹ Старший брат художника Сергей Дмитриевич Спасский (1898-1954), поэт, писатель, переводчик.



Е. Спасский, 1970 -е гг., на фоне афиши музыкального вечера

же их иллюстрируя. Е.Д. Спасский пишет о своем отце в «Воспоминаниях»: «Отец мой был многогранно талантливым человеком. За какую область искусства он ни брался, всегда достигал больших результатов; но всё несчастье его было в том, что он был очень увлекающийся и непостоянный человек. Он не мог остановиться ни на одной какой-нибудь отрасли искусства и заниматься ею всю жизнь. То он лепил, то рисовал, то писал прозу, то переходил на стихосложение.... В Киеве он учился рисованию в Школе живописи, ваяния и зодчества. По вечерам пел в хоре, организованном киевским композитором С.Н. Лысенко и всегда любил < > театр и музыку. Где бы мы ни жили у нас постоянно, по определенным дням собирались музыканты, поэты, писатели, художники и актеры»².

О матери известно меньше, по национальности она была украинкой и родилась в Киеве, где Д.И. Спасский с ней и познакомился. По окончании университета Дмитрий Иосифович «поступил на службу в Киевскую судебную палату кандидатом на судебные должности»³.

Детство художника прошло на Кавказе. Оба брата Спасские благодаря творческой натуре своего отца были с ранних лет приобщены к искусствам. Всё свое свободное время мальчики проводили за рисованием, лепкой, сочинительством или устраивали кукольные спектакли, при этом изобретая сюжет и мастера персонажей. «Отец в эту глушь выписывал газеты и журналы...»⁴.

К рисованию у Евгения с самого детства была большая тяга. Родители отдают братьев в музыкальное училище для обучения игре на скрипке, но желание научиться рисовать пересиливает, и в 12 лет Евгений Спасский самостоятельно поступает в Школу живописи, ваяния и зодчества при Императорской Академии художеств в Тифлисе.

О занятиях в Школе живописи и скульптуры в «Воспоминаниях» Евгения Спасского можно найти примечательные строки: «Это была моя стихия. Я бежал туда после гимназии и со священным трепетом, почти не дыша, замирал на два, два с половиной часа над своим листом бумаги, прикрепленным к доске. < > И когда пропадали штрихи и линии карандаша, выявлялась жизнь, трепещущая, мерцающая, живущая помимо тебя. < > ты являешься свидетелем таинственного рождения. Сладостное и щемящее чувство пронизывает тебя всего, и это первые шаги к пониманию и осознанию творческого процесса»⁵. Спасский пишет, что в детстве любое увлекательное зрелище он всегда старался повторить, постоянно что-то мастерил: «...так у меня рождались самоходные тележки, прыгающие лягушки, поезд на колесах из аптекарских коробок»⁶. Представления странствующих актеров и циркачей пленяли воображение: «Я держал на носу щепки, палки, учился ходить на руках, и в этом я преуспел». Позднее художник много лет отдал работе в цирке и театре.

² Спасский Е.Д. Автобиографический очерк. (Воспоминания). С. 2. Личный архив Е.Д. Спасского. Частное собрание.

³ РГАЛИ, Ф. 1337, оп. 5, д. 38, л. 107.

⁴ Там же. С. 10.

⁵ Там же. с. 31.

⁶ Там же. с. 17.

До начала войны семья Спасских оставалась на Кавказе.

Весьма примечательны воспоминания Спасского о гимназии: «Не могу не остановиться и не описать подробнее тифлисскую гимназию и, в частности, свой младший приготовительный класс. Здесь своеобразный и многонациональный подбор учащихся: маленький процент русских — на сорок человек трое русских, остальные — армяне, евреи, осетины, грузины, абхазцы, азербайджанцы, персы и другие. Мы все делились по вероисповеданию: грузины и русские — православные, затем магометане и армяногригорианцы. Когда шел урок Закона Божия, мы оставались в своем классе, так как нас было больше, а остальные уходили в другие помещения; так, я не раз видел, как в гимнастическом зале на ковре, на полу, сидели мои товарищи, поджав под себя ноги, по кругу и в центре их мула. Но более всего мы завидовали католикам и евреям, которые в это время весело носились по двору»⁷. Этот эпизод, а также несколько фрагментов, описывающих педагогов и преподавание Закона Божьего, — которое, судя по многочисленной мемуарной литературе того времени, носило характер формальный, но обязательный, — могут пролить свет на позднейшие духовные поиски художника.

В 1914 г. происходит первая встреча братьев Спасских с футуристами Владимиром Маяковским, Давидом Бурлюком и Василием Каменским⁸. У Евгения Спасского самые теплые и дружеские отношения сложились с Давидом Бурлюком, который из всех был в большей степени художник, и, кроме всего прочего, как следует из многочисленных, оставленных о нем воспоминаний, необыкновенно веселый и легкий в общении человек. В этом же году с началом войны семья переезжает в Самару.

В эссе «Встречи с бюджетянами и жизнь с Велимиром Хлебниковым» Спасский упоминает, что начал выставляться вместе с Бурлюком, будучи учеником гимназии, то есть, вероятно, после переезда в Самару. Уже в 1917 г. после окончания гимназии — Спасский в Москве, где по протекции Бурлюка поступает в Студию М. Леблана, П. Бакланова и М. Северова на Тверской⁹.

Зима и весна 1917-1918 годов, проведенные в Москве, были одним из самых интересных и значительных периодов в формировании собственных творческих устремлений художника. Занятия в студии Леблана, участие в выставках, знакомство со многими известными художниками, литераторами, поэтами.

В эссе несколько страниц посвящены описанию многочисленных артистических кафе, в ночной жизни которых молодой художник принимал самое живое участие. В этот период происходит первая встреча и знакомство с Велимиром Хлебниковым. Весной 1918 г. у Давида Бурлюка созревает план о совместной летней работе и осенней поездке по Восточной России, названной позднее «Большим сибирскими турне»¹⁰. Среди городов, через которые пролегал маршрут «Большого сибирского турне» были Уфа, Челябинск, Омск и др. В каждом городе устраивалась выставка. Помимо картин Д. Бурлюка и Е. Спасского на выставках также демонстрировались произведения местных художников.

В Омске Спасский узнает о планах Бурлюка покинуть Россию. Как известно из «Воспоминаний», Спасский не решается принять предложения Бурлюка и после совместных выставок и поэзоконцертов в Омске они расстаются.

Вскоре после отъезда Бурлюка юного художника призывают в армию. Спустя некоторое время по доносу сослуживца он попадет под арест и оказывается в Омской тюрьме. Ему удастся избежать расстрела и освободиться из тюрьмы благодаря хлопотам, как он пишет в «Автобиографическом очерке», некоего офицера в чине капитана, посещавшего выставки и поэзоконцерты. Спасский отправляется на вокзал с целью покинуть город, где встречает Василия Янчевецкого¹¹. Янчевецкий, знавший Спасского по поэзоконцертам, предлагает ему работу в передвижной типографии газеты «Вперед», которую в тот момент возглавляет. «Итак, я попадаю в вагон, на колеса и почти два года (?)¹² путешествую по железной дороге. Делаю клише, режу из линолеума заставки, виньетки и рисунки. Сюда же на работу к себе редактор берет поэта Бориса Четверикова и писателя Всеволода Иванова < >»¹³. Оформление книг и нот впоследствии на протяжении нескольких лет будет одной из статей дохода Спасского.

С приближением красного фронта, Янчевецкий, эвакуируясь на Восток, поручает Спасскому доставить типографию в Иркутск. Однако вскоре поезд был захвачен красными. Спасский оказался в Новониколаевске, где стал свидетелем трагической гибели сотен солдат белой армии. Из Новониколаевска в конце 1920 г. художник возвращается в Самару, ведет кружок в пролеткульте, а затем работает в декоративной мастерской военного округа¹⁴.



⁷ Там же. с. 23.

⁸ Подробнее о гастролях футуристов в Тифлисе см. Крусанов А. Русский авангард. Т. 1, СПб., 1996 г. с. 226., а также в каталогах Евсеева С. Давид Бурлюк. Фактура и цвет. Т. 1, Уфа, 1994. с. 32. Давид Бурлюк. сост. Баснер Е., Васильева Н., Петрова Е. СПб. 1995. с. 108. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста: Письма. Стихотворения / Авт. публ., предисл. и примечаний Н.А.Зубков. СПб. 1994.

⁹ Свидетельство ученика Художественной студии М.Леблана, П.Бакланова, М.Северова от 10 апреля 1918 г. Личный архив Е. Спасского. Частное собрание.

¹⁰ Маршрут «Большого сибирского турне» Д. Бурлюка реконструирован во второй части II-го тома А. Крусанова «Русский авангард». Автор использовал в качестве источников прессу, а также сохранившиеся каталоги выставок. Однако даже сопоставления всех этих текстов не дают исчерпывающей картины.

¹¹ Янчевецкий Василий Григорьевич (1875-1954), писатель, автор исторических повестей и романов.

¹² Это спорная цифра, вероятно срок службы в типографии увеличен, так как в этом случае возникают расхождения с последующими событиями.

¹³ Спасский Е.Д. Автобиографический очерк. (Воспоминания). С. 56, 57.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 681, оп. 1, д. 2389. (Личное дело студента ВХУТЕМАС Спасского Е. Д. Билет № 588 от Самарских государственных мастерских).

Семья Спасского в это время живет в Самаре. В Самару же перебралось много московских друзей: художников, скульпторов, поэтов, бежавших из Москвы от голода.

Небольшое затишье, и снова «начинается интересная жизнь, полная исканий. С одной стороны, искание правды и смысла жизни, с другой < > правды в искусстве»¹⁵. «...В искусстве масса самых разнообразных течений, масса «измов». Пробежал по ним, как по ступенькам большой лестницы. Был футуристом, и кубистом, импрессионистом, конструктивистом и, наконец, супрематистом. Каждое течение что-то давало и оставляло в душе след. Наконец, полный отказ от краски. Только форма в дереве, мраморе. Много было сделано, но все время чувствовалось, что это только ветви одного большого дерева. Серьезное увлечение каждым течением приоткрывало маленький уголок большого целого. Это все было нужно, как я теперь понимаю»¹⁶.

В 1921 г. Спасский снова возвращается в Москву, где поступает во ВХУТЕМАС¹⁷, получает комнату в студенческом общежитии и одновременно работает художником в Союзе поэтов¹⁸: «На мне лежало оформление книг, < > брошюр, плакатов и афиш к поэзоконцертам, проходившим здесь же в кафе. < > Здесь я близко сошелся с < > писателями и поэтами, и старыми, и новыми»¹⁹. В период сотрудничества Спасского в ВСП (Всероссийский союз поэтов) союзом постоянно устраивались лекции и диспуты, публиковались сборники стихов. На эстраде ВСП выступали В. Брюсов, С. Есенин, Р. Ивнев, В. Шершеневич, В. Каменский, В. Маяковский, В. Мейерхольд, Б. Пастернак и др. В это же время Спасский сотрудничает в ПУРе²⁰, где работали также В. Брюсов, В. Маяковский, инструктирует московские клубы по оснащенности декорациями.

В 1922 г. на одном из вечеров во ВХУТЕМАС Спасский вновь встречает Велимира Хлебникова. Зимой и весной 1922 г. Хлебников прожил у Спасского²¹.

Начало 1920-х годов отмечено в жизни художника не только знакомством с Велимиром Хлебниковым, но также встречей с музыковедом и филологом Борисом Леманом. Н.А. Богомолым²² опубликована работа о влиянии идей Лемана на некоторые произведения Хлебникова. Ряд исследователей высказывают предположение о том, что Леман, возможно, был своего рода духовным наставником Хлебникова. Не исключено, что знакомство Спасского с Борисом Леманом состоялось именно благодаря В. Хлебникову.

В 1922 г. Спасский вступает в Московское антропософское общество²³. Как рассказывал сам художник, его работа «Медитация», хранящаяся в настоящее время в Государственной Третьяковской Галерее, привлекла внимание Бориса Лемана: поводом к знакомству послужил расшифрованный Леманом текст, изображенный на картине в книге, лежащей перед погружившейся в размышление женщиной.

Леман пригласил Спасского в Петербург, так как в тот момент являлся секретарем Петербургского отделения Русского антропософского общества. Полгода художник жил и работал в Северной столице. В 1923 г. Русское общество было закрыто. В середине 20-х годов Лемана сослали в Среднюю Азию.

В середине 1920-х годов Спасский преподает в Сухановской школе. 1925-1935 годы — работает в цирке в качестве режиссера и шпрых-штальмейстера, то есть директора, затем помощником режиссера в театре Е. Вахтангова, пишет портреты, оформляет книги, сотрудничает в Музгиз. Одновременно сотрудничает с архитекторами Фоминым (Роспись госпиталя в Лефортове), Душкиным (станция метро «ЗИС», интерьеры «Детского мира») В 1935 г. начинает заниматься реставрацией икон и расписывать храмы²⁴.

В 40-е годы (1942-1945) Спасский переезжает в Тбилиси, где живет семья жены, работает художником-декоратором в Театре оперы и балета им. З.П. Палиашвили²⁵.

После войны изучает иконопись и вплоть до начала 70-х годов занимается реставрацией и расписывает храмы. Его кисти принадлежат росписи трапезной и облик Христа на окне в Ново-Девичьем монастыре, росписи церкви Петра и Павла в Лефортово, церквей в Лианозово, Пушкино, Троицком, в Кишиневе, и многие др.

Реставрация икон и роспись церквей, серьезное изучение иконописи во многом определили не только метод, но и сюжеты и иконографию мастера.

В советское время состоялись только две прижизненные выставки мастера, его работы экспонировались в ДК Института атомной энергии им. И. Курчатова и

¹⁵ Спасский Е.Д. Автобиографический очерк (Воспоминания). С. 64.

¹⁶ Там же. с. 64, 65.

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 681 оп. 1. д. 2389. (Заявление о приеме во ВХУТЕМАС от 22.11.1921 г., подписи о зачислении 23.11.1921).

¹⁸ Союз поэтов возник по инициативе В. Каменского и В. Шершеневича, располагался в кафе «Домино» (Тверская, 18).

¹⁹ Спасский Е.Д. Автобиографический очерк. (Воспоминания). С. 65.

²⁰ Политическо-Просветительское Управление М.В.О. Удостоверение Инструктора художественного отдела. 18.06.1921.

²¹ РГАЛИ. Ф. 527, оп. 2, д. 44. (Фото с подписью А.М. Рассовой: «Художник Е. Спасский, у которого зимой 1922 г. жил В. Хлебников»). О своей жизни у Е. Спасского В. Хлебников пишет в письме (апрель 1922 г.): «Я живу вместе с художником Спасским в одной комнате: Мясницкая д. 21 кв. 39».

²² В. Хлебников. Собрание произведений Велимира Хлебникова под ред. Тынянова Ю., Степанова Н., 5 т. Л. 1933. с. 325. В архиве Е. Спасского, хранящемся у Курьяновой Г.Я., имеется письмо А.Е. Парниса от 09.12.64. Парнис пишет Е. Спасскому: «У сына художника Митурича я видел рисунок П.В. Митурича «Хлебников в квартире художника Спасского». С. Спасский (брат художника) в своей статье «Хлебников» также упоминает о жизни Хлебникова у Е. Спасского.

²³ Богомол Н. Об одном из источников диалога Хлебникова «Учитель и ученик». // Русская литература начала XX века и оккультизм. М. 2000. с. 264-270.

²⁴ РГВА (Российский государственный военный архив). Ф. 1176К, оп. 1, д. 24а, л. 12-13. Примечательно, что в списках членов общества числятся также и Михаил Чехов.

²⁵ В архиве Е.Д. Спасского имеются договоры-подряды на выполнение церковных заказов по росписи церквей. Косвенные свидетельства о работе над церковными заказами содержатся также в письмах Елене и Вере Дуловым.

²⁶ РГАЛИ, Ф. 757, оп. 1, д. 199, 197, 196 (Афиши спектаклей Тбилисского театра оперы и балета им. З.Палиашвили, оформленные Е. Спасским. Эскизы костюмов к спектаклям Тбилисского театра оперы и балета им. З.Палиашвили, «Баччисарайский фонтан», «Паяц»). Эскизы декораций к спектаклям. «Ветер», «Князь Игорь», «Паяц»).



в стенах Шуйского историко-художественного музея. Тем не менее его творчество было известно в кругу интеллектуальной религиозно-ориентированной публики. Среди зрителей Спасского было немало людей, посещавших выставки Двадцати московских художников.

В настоящее время работы мастера хранятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Литературном музее, РГАЛИ, Шуйском историко-художественном музее, в музеях Соликамска, Рузы, Иркутска, в музее Д.Бурлюка в США, частных собраниях России, Грузии, Украины, США, Румынии, Германии, Израиля, Австралии. Его работы выставлялись неоднократно на московских выставочных площадках (Музей в бывшей церкви Симеона Столпника, выставочных залах «Беляево», «Кунцево», «На Каширке», «ВДНХ», Центральном доме художника, музей-квартире Андрея Белого, Выставочном зале федеральных архивов).

ЕВГЕНИЙ СПАССКИЙ. ОБРАЗ МУЗЫКИ В ПОРТРЕТАХ КОМПОЗИТОРОВ

Д.В. Жуков,
Москва

Человек издавна пытался проникнуть в суть вещей окружающей его действительности. Свое восхищение или неприятие, восторг или ужас, понимание или непонимание окружающего его мира он пытался запечатлеть теми средствами, что позже получили названия различных видов искусств: поэзия, живопись, скульптура... Одно из таких средств получило название «музыка».

Дать точное и полное определение явлению, называемому «музыка», просто невозможно. В ряду различных видов искусств она всегда занимала особое место. Если сравнить музыку с другими искусствами, то следует отметить, что все виды человеческого восприятия окружающей действительности имеют свой прообраз в нашем физическом мире. Когда скульптор создает, к примеру, статую прекрасной Венеры, могучего Зевса или великолепного Аполлона, он берет за образец идеализированный образ реального физического человека. То же самое мы видим в живописи. Поэзия также пытается создавать отражение окружающего нас мира. Однако если мы захотим применить ту же теорию к музыке, то здесь вряд ли удастся добиться успеха. Когда музыкант сочиняет музыку, он не может ничему подражать. Он извлекает мотивы музыкального творчества из глубин своей души.

Евгений Дмитриевич Спасский в своих воспоминаниях оставил нам те ощущения и переживания, которые он испытал при своих собственных встречах с музыкой. Начиная с раннего детства, у него стала проявляться способность за обычными явлениями природы видеть их внутреннюю сущность, как бы душу этих явлений. «Очень ярко стоит передо мной следующая картина, — писал художник, — вечерело, я сидел на последней ступеньке лестницы, выходящей с террасы во двор. По небу высоко бежали гонимые ветром облачка, белые маленькие облачка на синем вечернем небе. Я был заморожен этой картиной. Замер, смотрел и не мог оторваться. Там все было наполнено живыми существами, все наполнено жизнью и звучанием, и мне хотелось понять и расслышать, о чем там шептали другие существа. И вдруг прервал мое созерцание голос отца. Он, оказывается, за мною следил и с удивлением спросил: «Ты что там видишь, на что смотришь?» Я спокойно и уверенно ему ответил, что вижу ангелов. Мне казалось это таким простым и реальным, что я был поражен его непониманием. И он, и я этот вечер запомнили навсегда» [1].

В восемь лет родители отдали Евгения в художественную школу для обучения игре на скрипке. Преподавателем его стал известный в то время скрипач Виктор Робертович Вильшау. «Это был замечательный человек, — вспоминал Евгений Дмитриевич, — и очень чуткий музыкант. Я был поистине в него влюблен, но мне каждый раз было стыдно к нему приходиться, так как я очень мало занимался дома над заданным уроком». Сам Вильшау — очаровательный, спокойный, мягкий человек, по-настоящему влюбленный в свой инструмент, — очень любил

скрипку, на которой занимался Спасский. Почти всегда перед уроком он брал ее и лично настраивал. Часто после настройки, очарованный звучанием, начинал на ней играть и все забывал. «Я замирал стоя около него, я ведь тоже любил музыку, любил слушать, когда он начинал увлеченно играть, я мог так стоять, не двигаясь, сутки и если нужно, то и больше, уносимый звуками в бесконечность. Он же играл волшебным, взволнованным, вдохновенно. Я любовался его рукой, эластичными пальцами на кончиках снабженными мягкими подушечками, пальцы его двигались по струнам словно резиновые, лаская гриф. А иногда из ласковых они превращались в волевые, властные, я так был очарован его игрой! Я не мог оторвать глаз от его руки. Мы, видимо, оба впадали в транс и пробуждались только тогда, когда открывалась дверь класса и входил следующий ученик. Он бывал очень растерян и с большим удивлением спрашивал: «Неужели уже прошел урок?» И, отдавая мне скрипку, прибавлял: «Ты мне не давай её настраивать»[1].

Такие уроки всегда были праздниками для маленького Евгения, он словно принимал незримое участие в этом таинственном колдовстве звуков, очарование от которых сохранил

до конца своих дней. «Он первый мне открыл таинственную красоту человеческой руки, гибкой, выразительной, умеющей творить прекрасное в мире. Но я должен был с ним проститься, и, прощаясь, мы оба плакали. Тяга к рисованию пересилила, и в 12 лет я, не говоря ни слова родителям, поступил в школу живописи, ваяния и зодчества при императорской Академии Художеств в Тифлисе»[1].

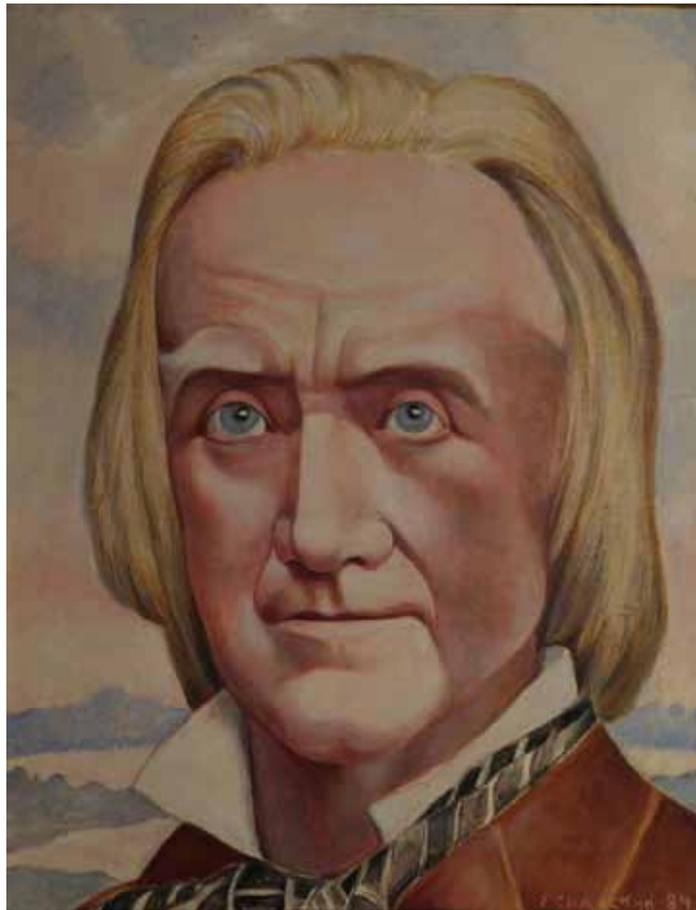
Однако трепетное отношение к музыке художник сохранил на протяжении всей своей творческой деятельности. Раскрывая в ликах композиторов и музыкантов прошлого ее внутреннюю суть, он создал целый цикл портретов творцов музыкального искусства.

Каждый портрет художника — это целая жизнь. Жизнь музыки, запечатленная, как бы замершая, на холсте. Можно ли физически показать то, что нельзя зафиксировать каким-либо материальным способом? Спасский смог. Он показал музыку через ее творцов — композиторов и музыкантов.

В самом цикле портретов Е.Д.Спасского просматривается своеобразная духовная трехуровневая иерархия.

К первому уровню можно отнести портреты композиторов и музыкантов, мало известных сегодня широкому кругу людей. Однако в свое время для своих народов они сыграли огромную роль в становлении национального самосознания и культуры. К таким работам следует отнести портрет композитора, скрипача, танцора, дирижера и педагога итальянского происхождения, создателя французской национальной оперы, крупнейшей фигуры музыкальной жизни Франции эпохи Людовика XIV, Жана-Батиста Люлли.

Сын мельника, подвизавшийся мальчиком в интермедиях балаганного театра, Люлли был взят в свиту французского дворянина, который привез его в Париж, определил слугой, а затем и пажем к сестре короля. За сатирические стишки против патронессы его изгнали. Однако таланты певца, скрипача, гитариста и танцора успели обратить на себя внимание во дворце, и он был зачислен в придворный оркестр («24 скрипки короля»). В 20 лет назначен инспектором ин-



«Улле Буль». 1984. Холст, масло. 46х37



струментальной музыки, а затем придворным композитором, суперинтендантом (верховным надзирателем) музыки и маэстро королевской семьи. Постепенно он прибрал к рукам так называемую «большую конюшню», оркестр охотничьей музыки и музыки шествий, капеллу (церковный хор), организовал новый малый оркестр короля (16 скрипок), соединил и реформировал все музыкальные коллективы при дворе. Будучи директором придворного балета, рядом указов короля он закрепил за собой исключительное пожизненное и наследственное право ставить во Франции оперы, право открывать музыкальные школы, печатать партитуры и либретто. В результате сын мельника добился дворянского звания и места королевского секретаря. Ловкий, разносторонне одаренный, Люлли представлял собой типичную фигуру периода царствования Людовика XIV. Он получал огромные доходы и оставил после себя колоссальное наследство. Умер он от удара дирижерской палочкой по ноге, из-за чего образовалась гангрена (в те времена театральные дирижеры в буквальном смысле отбивали такт большой палочкой).

Таким его и изобразил на своем портрете Е.Д. Спасский («Жан-Батист Люлли», 1976). Мы видим блестящего вельможу с волевым, несколько надменным лицом, в пышном рыжем парике и шикарном красном камзоле. Его шею обрамляет кружевной воротник батистовой белоснежной рубахи, выбившийся из-под голубого жилета. В руке он сжимает гриф виолы да гамба, очень распространенного в те времена смычкового инструмента. Художник изобразил его на фоне залов королевского дворца, простор которых ощущается зрителем, благодаря прозрачно-голубому цвету, очень удачно выбранному художником. Как писали музыковеды, искусство Люлли столь же облагорожено, рационалистически размеренно, очищено от всего случайного, мелкого, как и величественные парки Версаля.

К этому же уровню иерархии портретов музыкантов и композиторов относится портрет норвежского скрипача и виртуозного исполнителя Уле Булля («Уле Буль», 1984). Путь в музыку норвежского музыканта был довольно извилист. Вопреки желанию отца, предполагавшего для сына церковную стезю, мальчик с детства тянулся к музыке. Уже в 4-5-летнем возрасте он самостоятельно подбирал на скрипке мелодии песен, которые пела его мать. В возрасте девяти лет Буль исполнил партию первой скрипки в оркестре Бергенского театра и выступил солистом с оркестром Музыкального общества города, руководитель которого стал его наставником. В 18 лет Буль отправился в Кристианию (ныне столица Норвегии Осло) для поступления в университет, однако, видимо, это был не его путь. Какое-то время он прожил в Германии, изучая право, но в итоге в 1831 г. оказался в Париже, где начал концерттировать и быстро добился успеха. В 1830-40-е гг. Буль широко гастролировал по Европе: так, только в 1836-1837 гг. он дал 274 концерта в Англии и Ирландии. В 1840 г. вместе с Ференцем Листом Буль исполнил Крейцерову сонату Бетховена. Игра Булля удостоилась высочайшего отзыва Роберта Шумана, поставившего его на уровень с Никколо Паганини.

Буль был сторонником норвежского национального самоопределения: государственной независимости от Швеции и культурной — от Дании. В 1850 г. он стоял у истоков Норвежского театра в Бергене — первого театра, в котором спектакли шли на норвежском языке. Кроме того, национальные чувства Булля находили отражение в его концертной деятельности: он часто включал в программу своих выступлений вариации на норвежские народные темы. Необычайной популярностью музыкант пользовался в США, где в 1843 г. состоялись его первые гастроли. Видимо, Америка оставила неизгладимое впечатление на музыканта, и в 1853 г. он предпринял попытку создать в США нечто вроде коммуны под названием Олеана, для чего приобрёл в Пенсильвании около 13 тысяч гектаров земли и основал четыре поселения. Попытка не увенчалась успехом (отчасти из-за неплодородности земли), и Буль вернулся к концертной и преподавательской деятельности. Особой его заслугой считается роль, сыгранная им в жизни Эдварда Грига. В 1858 г. он убедил родителей 15-летнего музыканта (приходившегося ему дальним родственником — брат Булля был женат на тётке Грига) отправить одарённого юношу для продолжения музыкального образования в Лейпцигскую консерваторию. Глубоко национальный характер норвежского музыканта заинтересовал Е. Спасского, решившего передать его черты на холсте.

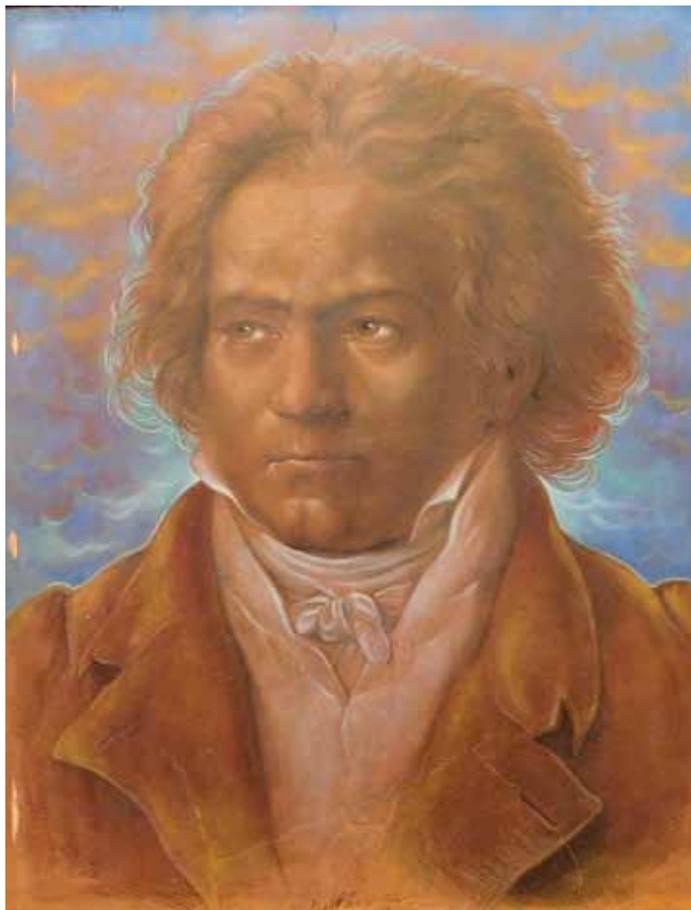
От портрета Уле Булля веет чистым холодным ветром Норвегии. В облике музыканта перед нами как бы предстает сама эта северная европейская страна. Открытый взгляд светлых голубых глаз, несколько рубленные и строгие черты лица,

обрамленные длинными соломенными волосами, воскрешают перед нами облик мифического воина викинга, полем битвы которого стала музыка. Художнику удалось очень тонко передать национальный характер музыканта, запечатлеть на холсте то, чем является его личность для всего норвежского народа. В свое время похороны Булля вылились в грандиозную демонстрацию народной любви и признания: корабль с его телом сопровождал эскорт из 15 пароходов и нескольких сотен лодок.

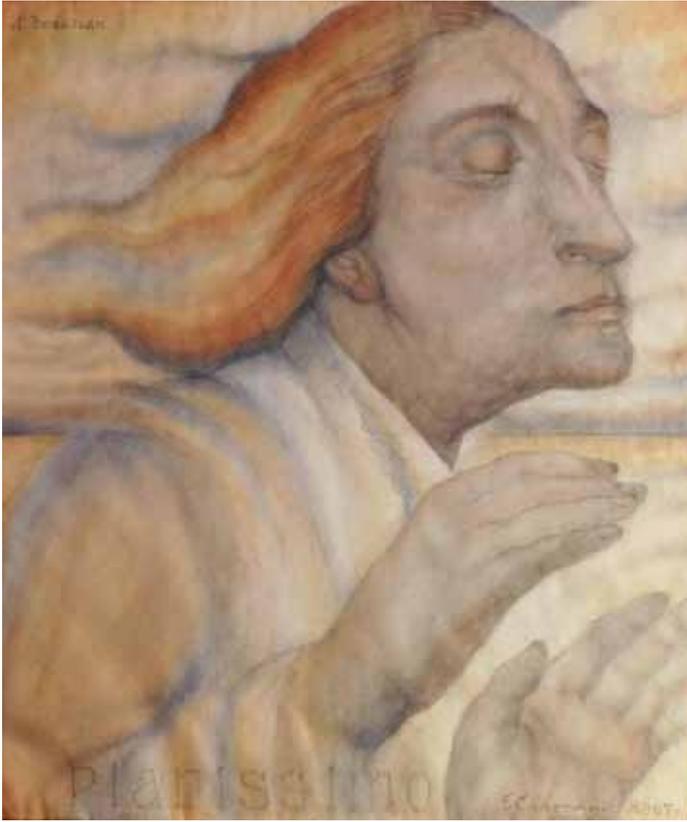
И здесь мы переходим к другому, более высокому уровню изображений великих композиторов и музыкантов Евгения Спасского.

Образы Иоганна Себастьяна Баха и Людвиг ван Бетховена сильно занимали художника на протяжении всей его жизни. В своем творчестве он много раз возвращался к написанию портретов этих композиторов. Творчество Баха часто представляется чрезмерно серьезным, академически сухим и рассудочным. Действительно, в его творчестве много рационалистической дисциплины, углубленной созерцательности. В чем-то творчество композитора перекликается с немецкими философами XVII-XVIII веков, Лейбницем, Яковом Бёме. Но сила разума у Баха сочетается с эмоциональной мощью, строгая логика со смелой фантазией. На портрете Спасского мы видим композитора-мыслителя, взгляд которого пронизывает не только нашу сиюминутную действительность, но и высокие области духа («Иоганн Себастьян Бах», 1955). Как отмечал в своем исследовании творчества художника Р. Багдасаров, знавший художника лично, рельефная выделенность мимических мышц выше уровня век отсылает нас к парсунам, первым светским портретам, занявшим в русской живописи место между церковной иконой и мирским образом в конце XVI, начале XVII вв. [2]. Легкая полуулыбка чем-то напоминает изображения медитирующего Будды в традиционном буддийском искусстве. В этом образе художник показал глубокую связь учености Баха, уходящей за грани обыденной науки к духовным мирам, с глубокими национальными корнями, связанными со слоями немецкого бюргерства. Возможность в своей музыке соединять духовные миры и обыденную действительность, при этом делать это так ярко и впечатляюще, почти театрально, привела к тому, что в XIX веке вокруг баховских кантат завязалась оживленная дискуссия об истинной и ложной музыке церкви. В результате двери лютеранских храмов были закрыты для исполнения самых лучших творений композитора. В своем портрете Е.Д. Спасскому удалось передать то сплетение высокого духа и материального мира, результатом которого стала музыка Баха.

В картине «И.С. Бах за работой» (1977) Е.Д. Спасский изображает ту атмосферу, в которой создавались произведения великого композитора. В кабинете Баха, на подоконнике он изобразил небольшую наряженную куколку, сжимающую в руках маленькую виолу да гамба. Существует легенда, согласно которой, как-то раз один из друзей Евгения Дмитриевича похвалил придуманный художником интерьер кабинета композитора. «Я ничего не придумываю», — резко откликнулся Евгений Дмитриевич, хотя тут же прибавил, что сам лично никогда не был в кабинете И.С. Баха. Как же был удивлен его друг, когда несколько лет спустя он попал в дом-музей Баха и увидел на подоконнике ту самую куколку,



«Бетховен». Конец 1950-х – 1960-е гг.
Картон, акварель, смешанная техника. 41×32



«Антонио Вивальди. Pianissimo». 1967.
Бумага, акварель. 61×51

причем именно там, где ее и изобразил Е.Д. Спасский. Эту куколку Евгений Дмитриевич смастерил сам, как подарок своей жене Ирине Александровне.

С портретом Людвиг ван Бетховена Спасский работал долго и упорно. Сохранилось несколько различных работ художника, в которых он воссоздает облик великого композитора, среди них есть и графические работы и даже из керамики. Спасскому хотелось уловить в Бетховене тот самый свободлюбивый дух, которым пронизаны почти все его произведения, передать его на холсте.

Вопрос о том, насколько среда и дух времени влияют на творчество, далеко неоднозначен. Бетховен читал произведения Ф.Г. Клопштока, одного из предшественников движения «Бури и натиска». Он был знаком с великим И.В. Гёте, глубоко уважаемого им не только как поэта, но и как мыслителя. Политическая и общественная жизнь Европы того времени очень тревожна, ведь это эпоха Великой Французской революции. Сам характер Бетховена, как творца был сформирован временем, в котором он жил. Вулканическая, взрывная природа его творчества — несомненно, воплощение духа

революционных лет. Смелое нарушение общепринятых норм, мощное самоутверждение, грозная атмосфера бетховенской музыки — вот что пытался увидеть в образе великого композитора Е.Д. Спасский («Бетховен», конец 1950-х – 1960-е годы). В его портрете все наэлектризовано. Сам музыкант и композитор — подобен грозовой туче. От его головы как будто исходят силовые волны, а кончики волос сверкают электрическими всполохами, подобно огням св. Эльма. Светлые проблески в общем коричнево-охристом облике композитора как зачатки молний, которыми полна грозная туча. Весь облик Бетховена на картине — это сила и мощь, буря и натиск!

Иную, хотя и схожую тональность имеет портрет Вольфганга Амадея Моцарта — гениального австрийского композитора и признанного музыканта-виртуоза. «Невероятная гениальность возвысила его над всеми мастерами всех искусств и всех столетий», — писал о нем Рихард Вагнер. П.И. Чайковский в одном из своих дневников признавался, что никто не сумел заставить его так трепетать от восторга и плакать, настолько почувствовать свою близость к идеалу, как это удалось Моцарту. Только благодаря его произведениям, он понял, что такое музыка.

На холсте Е. Спасского мы видим не просто великого музыканта, мы видим само божество Музыка. Так боги спускались на землю с небес в окружении клубящейся гряды облаков. Это образ титана, явленный нам из высших сфер Бытия, его облик наполнен неземной силой и божественным спокойствием. Так бы мог выглядеть сам Аполлон, покровитель муз, реши он посетить наш мир сегодня. Картина называется «Реквием. Вольфганг Амадей Моцарт» (1959). Почти все биографы великого композитора отмечают болезненную мистичность, окружавшую Моцарта при создании этого произведения. Обстановка, при которой ему был заказан «Реквием», напоминала готические романы Гюстава Майринка. Как известно, незадолго до смерти композитора посетил таинственный незнакомец в черной маске и черном плаще и сделал заказ на произведение. Моцарт с головой погрузился в работу, но образ «черного человека» неотступно преследовал его. Ему стало казаться, что эту заупокой-

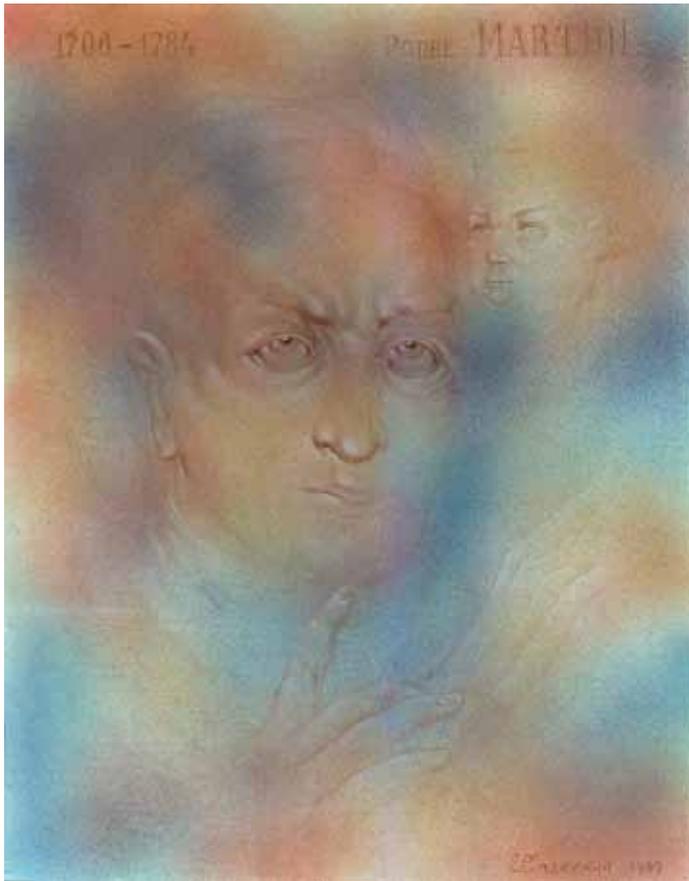
ную мессу он пишет для себя самого. Работа над «Реквиемом» так и не была завершена композитором. Ее закончили его ученики. На холсте Е.Д. Спасского мы видим совершенно иную трактовку «Реквиема». Это спокойное осознание творческого итога, добровольный уход в иные сферы Бытия в облаке, больше похожем на крылья ангелов. Так на православных иконах изображают серафимов и херувимов — лик в окружении белоснежных крыльев.

Никколо Паганини называли наиболее яркой личностью музыкальной истории. В начале XIX века во многих столицах Европы появились портреты странного человека. Бледное, как будто восковое, лицо, спутанные черные волосы, большой крючковатый нос, горящие, как угли, глаза и огромный шарф, укутывающий всю верхнюю половину тела. При взгляде на портрет люди шептали: «Похож на дьявола». Таков был облик знаменитого композитора и виртуозного скрипача по свидетельству современников. Считается, что равного ему не было, нет и едва ли будет. Дурная слава, журналистские обвинения во всех смертных грехах, разоблачения в каких-то надуманных деяниях и коварных планах преследовали музыканта всю его жизнь. Маэстро же, как часто называли музыканта, более интересовала Музыка. Именно так, с большой буквы. На картине Е.Д. Спасского «Никколо Паганини» (1963) мы видим гордый и благородный облик любимца Эвтерпы, музы лирической поэзии и музыки, далекий от расхожих представлений толпы XIX века. Он сам — основа музыкального звука. От него, как от камертона, расходятся, подобно кругам по воде, голубовато-бежевые волны чистых музыкальных импульсов, пробуждая в душах людей любовь к высокому и прекрасному, к Божественной музыке.

Для указания крайних степеней громкости и тишины в музыкальной динамике используются дополнительные буквы *f* (форте — итал. *forte* «громко») и *p* (пиано — итал. *piano* «тихо»). В музыкальной литературе довольно часто встречаются обозначения *ff* и *pp*. У них нет стандартных названий, обычно говорят «форте-фортиссимо» и «пиано-пианиссимо». В картине Е.Д. Спасского «Антонио Вивальди. Пианиссимо» (1967) виртуозно передано это неуловимое музыкальное состояние. Мы не столько видим, сколько слышим это идущее к нам с холста, как бы это ни казалось удивительным, звучание — «очень тихо», *pianissimo*. Антонио Вивальди еще один скрипач в галерее Спасского, еще один гений музыки, обогативший мир своим искусством. С детства пребывая в окружении духовенства и музыкантов, молодой Вивальди решает стать священником. Служа мессы, он никогда не прекращал занятия музыкой. Успехи его были столь впечатляющи, что Антонио даже преподавал в одной из лучших музыкальных школ Венеции, своего родного города. И неспроста запечатлен он на холсте Спасского в облике дирижера. Ведь впоследствии Антонио Вивальди стал руководителем, а также дирижером оркестров. Именно так представляется нам облик того, кто командует громадным оркестром, когда по легкому мановению его чутких рук в мгновение ока замирают все многочисленные инструменты, и почти в полной тишине звучит эта музыка — очень тихо, на самом крайнем диапазоне нашего слуха, заставляя как бы увидеть «малых сиих», обратить внимание на то, что обычно теряется в шумной музыке нашего большого мира.

В своих творениях художник пытается постичь цели природы, проникнуть в ее замысел, обобщить их и выразить в создаваемом им образе. Не так обстоит дело в музыке. Она течет близко к сердцу мира, являясь выражением его воли и колебаний. Потому то она так сильно и воздействует на душу человека, вливаясь в нее как само Божественное во всех своих проявлениях, доходя до самых потаенных ее уголков. В музыке проявляется способность нашего сознания сочетать в себе чувственное, психическое, духовно-созерцательное, рассудочно-интеллектуальное, интуитивное, эмпирическое, игровое, интонационно-физиологическое, телесно-моторное, фантастическое и многие иные начала. Эта чувственность, душевность представлена нам в двух аллегорических работах Е. Спасского.

И первая из них — работа «Виолончелист» (1948). На холсте мы видим не конкретного композитора или музыканта. Здесь перед нами скорее всего образ самой Музыки. Это не известный композитор, не знаменитый виртуоз-виолончелист. Человек вне времени и пространства. Им может быть и наш современник, и современник эпохи наполеоновских войн. На полотне изображен просто Музыкант. Человек, благодаря которому в наш мир приходит Музыка. Мощная кон-



«Падре Мартини». 1969. Холст, масло. 65×60

центрация усилия воли, запечатленная в виде комбинации мимических мышц на лбу Музыканта в сочетании с закрытыми, но как бы видящими в другом, высшем мире, глазами, оставляет ощущение натянутой струны, тронув которую мы в тот же час услышим Божественную Музыку, которая польется на нас с холста. И не просто так Музыкант сжимает в своей руке гриф виолончели. Именно этот инструмент и его разновидности сопровождали художника всю жизнь, начиная с детства. Мы уже говорили о том влиянии, какое оказала на маленького Евгения в раннем детстве игра на скрипке. Вторая же его супруга, Ирина Александровна, была профессиональной виолончелисткой. Именно ей Спасский смастерил уменьшенную действующую копию виолончели. Как известно, скрипки и виолончели обладали гораздо большими возможностями мелодически-эмоциональной и выразительно-виртуозной игры, по сравнению со своими предшественницами, средневековыми виолами.

Вторым аллегорическим полотном является «Lacrimosa» (1969). Лакримоза — это самая печальная часть реквиема. Само слово происходит от латинского «*lacrima*» — слезы,

«*mosa*» — текущий. В переводе получается «текущие слезы» и означает «грустный», «тягостный», «страдающий». Лакримоза в реквиеме Моцарта — самая печальная из всех известных. Ее потрясающий ритм — 12/8 — сходен с нитевидным биением пульса и вводит в особое переживание смерти. Утверждают, что Моцарт не смог закончить эту часть своего реквиема, за него это сделал другой музыкант.

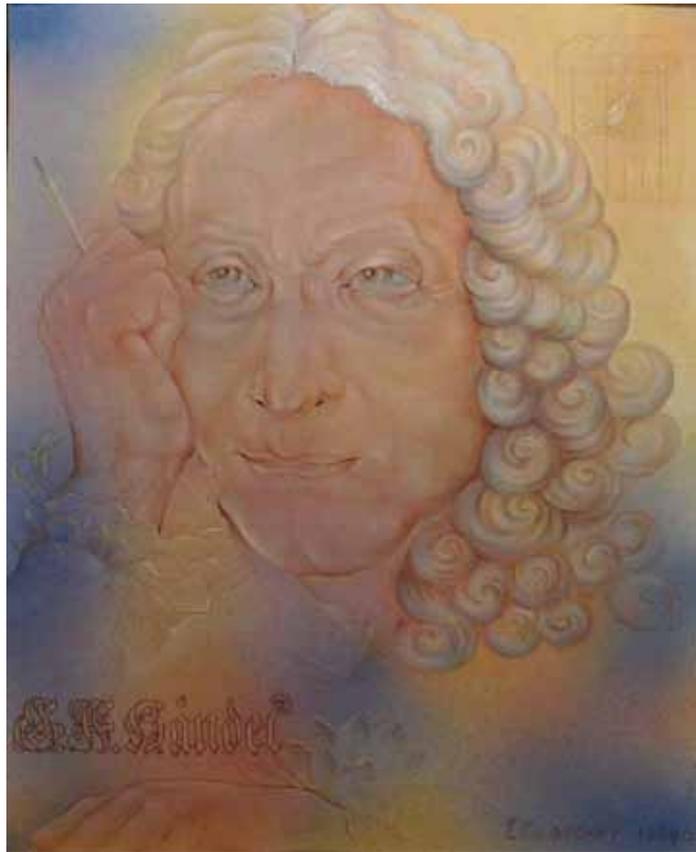
В картине Спасского Лакримоза связана с судьбой одного из двенадцати апостолов, учеников Иисуса Христа, Иудой Искариотом, предавшим своего Учителя. Загадка предательства Иуды является сюжетом многочисленных богословских и художественных произведений. Как известно, согласно Евангелию от Матфея, Иуда предает Иисуса Христа за 30 сребреников. После того, как Христос был приговорен к распятию, Иуда раскаялся и попытался вернуть деньги первосвященникам и старейшинам, но те равнодушно отвергли его, сказав: «Что нам до того?» Бросив сребреники в храм, Иуда удавился на дереве. Именно это дерево и изобразил Е. Спасский. С левой стороны от ствола мы можем видеть повесившегося на суку Иуду. Вокруг его головы нимб. Часто на изображениях апостолов у Иуды нимба мы не видим. Однако Спасский, зная различные нетрадиционные и гностические легенды о предательстве этого апостола, нимб вокруг его головы оставил. Согласно Евангелию от Иоанна, в Иуду, прежде чем он предал Христа, вошел сам сатана (Ин. 13:27). На картине, справа от дерева, мы видим змея-искусителя, отождествляемого в христианстве с сатаной, который покидает умершего предателя. По всему полотну, тонкими ручейками стекают слезы. Это слезы по распятому Христу. Вся природа-мать оплакивала предательство одного из апостолов и то, к чему оно привело. Тягостное, страдающее состояние охватило весь мир. Плач Матери-природы, лакримоза, запечатлел художник, то состояние, что навевала на него музыка реквиема.

И, наконец, третий, самый высший уровень духовной иерархии цикла портретов композиторов и музыкантов Евгения Спасского. В нем художник запечатлел тот горный мир, откуда, согласно духовной науке, через избранных великих

музыкантов и композиторов, приходит в наш мир сама Божественная Музыка. Чтобы увидеть этот горный мир, необходимо понимать, что существуют два различных отношения к высшему познанию. Первое то, что тот мир, который окружает человека, обладает прежде всего действительностью. Человек осязает, видит и слышит процессы этого мира. Для него они действительны, потому что он воспринимает их своими чувствами. Он размышляет о них, чтобы уяснить себе их взаимоотношения. Второе, наоборот, то, что возникает в его душе, не является для человека в том же смысле действительностью, что в первом случае. Ведь это «одни только» мысли и идеи. Самое большее, что он видит в них — некие картины действительности. Сами же они ей не обладают: к ним нельзя прикоснуться, их нельзя услышать или увидеть.

Но существует и иное, чем описанное выше, отношение к вещам. Для некоторых людей оно возникает в некий определенный момент их жизни. И тогда все их отношение к миру меняется. Истинно реальными они называют те образы, которые возникают в их духовной жизни. Тому же, что видят, осязают и слышат их обычные чувства, они приписывают реальность низшего порядка. Понимая, что не могут доказать того, что утверждают, они знают, что могут лишь рассказать о своих новых опытах. Их положение можно сравнить с положением людей, обладающих нормальным зрением, которые сообщают слепорожденным о своих зрительных восприятиях. Они решаются сообщать о своих внутренних переживаниях в уверенности, что окружены людьми, чей духовный взор хотя и закрыт в данный момент, но все-таки сможет открыться, благодаря силе сообщаемого им. Они могут только предлагать плоды того, что собрал их собственный дух. Увидит ли другой то, что видят они, или нет — это зависит от понимания человека, к которому они обращаются, от того, что именно открывается духовному зрению.

В человеке есть нечто, что вначале препятствует ему видеть духовным зрением. Он есть то, чем являются его чувства, а его рассудок есть лишь некий судья и истолкователь всего того, что человек получает через свои органы чувств из окружающего мира. Эти чувства плохо бы исполнили свою задачу, если бы не опирались на верность и непреложность своих показаний. Плох был бы тот глаз, который со своей позиции не утверждал бы безусловной реальности своих зрительных восприятий. Сам по себе глаз прав, и не утрачивает своей правоты, благодаря духовному зрению. Оно только позволяет видеть в более высоком свете предметы, доступные чувственному зрению. Человек не отрицает ничего из того, что созерцало его чувственное зрение. Из виденного как будто излучается новое сияние, не замечаемое им прежде. И тогда человек начинает осознавать, что раньше он видел только низшую действительность. Теперь же он видит то же самое, но только погруженным в высшее, в духовное. Теперь дело только в том, ощущает ли он и чувствует ли то, что видит теперь. Кто с нашими обыденными ощущениями и чувствами подходит к чувственному миру, тот в высшем мире видит только мираж, некий фантастический образ. Едва он пытается дотронуться до него, этот образ уходит, ускользает, удаляется от человека. Ведь, согласно его представлению, это есть «только» мысль, больше ничего. Он может лишь мыслить, но не жить в нем. Для него эти образы менее реальны, чем даже мимолетные сны. Иначе происходит с теми, кто изменил свои ощущение



«Георг Фридрих Гендель». 1969. Холст, масло. 51×40



ния и чувства по отношению к внешней действительности. Она утрачивает для него свою безусловную ценность. Его восприятия и чувства не притупляются, но они начинают сомневаться в своем безусловном превосходстве, уступая место чему-то иному. Тем своеобразным мостом, с помощью которого есть возможность передать эти свои ощущения другим людям, рассказать им о том, что увидел в духовном мире, и является Музыка.

Высший уровень цикла портретов музыкантов и композиторов представлен двумя картинами — портретами «Георга Фридриха Генделя» (1969) и «Падре Мартини» (1969).

Выдающийся немецкий и английский композитор эпохи барокко, Г.Ф. Гендель открыл новые перспективы в развитии жанра оперы и оратории. В своих произведениях он предвосхитил многие музыкальные идеи последующих столетий — оперный драматизм К.В. Глюка, гражданственный пафос Л. Бетховена, психологическую глубину романтизма. Преклонение перед Генделем испытывали многие композиторы как XVIII, так и XIX вв. Его, например, боготворил сам Бетховен. В своем эссе «О Генделе и англичанах» Б. Шоу писал: «Для англичан Гендель не просто композитор, но объект культа. Скажу больше — религиозного культа!.. Гендель обладал даром убеждать. Когда звучит его музыка..., атеист теряет дар речи: атеист, слушая Генделя, начинает видеть Бога, посаженного на извечный престол... Вы можете презирать кого и что угодно, но бессильны противоречить Генделю».

Джованни Баттиста Мартини, итальянский композитор, педагог, музыковед, певец, скрипач, клавесинист, более известный как «падре Мартини», почти всю Европу учил музыке с величайшим смирением и любовью. С ним в Болонье, где падре служил капельмейстером в церкви Сан-Джованни ин Монте, принадлежавшей ордену францисканцев, встречался Моцарт. Его ученики — И.К. Бах, Н. Йоммелли, русско-украинский композитор Максим Созонтович Березовский, создатель классического типа русского хорового концерта. «Он соединяет с целомудренностью в жизни и простотой манер природную веселость, мягкость и человеколюбие» — писал о нем английский музыкант и ученый Чарлз Бёрни.

На портретах художник запечатлел этих великих композиторов в том высшем состоянии сознания, когда, согласно духовной науке, человек чувствует себя астральным существом внутри самого астрального мира, когда, проходя через глубокую тишину, человек сам становится цветом и светом. Постепенно тишина просыпается в звуке. Сначала тихо, потом все громче и громче начинает она духовно звучать. Мир света и красок становится пронизанным поющими тонами, то, что было светом, начинает обретать музыкальное воплощение. В этом море звучащего света проглядывают черты задумавшегося музыканта и композитора Г.Ф. Генделя. Мудрый и пронизательный взгляд падре Мартини обращен к нашим душам из неимоверно далеких и в то же время таких близких и родных нам вселенных... И мы понимаем, что видим именно сам момент творчества, когда из запредельно высоких миров через избранного провидением музыканта спускается на землю сама Музыка Сфер... Где видел художник эти тона, эти мерцающие цвета, где пережил это текущее море света и красок с его красотой, с искрящейся и лучащейся глубиной звука, запечатленного тяжелыми земными красками нашего физического мира?... Кто сможет дать ответ?

Картины Е.Д. Спасского, как писал исследователь творчества художника Роман Багдасаров, пронизаны сиянием сверхчувственного неба, которое, согласно христианской космологии, отделено от видимого мира метафизической перегородкой, «твердью», расположенной не столько вовне, сколько внутри самого человека [3]. О себе художник говорил: «Я не творец, а антенна. Истинное творчество возможно лишь как сотрудничество с высшим миром и духовными сущностями, поэтому средневековые мастера никогда не подписывали своих произведений. Уверен, что в грядущем «правила анонимности» снова вернутся».

Библиографический список

1. *Е.Д. Спасский*. Воспоминания. Автобиографический очерк. Часть 1. Тревожное детство. Рукопись.
2. *Р.В. Багдасаров* «За порогом». Статьи, очерки, эссе. М.: ЮС-Б, 2003. С. 202.
3. *Р.В. Багдасаров* «Незримое небо Евгения Спасского». Астрология. № 1(13). 2000. С.63.

РЕДУКЦИЯ КАК СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП (АНГЕЛИЧЕСКАЯ МУЗЫКА АРВО ПЯРТА)

Елена Бразговская,
Пермь

Исходные положения

Контекст этой работы связан с феноменом возвращения современной академической музыки к её архетипическому состоянию — некомпозиторской музыке [5; 8]. Это пространство, где музыка перестаёт быть *языком* культуры. Не отображая реальность, она становится её частью (как фольклорные тексты) или выполняет функцию медитативной практики познания сакрального (богослужебные песнопения, полифоническая техника Средневековья). Именно по причине обращения к сакральным объектам-универсалиям такая музыка лишена отчётливых признаков индивидуального стиля. Речь пойдёт не столько о предпосылках этого парадокса¹, сколько о семиотических алгоритмах создания и восприятия текстов, к которым, по словам В. Мартынова, приложим атрибут «некомпозиторские». Материалом исследования выбран канон для струнного оркестра и колокола «Cantus in Memoriam Benjamin Britten» (Cantus памяти Беджамина Бриттена, 1977) — сочинение современного эстонского композитора Арво Пярта (род. 1935).

Необходимость использования семиотического метода в этой работе объясняется тем, что познание *нематериальных* идей требует их *выраженности в знаках* (эпифания сакрального). И хотя благодаря репрезентативным возможностям языков культуры «несуществующие ангелы приобретают подобие плоти, но являют себя лишь как неопределённое лицо в тусклом стекле» [13, с. 18].

С точки зрения философской антропологии, в человеке имманентно заложено чувство сакрального [3, с. 14]. В различные периоды интеллектуальной истории обращение культуры к познанию абстрактных объектов отличается степенью осознанности или интуиции. Анализируя состояние современной академической музыки, В. Мартынов выделяет так называемое «новое сакральное пространство», в котором развитие музыкальных форм и средств выражения в буквальном смысле, повернуло вспять от рациональной традиции Нового времени.

Казалось бы, уже естественные для композиторов установки на поиск собственного почерка, обнаружение новых возможностей в «старых» выверенных формах (сонатная форма и др.) сменились интересом к устной традиции музыки (фольклору), богослужебному пению, медитативным практикам Востока и Средневековой Европы. Универсальный текстопорождающий принцип, обнаруженный в этих традициях, был взят за основу *Opus posth* (посткомпозиторской) музыки [8]. Чаще всего, этот принцип обозначают терминами *минимализм* и «*новая простота*». Однако я буду по ряду причин пользоваться термином *стилистическая редукция*. Во-первых, его внутренняя форма напрямую соотносится с сущностью семиотического алгоритма новой сакральной традиции. Во-вторых, это позволит оставить за рамками работы объяснение, чем же отличается техника Арво Пярта от, например, минимализма и «новой простоты» Филиппа Гласса. Такой комментарий, в большей степени, связан с «проблемой слов». Именно размытое понимание термина «минимализм» позволяет включать имена этих композиторов в одну парадигму. Приведу замечание самого Арво Пярта: «Я не могу отнести себя, как это делает часть критиков, к категории какого-то “сакрального минимализма”» [9, с. 85].

Музыка как двери к *summa summarum*

За латинским выражением *summa summarum* («сумма сумм») стоит некая исходная истина, универсалия, концептуальный ступок ещё не реализованных значений и вариантов. Желание приблизиться к этой первичной клетке бытия в определённые моменты может стать жизненным и творческим вектором. Об этом у Пярта: я искал звуковой остров, место в сокровенных глубинах своего «я», где мог бы состояться мой разговор с Богом, и это стало для меня жизненной задачей. Компо-

¹ В конце XX века культура столкнулась с сознательным исключением композиторского «Я», уходом от выражения субъективных переживаний и, как следствие, «концом времени композиторов» [5, с. 6-7].



зитор упоминает о неслучайности случая. В период своего достаточно длительного «лингвистического кризиса» (конец 60-х годов) он услышал в магазине грампластинок отрывок из григорианского песнопения². Этот совершенно новый мир без гармонии, ритма, колорита, оркестровки («живое, простое, неразрушительное существование») стал для него откровением. «В этот момент я понял, какого направления нужно держаться, и моя мысль о возможности выражения бытия через звуки перешла из подсознания в сознание». Почти 10 лет Пярт не писал собственную музыку, уйдя в изучение музыкальных практик европейского Средневековья. Он отмечает «жуткую напряженность этой работы» и одновременно своё состояние, подобное оживляющему переливанию новой крови [9, с. 10, 13, 37–38, 49–50, 60].

В контексте философской антропологии григорианские песнопения представляют космический порядок, высшую сакральную реальность (*musica mundana*). Пространство этих песнопений подобно волнам океана: среди них нет ни одной одинаковой, однако все они подобны. Человек, оседлавший волну, становится частью сакрального пространства, где нет композитора-творца, нет произведения, нет слушателя, нет искусства, нет производства и потребления, а есть только ощущение причастности к высшему архетипическому порядку [5, с. 6; 8, с. 10–11]. Мелодический склад григорианского хора основан на технике *cantus planus* — практически ровной одноголосной линии (монодия) с нефиксированным ритмом. В этих параметрах григорианика сходна с древнерусским распевом.

Изучение литургической музыки в контексте философо-христианской традиции созерцания стало для Пярта опытом обретения немиметического зрения, где универсалии бытия («исходная точка генезиса») не «искажаются» вербальной актуализацией и субъективностью восприятия. Этот музыкальный опыт немиметического познания, как отмечает композитор, основан на принципе **редукции** как удаления из воспринимаемой картины всех параметров, связанных с физическим измерением мира. Пярту принадлежат слова о том, что в поисках совершенства (первоатомов гармонии) следует просто «упразднить всё ненужное». «Редукция всего» (то есть социальных, политических, культурных контекстов, атрибутов вещей и др.) — «это двери к красоте, идеальной *summa summarum*, к чрезвычайно сложной и в то же время простой сущности, с которой связан каждый из нас». Следствием редукции становится ощущение присутствия того «абсолютно ясного порядка, который мы все осознанно или неосознанно хотим обрести» [9, с. 13, 82, 63, 95].

Символический потенциал редукции

Идею «редукции всего» Пярт актуализировал в созданной им технике *tintinnabuli*. Её семиотический код в прямом смысле основан на уменьшении числа репрезентативных инструментов музыки. «Cantus» — одно из первых сочинений, написанных в этом ключе. Эффект обретения «первоатомов гармонии» достигается за счёт использования всего трёх инструментов: это композиционная форма строгого канона (*cantus firmus*), гамма и трезвучие. Представлю краткий очерк их семантики и функциональной нагрузки.

Основанием музыкального **канона** (формы, возникшей в позднем Средневековье) стал принцип непрерывной иконической имитации мелодии в последовательно вступающих голосах [4; 10; 12; 14]. С семиотической точки зрения, канон функционирует как рекурсивная, то есть воспроизводящая внутри себя один и тот же алгоритм, структура. На этом основании происходит рождение символа: повторение как остановленное течение времени, бесконечность.

Темой для иконической имитации в *Cantus* выбран нисходящий ля-минорный **звукоряд**, или **гамма** — аналог геометрической прямой. Пярт определяет эту тему как М-голос (мелодический). В механизм воспроизведения заложены усложнения, касающиеся пространственно-временного расширения темы. При каждом проведении (с интервалом в такт) нисходящий звукоряд охватывает всё больший диапазон. Увеличиваясь на тон, он расширяет свои пространственные границы. Одновременно каждая его следующая копия спускается в два раза медленнее, раздвигая временную составляющую звукового континуума. В итоге, последовательное расширение звукоряда в пространстве и во времени может восприниматься как символ человеческой жизни: движение вперёд, замедление времени вплоть до остановки³.

С той же геометрической точностью звуковое пространство *Cantus* размечено и по вертикали. Если горизонталь — это пять последовательно вступающих нисходящих линий различной звуковой протяжённости⁴, то их постоянное сополо-

² Свод культовых песнопений, названный по имени папы Григория I. Оформился в Западной Европе в период IV–VII вв.

³ Такой вид канона носит название мензуральный, или пропорциональный. Технически он наиболее сложный для написания. Возникновение мензуральных канонов связывают, прежде всего, с Нидерландской полифонической школой XV–XVI вв. — творчеством Йоханнеса Окегема (1425/30–1497), Якоба Обрехта (1450–1504), Жоскена Делре (1440–1521), Филиппа де Монте (1521–1603), Орландо Лассо (1532–1594).

⁴ В *Cantus* имитацию играют пять участников: первые и вторые скрипки, альт, виолончель, контрабас.

жение по вертикали составляет второй первоэлемент музыки: **трезвучие** (Т-голос). По существу, это всё тот же звукоряд, но редуцированный до опорных звуков.

Два голоса (гамма и трезвучие) существуют по принципу дополнительности, образуя бинарную структуру, где М-голос есть знак земного человеческого несовершенства, а Т-голос символизирует небесное измерение жизни — дарованное свыше прощение [16, с. 19, 96; 9, с. 54, 148–149; 11; 15; 17]. Непрерывное звучание трезвучия, по замечанию композитора, сходно с обертонами колоколов и голосами ангелов. Отсюда авторское определение своей техники: *tinnabuli*, колокольчики.

Музыка как интеллектуальная и медитативная практика

Сакральное пространство нельзя репрезентировать через знаки, интерпретируемые в категориях дискретности и локальности. Вот почему персонажами *Santus* выбраны первоэлементы музыкальной грамматики — гамма и трезвучие, обладающие наименьшим иконическим потенциалом. Отсутствие модуляций и последующего возвращения «домой», в тонику, делает музыку атональной, лишая её определённого локуса в пространстве круга тональностей. Сама неизобразительная природа инструментов репрезентации (форма канона, гамма, трезвучие, атональность) предполагает немиметический и эмоционально однообразный характер сочинения, в котором синтаксис явно доминирует над семантикой.

С семиотической точки зрения, Пярт кодирует свой текст на двух уровнях. Для музыкантов, способных «читать» партитуру этого сочинения, *Santus* становится знаком **умопостигаемой красоты**, связанной с визуальным восприятием совершенной геометрии партитуры. Нотный рисунок отчётливо показывает, как тема канона отражается в своих имитациях, создавая эффект «зеркала в зеркале»⁵, и при этом горизонтальные звукоряды образуют перпендикуляр с вертикалью трезвучий.

В то же время аскетически стерильное звучание *Santus* создаёт ощущение абсолютной гармонии, соразмерности, божественного порядка. Неоднократно отмечалось, что, по словам персонала хосписов, музыку Пярта (*Santus*, *Tabula rasa*) умирающие называют «ангельской музыкой» и просят, чтобы она звучала в последние минуты их жизни. Действительно, **ангелизм** (как практика духовного созерцания, *sérénity*) связан с использованием минимального количества инструментов репрезентации. Отсюда и прикосновение к тишине, молчанию, вечности [1]. В этом отношении ангелизм противопоставлен экстатическому, семиотически актуализированному переживанию Евангелия⁶. Осознанно выбранный Пяртом принцип редукции звукового пространства («бегство в добровольную бедность») приводит к тому, что слушатель уже не воспринимает музыку, но «пребывает в сакральном пространстве» [8, с. 10–13].

Репрезентация «первоатомов гармонии» и достижение «точки, где возможен разговор с Богом», связаны с запрещением речи, дематериализацией выражения, необходимостью «освободить интеллектуальный опыт от языка» [2, с. 119], сознательным отказом от выражения собственной точки зрения. «Освобождение от языка» и идиостилия — следствие не только редукции инструментов отображения, но также и выбора репетитивной техники письма⁷. Повторение одной и той же фигуры в музыке (у Пярта, напомним, это нисходящий звукоряд и вертикаль трезвучия) выполняет функцию статичного объекта, позволяющего слушателю войти в медитацию. В «обычной» медитации, как отмечает В. Мартынов, эту роль выполняют горящая свеча, ровный шум леса или моря. «Репетитивность есть техническое основание «магической» музыки, понимаемой как медитация» [8, с. 116].

В семиотической парадигме стилистическая редукция говорит о сознательном отказе от дискретных иконических знаков. Как и слово, изобразительные инструменты музыки дробят и фрагментируют исконно недискретное пространство бытия. В итоге, мы видим мир «сквозь тусклое стекло» языков культуры, и видимое или слышимое не соответствуют сотворённому. Выход из состояния семиотической неадекватности между знаком и пространством сакрального — это отказ от дискретных знаков, «беспредметность», основанная на редукции и повторительной технике. С точки зрения философа и композитора В. Мартынова, это возвращение в естественное изначальное состояние музыки, где текст перестаёт быть высказыванием, воспринимаясь как сама беспредметная реальность [7, с. 73; 6] или, как у А. Пярта, звучание ангелов.

⁵ Сочинение Арво Пярта «Spiegel im Spiegel» («Зеркало в зеркале», 1978) для скрипки и фортепиано.

⁶ В рамках экстатических духовных практик отмечу юбилеи как открытое выражение религиозного экстаза, и благодарности Господу.

⁷ А. Пярт связывает это ещё и с необходимостью смирения: говоря о Боге, надо сделать себя Никем, поскольку переизбыток индивидуализации, стремление быть кем-то уводит от познания истины. Это понятно в контексте личной религиозности композитора. Ср. с положением В. Мартынова: «Репетитивная техника минимализма напрямую связана с православием. Здесь отказ от знания многих вещей в пользу знания и повторения одной истины [7, с. 70].



Литература

1. Апокалиптика тишины. Интервью Дмитрия Лисина с композитором Владимиром Мартыновым. URL. Available from: <http://klauzura.ru/2011/09/apokaliptika-tishiny-intervyu-nashego-specialnogo-korrespondenta-dmitriya-lisina-s-kompozitorom-vladimirom-martynovym/> (Access date 02.09.16).
2. Анкерсмит Ф.Р. Возвышенный исторический опыт / Пер. с англ. А. Олейникова и др. Москва: Издательство «Европа», 2007.
3. Зенкин С. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. Москва: Издательство РГГУ, 2012.
4. Катунян М. Новый тривий XX века. Звук, число, обряд (А. Пярт, Л. Рубинштейн) // Миф. Музыка. Обряд. Сборник статей / Ред. М. Катунян. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. С. 179–194.
5. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002.
6. Мартынов В. Пестрые прутья Иакова. Частный взгляд на картину всеобщего праздника жизни. М.: МГИУ, 2008.
7. Мартынов В. Время Алисы. М.: Классика–XXI, 2010.
8. Мартынов В. Зона OPUS POSTH, или рождение новой реальности. М.: Классика–XXI, 2011.
9. Пярт А. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014.
10. Симакина Н.А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Часть I. Москва: Издательский Дом «Композитор», 2002. С. 209–216.
11. Токун Е.А. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль. Дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория, 2010.
12. Холопов Ю.Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития. URL: Available from: <http://www.kholopov.ru/canon/canon.html> (Access date 02.02.16).
13. Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М.; Новое литературное обозрение, 2010.
14. Bourne J., Kennedy M. Cantus firmus // The Concise Oxford Dictionary of Music. Available from: <http://www.encyclopedia.com> (Access date 18.03.16).
15. Boutenef P. Arvo Pärt: Out of Silence. London: St Vladimirs Seminary, 2015.
16. Hiller P. Arvo Pärt. New York: Oxford University Press, 2002.
17. Vuorinen M. Arvo Pärt's Serial and Tintinnabuli Works: A Continuum of Process. Toronto: University of Toronto, 2014.

ЗАСТРОЙКА С. НОВОЕ УСОЛЬЕ В КОНЦЕ XVIII ВЕКА: ОПЫТ КОМПЛЕКСНОГО ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЯ

Ю.В. Бушмакина,
Пермь

Село Новое Усолье (ныне г. Усолье), основанное как слобода при соляных промыслах Никиты Строганова в 1606 г., во втор. пол.XVIII — нач. XX вв. являлось крупнейшим промышленным и торговым центром Соликамского уезда, превосходящим по численности населения уездный город. Сохранившиеся в фондах Российского государственного архива древних актов (далее — РГАДА) и Государственного архива Пермского края (далее — ГАПК) дореволюционные планы села прекрасно дополняют письменные источники и наглядно иллюстрируют состояние поселения на момент составления плана.

Создание самого раннего (из известных ныне) планов села было приурочено к покупке И.Л. Лазаревым в 1778 г. Новоусольских соляных промыслов Г.Н. Строганова. Имя создателя чертежа неизвестно, но сам документ хранится в фонде 1252 (Абамелек-Лазаревы, кн.) РГАДА [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2].

Безусловно, при создании плана главный акцент был сделан на промысловую часть, где вычерчены все существовавшие рассолоподъемные трубы, варницы и амбары. К плану приложен подробный пояснительный текст, который в равной степени относится также и к Ленвенским, и к Зырянским промыслам (их планы в деле не сохранились). На момент составления чертежа Новоусольские соляные промыслы были разделены между графом А.С. Строгановым, князем М.М. Голицыным, баро-

нессой М.А. Строгановой, бароном А.Н. Строгановым, сенатором В.А. Всеволожским, князем Б.Г. Шаховским и дворянином И.Л. Лазаревым. Следовательно, план был составлен до продажи части М.А. Строгановой братьям Лазаревым в 1784 г.

Рассольные трубы, принадлежащие каждому из владельцев Верхних и Нижних Новоусольских соляных промыслов, отмечены на плане номерами, а варницы и амбары к ним обозначены литерами А, В, С, D, E, F и G. Кроме того, принадлежность промысловых строений дополнительно обозначена разными красками, «жарной» (оранжевой) — имущество А.С. Строганова, желтой — М.М. Голицына, светло-зеленой — М.А. Строгановой, темно-зеленой — А.Н. Строганова, красной — В.А. Всеволожского, синей — Б.Г. Шаховского и вишневой — И.Л. Лазарева [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2].

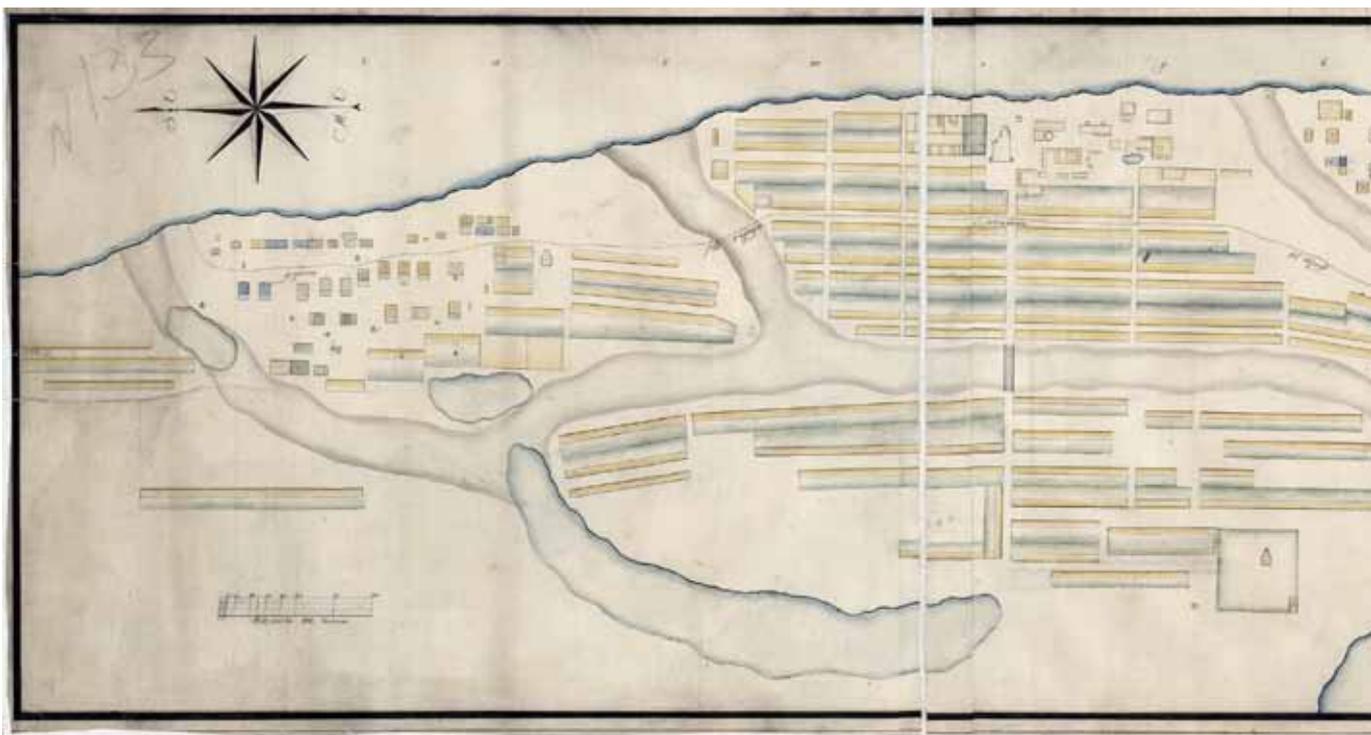
В Верхних соляных промыслах располагались 3 действующие рассольные трубы А.С. Строганова, 1 — М.М. Голицына, 1 — М.А. Строгановой, 1 — А.Н. Строганова, 2 — В.А. Всеволожского, 1 — Б.Г. Шаховского и 1 — И.Л. Лазарева, всего 10 рассольных труб. В Нижних соляных промыслах находились 7 действующих и 2 недействующих трубы, принадлежащих А.С. Строганову, 5 действующих труб М.М. Голицына, 3 — А.Н. Строганова, 2 — В.А. Всеволожского, 4 — Б.Г. Шаховского, 2 — И.Л. Лазарева и еще 3 — в общем владении указанных лиц, а всего 28 рассольных труб. На плане рассольные трубы изображены как два примыкающих друг к другу объема размерами около 2х1,5 и 3х2 саж., что соответствует клетке вокруг рассольной трубы и «избушке с машиной» - механизму для подъема рассола [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2].

Рядом с рассолоподъемными трубами располагались солеварни: 16 в Верхних промыслах и 48 — в Нижних. Варницы отображены как сооружения размером около 7х10 саж., состоящее из двух помещений 7х3 и 7х7 саж. Поскольку соляные лари на плане не показаны как отдельно стоящие сооружения, версия о том, что ларь для хранения рассола являлся небольшой пристройкой либо помещением внутри черной варницы, находит подтверждение. Примечательна одна варница, принадлежащая М.М. Голицыну в Нижних соляных промыслах, состоящая из трех объемов 7х7, 7х3 и 7х7 саж. [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2], скорее всего, в крайних ее помещениях располагалось по чрену, а между ними находился ларь. Незастроенное пространство около соляных варниц должно было использоваться в качестве плотбищ [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д.374. Л.2].

К сожалению, ввиду загущения краски и на самом плане не представляется возможным указать принадлежность всех существовавших варниц и соляных амбаров, а также достоверно отличить последние от других промысловых строений, например, кузниц, припасных и хлебных амбаров и «магазинных». Скорее всего, соляные амбары преимущественно были размещены вдоль камского берега для обеспечения погрузки соли. Сооружения для складирования соли значительно отличались размерами, а некоторые были разделены между несколькими владельцами. В промыслах располагались и конюшенные дворы, отмеченные литерой е [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2]. В Верхних промыслах находился конюшенный двор «для содержания промысловых ... лошадей» В.А. Всеволожского [ГАПК. Ф.176. Оп.1. Д.68. Л.3об], а в Нижних промыслах конюшни остальных владельцев [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2].

Немаловажно, что план отражает гидрографическую ситуацию в Н.-Усолье кон. XVIII в., здесь показаны не только береговая линия р. Камы и круглогодично существующие озера, но и «полои, в которые весной от разлития Камы заливает вода и бывает» [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2], что особенно важно поскольку в течение всего XIX в. русло Камы смещалось, как и расположение заливных озер.

Согласно источнику, промыслы действительно были отделены от обывательского строения незастроенным пространством, которое в период паводков заливало водой, но только в Посаде. Верхние промыслы располагались вплотную к Рубежской слободе, вместе с ней были отделены от других частей села озерами и полями, и в период половодья образовывали отдельный остров [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2]. Скорее всего, изначально Нижние промыслы также были отделены полями от жилой части села, но к моменту составления чертежа они разрослись на запад за пределы поля так, что около десятка промысловых строений (не считая конюшенных дворов) примыкали к слободкам, а в южной части промыслов, вплотную к ним, были выстроены обывательские дома.



План не содержит информации о наименованиях слобод, при соотнесении с другими письменными источниками и поздними планами можно уточнить время возникновения и их размеры в конце 1770 — нач. 1780-х гг. Старейшей слободой в Новом Усолье являлся Посад, занимавший срединное место в сложившейся к концу XVII в. структуре села (Верхние промыслы — Посад — Нижние промыслы) и отделенный от остальных слободок и промыслов полями. Посадская слобода являлась центром села, через нее проходила «дорога из города Солькамска в город Казань», именно здесь на небольшом участке берега Камы были сосредоточены административные, культовые и торговые постройки [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2].

Несмотря на то что на плане отсутствуют сведения о наименованиях улиц и переулков, письменные источники кон. XVIII в. содержат информацию, что улицы в Посаде, параллельные камскому берегу, имели следующие наименования: Спасская (по названию главного придела собора), Богородская (дорога на Казань), Прокопьевская, «Покровская песошная» [ГАПК. Ф.678. Оп.1. Д.68. Л.3об-4].

Ко времени составления чертежа только Посадская слобода имела правильные прямоугольные кварталы. Переулок, ведущий от Собора в Капустную слободу, имел ширину 6 саж., Спасская и Богородская улицы — по 8 саж., остальные — 5 саж., а переулки — 3-4 саж. Обывательские строения (обозначены на плане литерой S и желтой краской) были выстроены вдоль улиц, а в глубине кварталов располагались огороды (означены литерой Z и зеленой краской). Большинство кварталов на плане показаны без разбивки на домовладения, за исключением одного, располагавшегося севернее Спасского собора, именно здесь располагались дома управляющих Голицыных, Шаховских, Лазаревых и других. Согласно отказным книгам, усадебное место размером около 15x25 саж. севернее собора, показанное на плане незастроенным, в 1784 г. было занято господским домом А.А.Голицыной «с пристроенным флигелями и огородом» [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д.374. Л.7об] (ныне здесь расположен каменный дом Голицыных, возведенный в перв. четв. XIX в.), с ним соседствовала усадьба княгини В.А.Шаховской (14x25 саж.), где располагался ее господский дом [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д.139. Л.1-1об]. Далее в том квартале располагался господский дом барона А.Н.Строганова и «деревянный с разными пристроями» дом И.Л.Лазарева [ГАПК. Ф.678. Оп.1. Д.68. Л.5об].

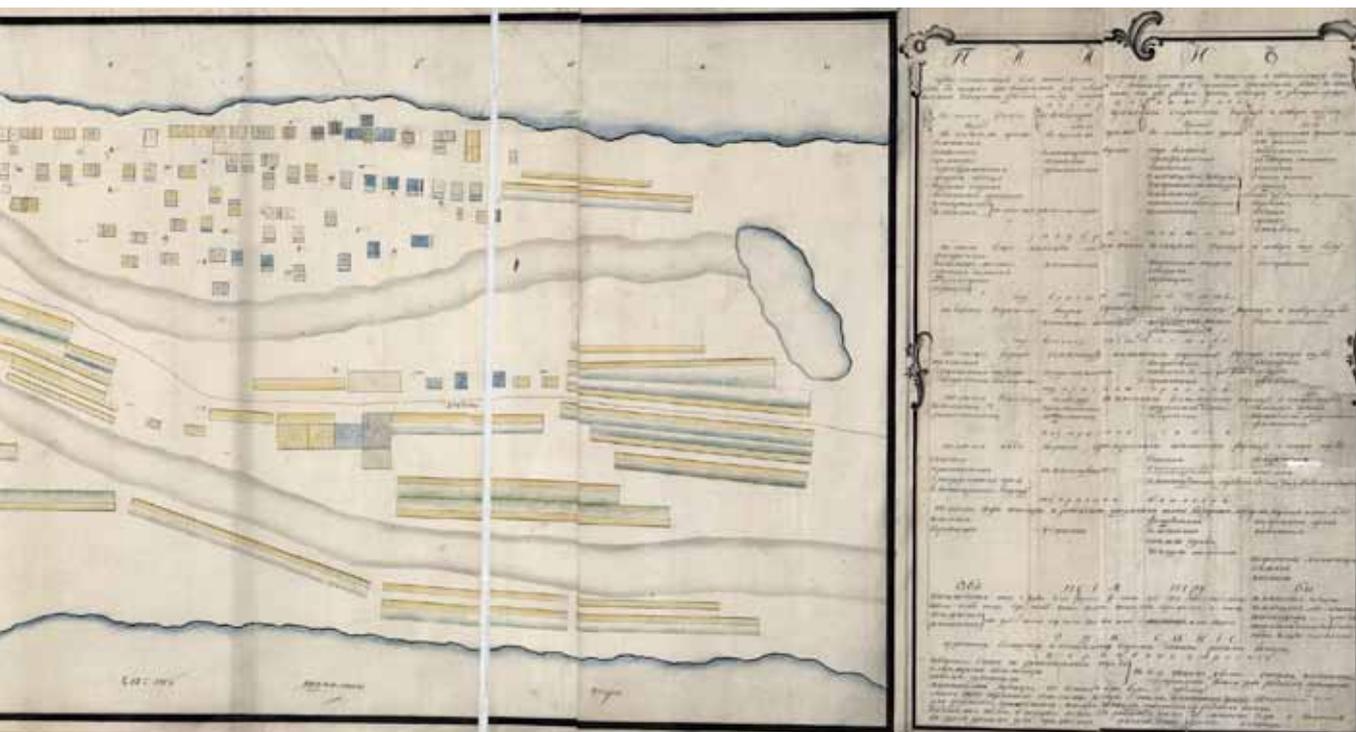


Иллюстрация 1. РГАДА. Ф. 1252. Оп. 2. Д. 133. Л. 2. План, представляющий села Нового Усолья, церковному, промысловому, господскому и обывательскому строению. Втор. пол. XVIII в.

Однако самые значительные здания в посадской части были расположены южнее на берегу р. Кама вне квартальной сетки. Скорее всего, желтой краской были показаны деревянные дома, а розовой (или выцветшей красной) — каменные. Большинство из них отмечены литерами (некоторые из них не читабельны из-за выцветания краски), значение которых указано в экспликации. Доминирующее положение занимал каменный Спасский собор, изображенный с трехчастной полукруглой апсидой и северным приделом; в притвор вели два крыльца с северного и южного фасадов. Церковь еще не была окружена деревянной оградой, на юго-востоке располагалась квадратная каменная часовня Спаса-на-Убресе, а южнее — каменная колокольня, окруженная с севера и востока деревянными «лавками для разных припасов» (не менее 48) [ГАПК. Ф.678. Оп.1. Д.68. Л.5об], торговый ряд существовал и на берегу Камы.

Перед колокольней располагалась усадьба в ограде, рядом с которой в хаотичном порядке находились небольшие деревянные строения, точное назначение которых определить затруднительно из-за выцветания краски [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2]. Известно, что в 1785 г. в том месте, напротив соборной колокольни располагался малый господский дом В.А.Всеволожского «при ограде оного в... северную сторону лавки харчевых девять с пристроя оных усадьбою» [ГАПК. Ф.678. Оп.1. Д.68. Л.6об], а рядом — «для содержания припасов деревянный анбар» А.А.Голицыной [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д.374. Л.7об]. Кстати, спустя 20 лет здесь по-прежнему размещалась усадьба Всеволожского и торговые ряды, но остальные скученные и расположенные вне квартальной сетки были снесены, а вместо них построены деревянные магазины [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.1]. Рядом находилось общее каменное правление «для содержания денежной казны и письменных дел», несколько перестроенное после многочисленных пожаров. В частности, после пожара 1775 г. была разобрана обветшавшая под «крыльцом каменным палатка» на камскую сторону [ГАПК. Ф.678. Оп.1. Д.68. Л.5об], вместо нее были устроены два деревянных крыльца (по одному в северной и южной части восточного фасада), а к западному фасаду сооружена деревянная пристройка [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2]. Рядом на берегу располагался огород с погребом [ГАПК. Ф.678. Оп.1. Д.68. Л.5об], как и было указано в описи имущества А.С.Строганова 1 мая 1771 г. Согласно плану, южнее правления на берегу Камы находилось каменное здание габаритами при-



мерно 13x8 саж., не отмеченное в экспликации [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2]. Скорее всего, так был изображен строящийся «без всякой крепости» на арендованной в 1771 г. земле каменный дом «господина дворянина Лазарева ... с деревянным к нему ограждением» [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д.133. Л.4об], возведенный к 1799 г. [ГАПК. Ф.678. Оп.1. Д.68. Л.5об]. Следует подчеркнуть, что на плане нач. XIX в. на этом месте располагалась каменный «прикащичьи дом Господина Екима Лазарева», но с другими габаритами (около 20x10 саж.) [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.1]. Возможно, на планах изображено одно здание, но из-за несовершенства картографии и геодезии в конце XVIII в. размеры зданий, сооружений, кварталов либо ширина улиц могли быть искажены. За каменным правлением И.Л. Лазарева, рядом с Херовым озером размещалась усадьба А.С. Строганова [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2], состав которой был подробно описан в отказной книге графа за 1792 г.: «при оном ... [деревянном] доме ... кухня изба баня хлев и конюшня с санником и оградой и небольшим огородом против оною дома через площадь и дорогу ... погреб и при нем огород» [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д.133. Л.4об]. Кстати, в 1797 г. между наследником А.Н. Строганова — бароном Григорием Александровичем и И.Л. Лазаревым был заключён договор, в соответствии с которым Г.А. Строганов уступил последнему место «подле каменного правления» на берегу р. Камы, занятое деревянным припасным амбаром и перенесли к Херову озеру [ГАПК. Ф.672. Оп.1. Д.275. Л.1-8об]. Следовательно, владельцы села, возводя хозяйственные постройки на берегу в Посаде, не особенно задумывались об его панораме со стороны Камы.

Неподалеку находились «для производства по содержанию соляных промыслов и заводов письменных дел вотчинное промысловое правление [В.А. Всеволожского] и при нем господской дом со службами построю деревянного» [ГАПК. Ф.176. Оп.1. Д.68. Л.6об], второй господский дом княгини В.А. Шаховской, «состоящий в Богородской улице с пристроем и ... огородом» [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д.139. Л.1об], несколько домов И.Л. Лазарева [ГАПК. Ф.678. Оп.1. Д.68. Л.5об]. Одно усадебное место в Посаде было занято двумя господскими домами А.А. Голицыной с огородом и конюшней в одной ограде, еще один дом княгини находился на берегу Камы [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д.374. Л.7об-8].

Источники, касающиеся общего количества дворов всех владельцев в отдельных слободах в конце XVIII в. отсутствуют, но благодаря отказным книгам А.С. Строганова известно, что в Посаде в 1792 г. находилось 70 дворов, принадлежащих ему дворовых людей и крестьян [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д. 133. Л.15об], а учитывая, что село, промыслы и люди в Усолье принадлежали шести владельцам, число дворов в Посадской слободе было в несколько раз больше.

Рубежская слобода оформилась в непосредственной близости к Верхним соляным промыслам, и ее наименование свидетельствует о расположении первоначальной границы поселения. Застройка слободки была обусловлена не столько близостью соляных промыслов, сколько особенностями рельефа: слобода была окружена полями, а на ее территории находилось озеро. Восточнее слободы проходил Казанский тракт, бравший начало от переправы у Верхних соляных промыслов [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2].

В центре слободы с образованием церковной площади располагалась церковь Владимирской Богоматери (называемая Рубежской), изображенная как четверик с примыкающей с востока трехчастной апсидой (*притвор и колокольня были достроены в 1791 г. — Ю.Б.*). Правильная квартальная сетка в Рубеже отсутствовала, обывательские дома располагались вдоль нескольких прямых длинных улиц (переулки в слободе отсутствовали), за некоторыми из них находились огороды. Кроме того, некоторые рассолоподъемные трубы и амбары примыкали к домам варничных работников, либо располагались на территории огородов, создавая опасность быстрого распространения огня в случае пожара в промыслах [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2]. Рубежская слобода была единственной, за исключением Посады, где в конце XVIII в. возводили господские дома. Например, к 1792 г. был возведен третий господский дом А.А. Шаховской «состоящей в Рубежской слободе против церкви» [ГАПК. Ф.177. Оп.1. Д.139. Л.1об], а к 1799 г. два дома И.Л. Лазарева и один А.А. Голицыной [ГАПК. Ф.678. Оп.1. Д.68. Л.5об]. Слобода была густонаселенной, в конце XVIII в. здесь был 21 двор варничных работников и крестьян только в части графа А.С. Строганова и 1 челядинная изба, в которой жили «находящиеся при промыслах у разных должностей графа Стро-

ганова люди ... с пристроями, погребями, ... хлевами и банями» [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д.133. Л.26об, 36].

Севернее и северо-западнее Рубежской слободы располагались соответственно Пихтовская (Пихтовка) и Ларьковская слободы. Возможно, они были образованы после одного из пожаров втор. пол. XVIII в. для переселения жителей из Посада из-за скученности застройки, поскольку к составлению плана были небольшими. Пихтовская слобода состояла всего из трех рядов обывательских домов, за одним из которых располагались огороды, а Ларьковская — линии домов варничных работников с огородами при них [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2]. В 1792 г. в Пихтовке находилось 13 дворов людей графа А.С. Строганова, а в Ларьковской — всего 6 [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д.133. Л.35-36]. Однако несмотря на малонаселенность уже в 1799 г. здесь была господская усадьба И.Л. Лазарева, скотобойня и учреждалась Прядильная фабрика [ГАПК. Ф.678. Оп.1. Д.68. Л.5об-6].

Посад был соединен с Запотымской (или слободой «За прорвой») и Капустной слободами мостом через полой [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2]. Вероятно, граница между слободками была условной, поскольку деревянная Никольская церковь согласно одним источникам располагалась в Запотымской слободе [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д.374. Л.1об], а другим — в Капустной [ГАПК. Ф.176. Оп.1. Д.68. Л.2; ГАПК. Ф.678. Оп.1. Д.68. Л.1.]. Когда границы слобод окончательно оформились, Запотымская слобода располагалась севернее улицы, ведущей к соборной церкви, Капустная — южнее. Обывательские дома в Запотымской слободе были выстроены вдоль широких улиц (8-9 саж.), располагающихся в два ряда вдоль полая, отделяющего Запотым от Посада, ширина единственного переулка составляла 5 саж. Застройка юго-западной части слободы была П-образной, пространство у безымянного озера (названного в поздних источниках отной Подвального озера) оставалось незастроенным и незанятым огородами. В Капустной слободе сформировались предпосылки для создания регулярной планировки, застройка велась вдоль широких улиц (6-13 саж.), но кварталы были разной величины из-за различного расположения переулков (5-6 саж.) [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2]. Капустная слобода, учрежденная в 1753 г., была более населенной, в 1792 г. здесь находилось 35 дворов варничных работников и крестьян А.С. Строганова, тогда как в Запотымской слободе — всего 9 [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д.133. Л.27об-32].

Строительство Никольской церкви с приделом во имя Покрова Богородицы на окраине села в Капустной слободе было приурочено к перенесению туда кладбища из Посада. В соответствии с сенатским указом от 24 декабря 1771 г. «О сношении Губернаторов и Воевод с Духовными Правительствами по отводу мест для кладбищ и построения церквей» запрещались захоронения умерших в городах при церквях, предусматривалось отведение «для того особых кладбищ на выгонных землях» и строительство при них церквей [ПСЗ, 1830: 409]. В 1776 г. поверенный барона Александра Николаевича Строганова Иван Седов просил благословения епископа Вятского и Великопермского Лаврентия о строительстве в селе третьей церкви. В качестве обоснования необходимости строительства нового храма в Капустной слободе И. Седов ссылался, во-первых, на то, что «при соборной церкви погребать покойников места не находится» [РГИА. Ф.796. Оп.57. Д.359. Л.1], а во-вторых, на большую численность населения в Усолье и прилегающей деревни на Камени. В частности, в 1776 г. в Посадской слободе располагалось 153 обывательских дома, в Козьей — 64, Пермской — 111, в «новой, что против конюшен» (Лаишевской или Чигиринской) — 46, Покровской — 99, «Богородской пониже промысла» (Камской) — 37, Парковой — 22, на Вшивой горке (Ларьковской) — 20, Пихтовской — 66, Рубежской — 53, а всего — 671 обывательский дом [РГИА. Ф.796. Оп.57. Д.359. Л.3]. Заметим, что численность дворов была значительной, несмотря на крупный пожар, произошедший в селе менее чем за год до этого.

Деревянная церковь во имя Покрова Богородицы и Николая Чудотворца на окраине Капустной слободы была заложена с разрешения Правительствующего Синода и благословения преосвященного Лаврентия в 1778 г., строительство велось «иждивением» барона Александра Николаевича Строганова и «старанием» его управляющего Ивана Седова. В 1780 г. храм был «окончен постройкою» и освящен 12 июля [К-в, 1869: 577].



Южнее Капустной слободы, на узком возвышенном участке между полем и Подвальным озером, находилась Козья слобода. Длинные ряды обывательских домов в Козьей слободе разделяла улица шириной 6 саж., за некоторыми из которых находились небольшие огороды [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2]. Слободка так же, как и Запотымская, была относительно малонаселенной, здесь в 1792 г. находилось лишь 10 дворов варничных работников и крестьян А.С. Строганова [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д.133. Л.33об].

Пермская слобода, как и Капустная, была учреждена после пожара 1753 г.: с севера слободка граничила с Посадам, с запада и востока была окружена полями, а с юга была ограничена распространившимися за полый Нижними соляными промыслами. В Пермской слободе было всего 3 улицы, вдоль которых располагались обывательские дома с огородами. Переулков в слободе не было [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2]. Главная улица в слободе — Пешошная [ГАПК. Ф.678. Оп.1. Д.68. Л.4] (шириной 5 саж.) — продолжала Покровскую улицу, ведущую из Посада, через восточную проходил Казанский тракт, а западная (около 3 саж.) располагалась вдоль берега поля [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2]. Скорее всего, в конце 1780 — нач. 1790-х гг. рядом с Пермской возникла Бабаевская слобода, поскольку в отказных книгах А.С. Строганова за 1792 г. число дворов в Пермской слободе подсчитано совместно с Бабеvской слободе, а именно, в них находилось 45 дворов промысловых рабочих [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д.133. Л.20-20об]. Кроме того, в документах 1799 года на часть села, принадлежащую И.Л. Лазареву, Бабаевская слобода названа новой [ГАПК. Ф.678. Оп.1. Д.68. Л.9].

Чигиринская или Лаишевская слобода возникла, вероятно, в 1760-гг. южнее Пермской слободы, вдоль Казанского тракта между полями на окраине села. Скорее всего, слободка изначально соседствовала с рассолоподъемными трубами, варницами и конюшнями Нижних промыслов, распространившихся вглубь села от берега р. Камы. Осью, вдоль которой группировались конюшни и обывательские дома, являлась «дорога из Солькамска в город Казань». В южной части слободы дома были выстроены в несколько рядов, а между ними находились огороды либо улицы, ширина которых составляла 6-7 саж. [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2]. Согласно отказным книгам И.Л. Лазарева, одна из улиц в слободе называлась Орловской, возможно, участок вокруг нее выделен в конце XVIII — нач. XIX в. в Орловскую слободу [ГАПК. Ф.678. Оп.1. Д.68. Л.4-4об]. В 1792 г. в слободе только в части варничных работников А.С. Строганова находилось 18 дворов и челядиная изба [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д.133. Л.22об, 36]. Возможно, часть Чигиринской слободы, примыкающая к полю, выделена в Полойную слободу, поскольку в 1799 г. И.Л. Лазаревы имели имущество в «Чигиринской крайней новоустроенной Полойной слободе» [ГАПК. Ф.678. Оп.1 Д.68. Л.18], а в 1792 г. здесь находилось уже 16 дворов промысловых рабочих А.С. Строганова [ГАПК. Ф.177. Оп.3. Д.133. Л.24].

Наконец, изображенная на плане последней, Камская слобода располагалась на берегу Камы на южной окраине села. С севера к слободе примыкали Нижние соляные промыслы, с юга — безымянное озеро, называемое в источниках XIX в. Камским, а от Чигиринской слободы с запада была отделена полем. Через слободу проходила всего одна улица шириной 4 саж., вдоль которой были выстроены обывательские дома варничных работников [РГАДА. Ф.1252. Оп.2. Д.133. Л.2].

Полные сведения о количестве дворов в конце XVIII в. в Новом Усолье отсутствуют, но, совмещение разновременных сведений о численности дворов дворовых служителей, варничных работников и посадских крестьян в частях владельцев села (за исключением части барона Александра Николаевича Строганова), свидетельствует, что в селе было не менее 900 дворов [ГАПК. Ф. 176. Оп. 1. Д. 68. Л. 35; Ф. 177. Оп. 3. Д. 133. Л. 15об-45; Д. 139. Л. 28-28об; Д. 374. Л. 43об; ГАПК. Ф. 678. Оп. 1. Д. 68. Л. 26 об.].

Несмотря на крупные пожары 1737, 1753, 1768 и 1775 гг., с. Новое Усолье в XVIII в. являлось крупнейшим населенным пунктом в Соликамском уезде, прежде всего, благодаря соляным промыслам. В кон. XVIII в. в с. Н.-Усолье сложились предпосылки для складывания регулярной планировки. В каждой слободке села застройка велась вдоль прямых улиц, которые, тем не менее, не везде были разделены переулками. Правильные прямоугольные кварталы

были только в Посаде — самой населенной слободе, которая являлась и географическим, и административным центром села. В слободках, примыкающих к промыслам, проживали преимущественно варничные работники, а строительство обывательских домов вплотную к варницам создавало опасность быстрого распространения огня в случае пожара. Очевидно, главную ценность для владельцев села составляли промыслы, производительность которых в течение столетия увеличивалась за счет совершенствования технологии выварки соли. Разделы селитебных земель между Строгановыми, Голицыными, Шаховскими, Всеволожскими и Лазаревыми еще не производились (обратное было бы отражено на плане села), что привело к земельным тяжбам в следующем столетии.

Библиографический список

1. ГАПК. Ф. 176 (Главное управление заводами и именем наследников А.В. Всеволожского). Оп. 1. Д. 68.
2. ГАПК. Ф. 177 (Пермские палаты уголовного и гражданского суда Министерства юстиции). Оп. 3. Д. 139.
3. ГАПК. Ф. 177 (Пермские палаты уголовного и гражданского суда Министерства юстиции). Оп. 3. Д. 133.
4. ГАПК. Ф. 177 (Пермские палаты уголовного и гражданского суда Министерства юстиции). Оп. 3. Д. 374.
5. ГАПК. Ф. 672 (Волеговы: Федот Алексеевич — начальник счетного отделения, управляющий Ильинским округом, управляющий Пермским имением в с. Н. Усолье; Василий Алексеевич — управляющий Добрянским и Софийским заводами). Оп. 1. Д. 275.
6. ГАПК. Ф. 678 (Пермская палата суда и расправы). Оп. 1. Д. 68.
7. К-в. П. Извлечение из летописи о церквях села Нового Усоля // ПЕВ. 1869, 17 декабря. № 50. С. 574-580.
8. ПСЗ. Собрание I. Т. XIX. СПб, 1830. № 13724.
9. РГАДА. Ф. 1252 (Абамелек-Лазаревы, кн.). Оп. 2. Д. 133.
10. РГИА. Ф. 796 (Канцелярия Синода). Оп. 57. Д. 359.

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ с. НОВОЕ УСОЛЬЕ НА ПЛАНАХ 1842-1846 ГГ.

Ю.В. Бушмакина,
Пермь

Исторические события и явления происходят не только во времени, но и в пространстве, поскольку невозможно отделить историю города от событий в нем происходящих. Историческое пространство отражалось в картах и планах населенных пунктов, пространственный анализ их содержания позволяет проследить динамику постепенного изменения культурного ландшафта.

Планировка с. Новое Усолье (ныне — г. Усолье Пермского края) сложилась во втор. пол. XVIII – нач. XIX вв. (см. иллюстрацию 1) и претерпела значительные изменения после крупного пожара 1842 г., когда были утверждены новые принципы застройки, после чего начинается составление планов всего села и отдельных слобод, соответствующих новому «проекту».

Сохранившийся в фонде 716 (Архивная коллекция картографических документов) Государственного архива Пермского края «План на расположение домовняго и прочего Строения Села Усоля прожектированный в 1842 г.»¹ был составлен одним из первых после известного пожара, вероятно, сразу после принятых решений управляющих о введении новых принципов застройки села в августе-сентябре 1842 г., поскольку содержит основные требования к новому проекту кварталов: увеличение ширины улиц и проулков, размеров площадей и т.д.² На плане отчетливо фиксируются позднейшие правки и дополнения, в частности, несколько позже прорисован мост через Подвальное озеро с торговыми лавками, церковь на площади в западной части села и место для будущего клад-

¹ ГАПК. Ф. 716. Оп. 3. Д. 1861.

² ГАПК. Ф. 716. Оп. 3. Д. 1861; ГАПК. Ф. 280. Оп. 1. Д. 827. Л. 63-72.



бища³. Возможно, дополнения были нанесены после утверждения управляющими «Краткого положения об разделе селитебной земли села Нового Усолья. 1843 г.», в котором, в частности, содержится первое упоминание о возведении моста из западной части села в восточную, по его обеим сторонам которого предполагалось устроить торговые лавки⁴.

«План на село Усолье»⁵ 1845 г., сохранившийся в фонде 1278 (Строгановы, гр.) Российского государственного архива древних актов, составленный по-видимому одновременно со следующей распространенной редакцией «Положения о разделе селитебной земли села Усолья 1845 г.»⁶, содержит информацию о количестве селитебных земель, принадлежащих каждому из владельцев в каждой слободе и лишь уточняет расположение некоторых объектов в сравнении с планом, составленным в 1842 г.⁷.

Поскольку в 1845 г. были приняты решения о сроках переноса строений на проект кварталов, в декабре 1845 – марте 1846 гг. были составлены и детальные планы отдельных слобод, отражающие все введенные правила планировки и застройки села. В фонде 279 «Коллекция планов, карт и чертежей Пермской губернской чертежной межевой комиссии и Пермского земельно-строительного отряда» Государственного архива Пермского края отложились «План на домовнее строение и прожект кварталов Запотымской, Капустной и Козьей слобод села Усолья»⁸, «План на домовнее строение и прожект кварталов Рубежской слободы села Усолья»⁹, «План на домовнее строение Графа Григория Александровича Строганова строение, состоящее в Низовской слободе села Усолья»¹⁰, «План на домовнее и прочее строение, состоящие в Прядильной слободе села Усолья»¹¹, «План на домовнее строение и прожект кварталов Ивановской слободы села Усолья»¹², «План на домовнее строение и прожект кварталов Богомольской слободы села Усолья»¹³ и «План на домовнее строение и прожект кварталов Пихтовской слободы села Усолья»¹⁴. Возможно, в то же время были составлены планы и остальных слобод, но к настоящему времени они утрачены.

Согласно планам 1840-х гг., село делилось на слободки, что было обусловлено особенностями рельефа — поселение было основано на берегу Камы, прорезанном старицами и озерами, которые во время весенних паводков превращали пространство села в цепь островов. Такое расположение села было продиктовано близостью и удобством добычи соляных рассолов. В центральной части села находилась старейшая Посадская слобода, в которой были сосредоточены «господ-

³ ГАПК. Ф. 716. Оп. 3. Д. 1861.

⁴ ГАПК. Ф. 280. Оп. 1. Д. 827. Л. 262-267 об.

⁵ РГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Ч. II. Д. 1838.

⁶ ГАПК. Ф. 280. Оп. 1. Д. 827. Л. 291.

⁷ РГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Ч. II. Д. 1838.

⁸ ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 127.

⁹ ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 128.

¹⁰ ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 129.

¹¹ ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 130.

¹² ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 131.

¹³ ГАПК. Ф. 279. Оп. 7. Д. 1289.

¹⁴ ГАПК. Ф. 279. Оп. 7. Д. 1295.



Иллюстрация 1. Вид села Нового Усолья с реки Камы. 1815 г. // РГАДА. Ф. 1252. Оп. 1. Д. 1533а. Л. 4

ские дома», промысловые конторы и другие административные и культовые сооружения. Севернее и южнее посада располагались Верхние и Нижние соляные промыслы, вокруг которых концентрировались «рабочие» слободки, в которых преимущественно проживали промысловые работники и служители. В северной части села, вокруг Верхних промыслов, следует отметить Рубежскую (со временем выделившуюся из Посада), Пихтовскую и Ларьковскую, а в южной — окружающие Нижние промыслы Пермскую и Покровскую (старейшие после Посада), Орловскую, Чигиринскую и Ивановскую слободы. Западнее Посадской части находилась Капустная слобода, в которой также располагались «господские строения» (дома управляющих, врача, приходское училище) и обывательские дома промысловых работников и служащих, архитектурной доминантой слободы являлась каменная Никольская церковь, а на том же острове вокруг Капустной слободы сформировались Запотымская, Козья и Низовская слободы¹⁵.

Сразу после пожара 1842 г., ставшего особенно разрушительным из-за чрезмерно плотной застройки, управляющими было принято решение о переселении жителей в западную (материковую) часть села¹⁶. Несмотря на то, что в 1842 г. кварталы были распланированы в этом месте впервые, там уже располагались обывательские строения, прядильная мастерская и больница князей Голицыных. Образованные в нач. 1840-х гг. в западной части села слободки получили названия Малой Камень, Большой Камень, Прядильная и Богомольская¹⁷.

К сожалению, план села, «проектированный» в 1842 г. сохранился лишь в копии и совсем не имеет подписи ни составителя, ни копииста¹⁸. Составленный в пяти экземплярах в качестве приложения к «Положению...» 1845 г. «План на село Усолье» был подписан пятью управляющими владельцев села и Новоусольских соляных промыслов Федотом Волеговым, Иваном Поздеевым, Иваном Глушковым, Григорием Костаревым и Августом Мейером, представителями Г.А. Строганова, Лазаревых, Н.П. Строгановой, Голицыных и В.П. Бутеро соответственно¹⁹. Следует отметить, что планы казенных городов всегда подписывались авторами землемерами, горными инженерами и т.п., которые несли ответственность за точность плана, а Новое Усолье являлось частновладельческим селом, потому, возможно, в частных владениях ответственность за точность лежала на управляющих, а не топографах.

Сохранившиеся планы отдельных слобод, составленные в декабре 1845 – марте 1846 гг., в отличие от планов всего села подписаны представи-

¹⁵ РГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Ч. II. Д. 1838; ГАПК. Ф. 716. Оп. 3. Д. 1861; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 127; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 128; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 129; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 130; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 131; ГАПК. Ф. 279. Оп. 7. Д. 1289; ГАПК. Ф. 279. Оп. 7. Д. 1295.

¹⁶ ГАПК. Ф. 280. Оп. 1. Д. 827. Л. 10.

¹⁷ РГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Ч. II. Д. 1838; ГАПК. Ф. 716. Оп. 3. Д. 1861; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 127; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 128; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 129; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 130; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 131; ГАПК. Ф. 279. Оп. 7. Д. 1289; ГАПК. Ф. 279. Оп. 7. Д. 1295.

¹⁸ ГАПК. Ф. 716. Оп. 3. Д. 1861.

¹⁹ РГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Ч. II. Д. 1838.

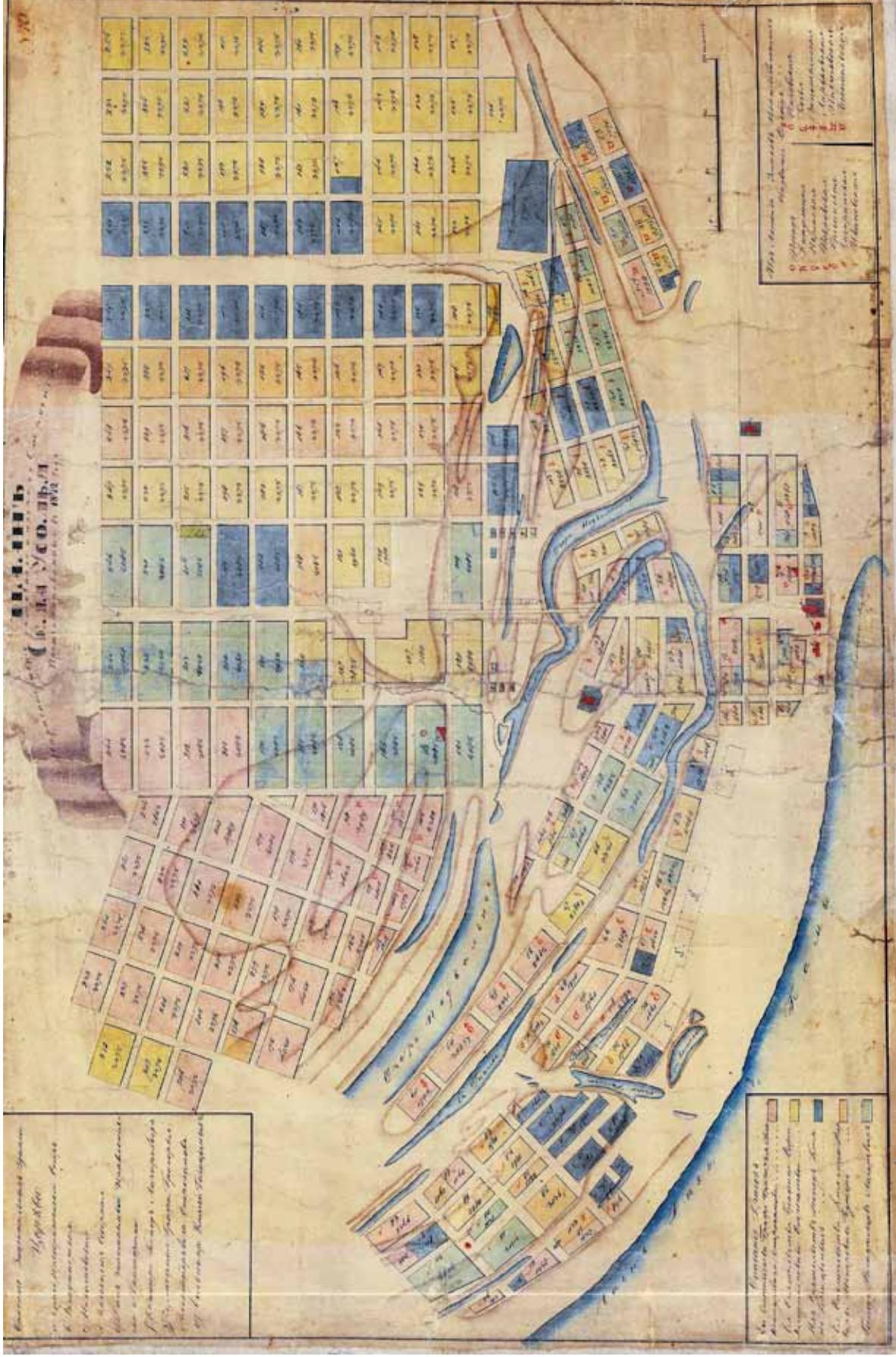


Иллюстрация 2. План села Усоляе на расположение домового строения, проектированный в 1842 г. /ГАПК. Ф. 716. Оп. 3. Д. 1861

телями каждого из владельцев села: Н.П. Строгановой — Николаем Лукиных, В.П. Бутеро — Яковом Каменских, Лазаревых — Василием Ильиных, С.М. Голицына — Василием Зыряновым и Г.А. Строганова — Николаем Голяновым, или, как их называли, «общей партией геодезистов»²⁰, специально командированных в Усолье для составления планов и размежевания земель в натуре «архитекторскими учениками»²¹.

Ввиду того что на всех планах слобод подписи землемеров были весьма емкими, например, «Ея Сиятельства Графини Натальи Павловны Строгановой Геодезист Николай Лукиных»²² и т.п., без труда можно идентифицировать подписи каждого из них. Сопоставляя почерки землемеров и составителя плана 1842 г., можно с уверенностью утверждать, что копиистом плана 1842 г. являлся геодезист В.П. Бутеро — Яков Каменский²³. В составлении плана 1845 г. принимали участие несколько человек, в экспликации к нему прослеживается несколько почерков, один из которых также несомненно принадлежит Якову Каменскому²⁴, а поскольку план составлялся всеми управлениями, можно предположить, что в работе над ним также участвовали представители каждого из владельцев села.

Особый интерес представляет сложная система условных знаков. Поскольку село принадлежало нескольким владельцам, разными цветами обозначена принадлежность кварталов: алым — графа Григория Александровича Строганова, желтым — графини Софьи Владимировны / Натальи Павловны Строгановой, фиолетовым — князей Голицыных, «рудожелтым» — княгини Варвары Петровны Бутеро, зеленым — господ Лазаревых и тушью — церковно- и священнослужителей²⁵, а ввиду того, что село состояло из множества слобод, на планах 1842 и 1845 гг. присутствуют «изъяснения знаков, показывающих название слобод». И использованные знаки показывают хорошее знакомство авторов планов с астрономией. В частности, на плане в 1842 г. используются символы небесных тел и зодиакальных созвездий. Например, кварталы в посадской части отмечены кругом с точкой внутри — символом Солнца, в Капустной слободе — символом «♄», обозначающем Сатурн, в Покровской — Луной в последней четверти, в Орлинской — кругом, увенчанным крестом — символом Земли, Козья — серпом, обращенным рукоятью вниз «♁» — символом планеты-карлика Цереры, открытой еще в 1801 г. Символами созвездий обозначены Ивановская слобода — «♏» — Овна, Пихтовская — «♐» — Близнецов и Богомольская — «♏» — Тельца. На кварталах Чигиринской слободы начерчен круг с линией, направленной вверх и вправо, в астрономии это символ соединения. Некоторые условные знаки не удалось идентифицировать, так, Запотымская слобода показана символом стрелы, похожем на знак Стрельца, но направленной вверх, а не вверх и вправо, Пермская — кругом со стрелкой, направленной вниз, Низовская — кругом со стрелкой, направленной вверх (оба из них напоминают символ Марса, но стрелки направлены в другую сторону либо Урана, но без точки внутри круга), а Ларьковская — четырехконечным крестом, увенчанным «х»²⁶.

На плане села, датированном 1845 годом, ввиду появления слободок система условных знаков несколько усложнена. Рубежская слобода, не уничтоженная вопреки первоначальным решениям управляющих села, показана символом планеты Юпитер — «♃». Кварталы двух учрежденных слобод в западной части села показаны символами зодиакальных созвездий: Малый Камень — «♋» — Рака, Большой Камень — Козерога, а Пряйдильная — римской цифрой II. Кроме того, были скорректированы условные знаки трех слобод в восточной, островной части села. Пермская слобода показана символом планеты Марс — «♂», Запотымская — двойной стрелкой вверх-вниз, и Ларьковская крестом, увенчанным звездой²⁷.

Поскольку абсолютное большинство условных знаков являются астрономическими символами, можно предположить, что и остальные так или иначе связаны с астрономией, но в настоящее время вышли из употребления. Возможно, символ на кварталах Пряйдильной слободы — упрощенное обозначение созвездия Рыбы, а Ларьковской — астероида Юноны.

Кстати, несмотря на то, что на планах слобод, составленных в декабре 1845 — марте 1846 гг., не требовалось использования сложной системы условных знаков, составители планов по-прежнему оперировали астрономическими символами. Например, практически на всех планах «порядочные дома», которые необходимо было перестроить в соответствии с новым проектом кварталов в течение 10 лет, отмечены символом Луны (первая четверть с лицом), а новые, назначенные к перестройке

²⁰ ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 127; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 128; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 129; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 130; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 131; ГАПК. Ф. 279. Оп. 7. Д. 1289; ГАПК. Ф. 279. Оп. 7. Д. 1295.

²¹ ГАПК. Ф. 280. Оп. 1. Д. 827. Л. 292об.

²² ГАПК. Ф. 279. Оп. 7. Д. 1289.

²³ ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 127; ГАПК. Ф. 716. Оп. 3. Д. 1861.

²⁴ РГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Ч. II. Д. 1838.

²⁵ РГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Ч. II. Д. 1838; ГАПК. Ф. 716. Оп. 3. Д. 1861; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 127; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 128; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 129; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 130; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 131; ГАПК. Ф. 279. Оп. 7. Д. 1289; ГАПК. Ф. 279. Оп. 7. Д. 1295.

²⁶ ГАПК. Ф. 716. Оп. 3. Д. 1861.

²⁷ РГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Ч. II. Д. 1838.



²⁸ ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 127; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 128; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 131; ГАПК. Ф. 279. Оп. 7. Д. 1289; ГАПК. Ф. 279. Оп. 7. Д. 1295.

²⁹ ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 129; ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 130.

³⁰ ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 128.

³¹ ГАПК. Ф. 279. Оп. 7. Д. 1295

³² ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 127..

через 15 лет — Сатурна «ф»²⁸. Исключениями являются лишь планы Прядыльной и Низовской слобод, поскольку в первой здания не назначались к перестройке, а во второй, целиком принадлежащей одному владельцу, графу Г.А. Строганову, в качестве условных знаков достаточно было использования цифр²⁹. Кроме того, на плане Рубежской слободы церковная площадь показана символом Земли (круг, увенчанный крестом), а промысловая — Цереры (серп, обращенный рукоятью вниз)³⁰. Символ Цереры использован и для обозначения казенного питейного дома на плане Пихтовской слободы³¹, таким символом отмечены и кварталы Козьей слободы на «Плане обывательских строений и прожект кварталов Запотымской, Капустной и Козьей слобод села Усолье Соликамского уезда», а знаком созвездия Тельца на этом плане обозначена Запотымская слобода³².

Таким образом, планы с. Новое Усолье, составленные после пожара 1842 г., не только являются прекрасным источником о пространственном развитии села в сер. XIX в., но и отражают высокий уровень образования геодезистов, работавших в частновладельческих землях.

Библиографический список

1. ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 126 План обывательских строений и прожект кварталов Пихтовской слободы села Усолье Соликамского уезда.
2. ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 127 План обывательских строений и прожект кварталов Запотымской, Капустной и Козьей слобод села Усолье Соликамского уезда.
3. ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 128 План обывательских строений и прожект кварталов Рубежской слободы села Усолье Соликамского уезда.
4. ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 129 План расположения строений (влад. гр. Строганова) в Низовской слободе села Усолье Соликамского уезда.
5. ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 130 План строений Прядыльной слободы села Усолье Соликамского уезда.
6. ГАПК. Ф. 279. Оп. 3. Д. 131 План строений и проект кварталов Ивановской слободы села Усолье Соликамского уезда.
7. ГАПК. Ф. 279. Оп. 7. Д. 1289 План домовых строений и прожект кварталов Богомольской Слободы села Усолье Соликамского уезда.
8. ГАПК. Ф. 279. Оп. 7. Д. 1295 План домовых строений и прожект кварталов Пихтовской Слободы села Усолье Соликамского уезда.
9. ГАПК. Ф. 280. Оп. 1. Д. 827 Дело о перераспределении селитебных земель в селах Усолье и Ленве после пожаров 1842 г. между совладельцами Н.П. Строгановой, В.П. Бутеро, Голицыными и Лазаревыми.
10. ГАПК. Ф. 716. Оп. 3. Д. 1861 План села Усолье Соликамского уезда.
11. РГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Ч. II. Д. 1838 План села Нового Усолья Пермской губ. Соликамского уезда.

КОМПЛЕКСНОЕ ОБСЛЕДОВАНИЕ И ИНВЕНТАРИЗАЦИЯ ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО КОМПЛЕКСА В Г. УСОЛЬЕ

К.О. Мезенина,
Пермь

Историко-архитектурный комплекс Строгановых в г. Усолье является жемчужиной архитектурного наследия Верхнекамья. Его уникальность, историческая и культурная ценность для Пермского края неоспорима.

От основания в начале XVII века и вплоть до конца XIX века Новое Усолье являлось центром соляных промыслов Строгановых, что способствовало появлению уникальной архитектуры, экономическому росту и расцвету поселения. Развитие планировки застройки города связано не только с экономическим разви-



Иллюстрация 1. Панорамный снимок Усолья со стороны р. Камы, начало XX века

ем, но и с природными и геологическими факторами. Новое Усолье располагалось на низком берегу Камы, поэтому часто подтоплялось во время весенних половодий и превращалось в систему островов. Этим объясняется формирование сложной, вытянутой вдоль реки планировочной структуры: Верхние промыслы — Посад — Нижние промыслы. Ближе к реке для удобства транспортировки находились соляные варницы, пристани. Здесь же располагались представительные административные и господские дома, составляющие парадный фасад города.

Также одним из существенных факторов развития Нового Усолья стал Указ Петра I о запрете каменного строительства в 1714 году по всей Российской империи. Только Строгановы получили разрешение продолжать строительство. Несмотря на то, что в Усолье каменное зодчество продолжало развиваться, запрет способствовал многочисленным пожарам, которые уничтожили раннюю деревянную застройку и повлияли на неоднократную перепланировку города.

Кроме пожаров, в советское время городу пришлось пережить еще одно испытание: территория Усолья попадала в зону затопления при строительстве Камской ГЭС. Жилые дома были перевезены на материковую часть с островной части. В основном это были деревянные постройки. Все каменные дома остались в зоне затопления. Результаты затопления оказались не такими разрушительными, как предполагалось, и большая часть каменных зданий уцелела. Вся экономическая и административная деятельность была перемещена с островной части, и к 80-м годам XX века большинство зданий оказались заброшены. После 1918 года большинство культовых и административных зданий использовались не по назначению.

Таким образом, сформировалась уникальная островная часть Усолья с исторической застройкой XVIII-XIX веков. В соответствии с законодательством об историко-культурном наследии большая часть зданий получила статус памятников культурного наследия. Вся земля на острове имеет статус культурного слоя.

Всем строениям на территории острова, датированным XVII-XX вв., присвоен охранный статус федерального или регионального значения. На сегодняшний день на территории Усольского острова сохранилось 37 памятников, из них большая часть объектов руинирована. В основном, памятники архитектуры и ансамбли располагаются на территории бывшего Посада, застройка Верхних промыслов полностью утрачена, на территории Нижних промыслов частично сохранились индустриальные здания: припасные амбары и кузница.

Начиная с 50-х годов XX века, на территории поселения велись археологические исследования (раскопки 1958, 1988, 1998 и начала XXI века), т.к. островная часть Усолья полностью попадает под ограничения об археологическом наследии. Были проведены обследования для реконструкции памятников историко-архи-



Иллюстрация 2. Исторический анализ, выполненный методом дистанционного обследования

тектурного наследия реставрационными мастерскими Москвы, Перми и Екатеринбурга, проводились исторические изыскания. В связи с тем, что в конце XX века на территории острова возобновилась хозяйственная деятельность, начались реставрационные работы памятников. В первую очередь проводилась реставрация усадьбы Голицыных, в которой в 1988 г. был открыт музей «Усадьба князей Голицыных». В связи с организацией в 1999 году на территории Усоля женского монастыря начались реставрационные работы культовых зданий. В 2002 году в доме Строгановых разместился музей «Палаты Строгановых», который был отреставрирован к 2010 году и максимально восстановлен. В 2012 году начал работу музей «Дом Брагина».

Современное состояние территории комплекса характеризуется наличием сложных природных процессов, отсутствием финансирования и единой политики сохранения и развития объекта у местной администрации и администрации Пермского края, церкви, увеличением туристического и паломнического потока на территорию Усольского архитектурно-исторического комплекса, что без единой стратегии сохранения может нанести существенный урон архитектурному наследию.

С 2015 года кафедра «Архитектуры и урбанистики» Пермского национального исследовательского политехнического университета приступила к исследованию историко-архитектурного комплекса с целью инвентаризации памятников архитектуры, документирования комплекса и окружающего ландшафта и создания идентичной виртуальной модели архитектурного ансамбля для последующего сохранения. Данное исследование направлено на адаптацию и реализацию современного комплексного подхода к обследованию и сохранению архитектурного наследия Верхнекамья, выполняемого путем создания набора графических и описательных материалов и рекомендаций для сохранения уникального историко-архитектурного комплекса, включающего традиционные виды обследования в сочетании с цифровыми методами, подразумевающими дистанционное обследование лазерным сканированием и фотограмметрией. Полученные материалы включают сле-

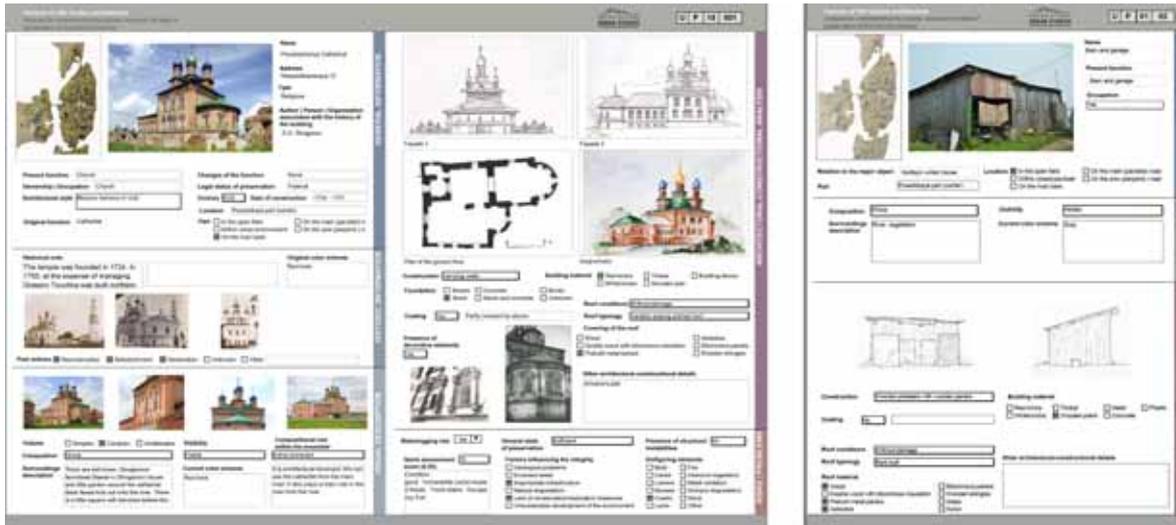


Иллюстрация 3. Макет документа инвентаризации

дующие виды: анализ ландшафта, инвентаризация исторических архитектурных сооружений, детализированные 3D-модели ансамбля Строгановых и других памятников, 3D-изображение и 2D-чертежи ансамбля, реализованные с использованием технологии лазерного сканирования и фотограмметрии. Точные способы обследования составляют фундаментальную основу для критического анализа формирования и развития архитектурного элемента, комплексного восприятия культурного ландшафта, а также для планирования мероприятий и стратегии по использованию территории: сохранения, восстановления и последующей эксплуатации урбанизированной территории.

Гипотезой исследования является утверждение, что определяют историческую и культурную ценность местности не только отдельные памятники, а комплексность компонентов, представленная аутентичной архитектурой и другими окружающими ее элементами (второстепенной застройкой, планировочной структурой, ландшафтом и т.д.), которые создают уникальную городскую среду в целом. Для того чтобы понять комплексность (сложную архитектурную среду Усолья), необходимо было создать комплексную систему исследований, в рамках которой каждый элемент может быть выделен и исследован индивидуально и после нескольких аналитических операций мог бы восприниматься как идентифицируемый компонент целого.

В настоящей статье основное внимание уделяется методу инвентаризации как способу изучения существующей организации элементов архитектурной среды, который помогает идентифицировать сохранившиеся средовые элементы, здания, конструкции, типологии, детали, их состояние, найти ссылки на исторический образ места, выявить культурную ценность и понять, как оно используется в настоящий момент. Систематизация и интерпретация этих аспектов помогает определить критические факторы управления территорией и является обоснованием стратегии ее развития. Метод инвентаризации предполагает создание многоуровневой цифровой базы данных, которая описывает архитектуру, структуру, исторические изменения и особенности ландшафта уникального архитектурного комплекса. Процесс инвентаризации состоял из нескольких этапов и 3-х различных масштабов исследования.

Первым этапом исследования было изучение структуры островной территории в целом. Она включала в себя перцептивный анализ и сравнительный анализ исторических планов.

Исторический анализ, выполненный методом дистанционного обследования (*remote sensing*), показал интересные результаты. Он проводился с использованием фактических картографических данных (съемка Google Maps 2016 г.) в сравнении со старыми планами (1809, 1842) и историческими фотографиями Усолья. Планы были приведены к одному масштабу, наложены слоями и сравнивались метр за метром. Результаты свидетельствуют о наличии следов структур, полностью разрушенных в настоящий момент только с фундамента или тех, где

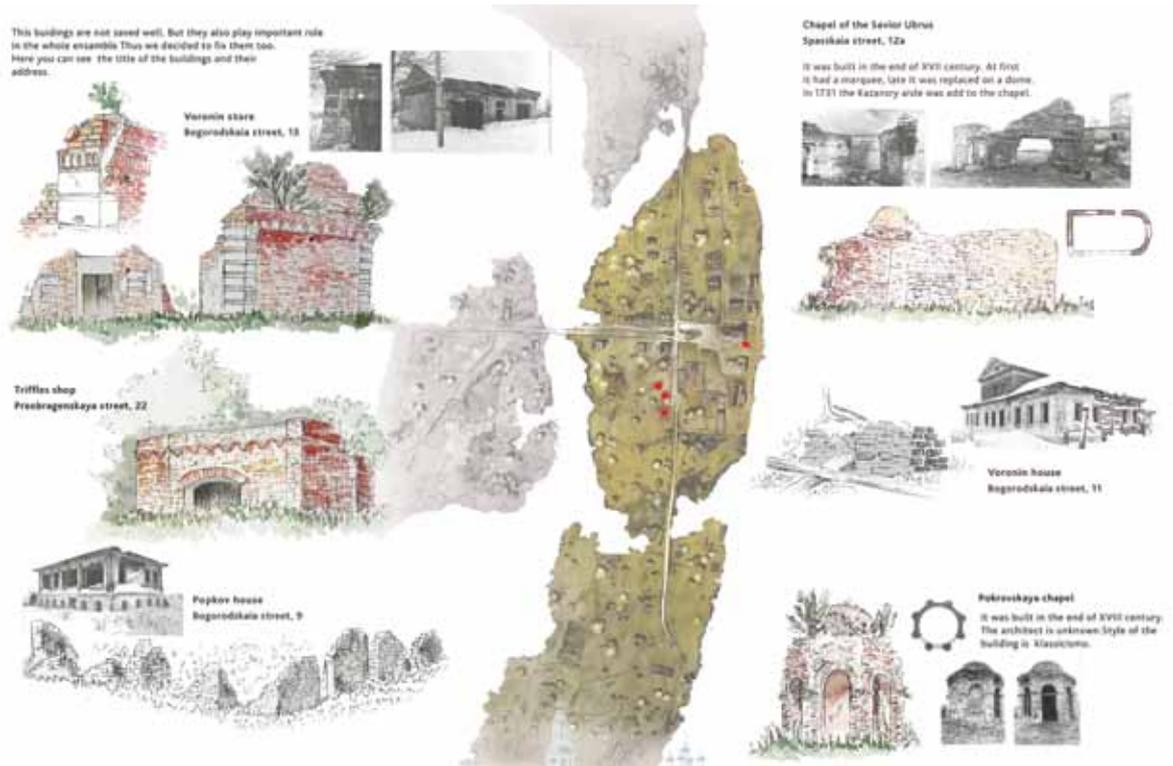


Иллюстрация 4. Детальный анализ руин зданий Посадской части Усолья

его части сохранились. Анализ показал, что существуют линии и другие геометрические фигуры, предполагающие наличие архитектурных сооружений и транспортной инфраструктуры в прошлом. Они могут быть классифицированы на 3 типа: предположительно обнаруженные здания и сооружения, искусственные границы воды и искусственная геометрия. Большое количество следов хозяйственной деятельности было найдено в бывшем месторасположении Верхних промыслов (северная часть Усолья) и Нижних промыслов (южная часть Усолья).

Вторым этапом исследований было создание цифровой базы данных каждого здания, расположенного на территории. Последняя на сегодняшний день версия базы данных состоит из описания 71 зданий, в том числе 37 памятников и 34 других зданий и сооружений.

База данных инвентаризации историко-архитектурного комплекса в Усолье представляет собой совокупность систематизированных данных о каждом из исследованных памятников комплекса и их окрестностей, представленных в виде единого документа с отдельным файлом для каждого строения. Макет базы данных в формате данного исследования создается с помощью программного обеспечения FileMaker, предназначенного для управления обширными объемами данных и их удобного представления. Сбор данных для целей инвентаризации проводился после того, как была создана система параметров, основанных на данных полевых наблюдений и документальных исследований. Полевые исследования, в том числе фотофиксация памятников в течение года, заметки и эскизы текущего состояния памятников, а также архивные документы истории Усолья, предоставленные Инспекцией по контролю за охраной культурного наследия Пермского края, музеем «Палаты Строгановых» и Пермской научно-реставрационной мастерской, составили основу документальных материалов.

Предварительный анализ территории комплекса и осмотр памятников выявили необходимость разработки системы параметров (отличной от системы, принятой в Российской Федерации) в большей степени опирающуюся на внешний вид, материалы и физическое состояние исторического комплекса зданий, которая может обеспечить адекватную оценку их статусу сохранения. Система параметров для базы данных была создана на основе «Паспорта объекта культурного наследия», разработанного Министерством культуры Российской Феде-

рации в 2011 г., и Руководящих принципов, касающихся культурного наследия (Технические средства для сохранения и управления наследием), разработанных Советом Европы в 2012 г., и практических решений, разработанных в рамках Европейского проекта «Деревянное зодчество: традиционная карельская бревенчатая архитектура и ландшафт».

Интегрированные в единую систему 40 параметров были разработаны и структурированы в 5 тематических разделов: общая информация (13 параметров, включая ситуационный план и план участка); историческая справка (3 параметра с историческими фотографиями); визуальное описание (6 параметров и изображений современного вида); архитектурно-конструктивный анализ (11 параметров, чертежи/фотографии фасадов, планов и разрезов); риски/проблемы (7 параметров). Эти 5 разделов, организованные в последовательности, составляют макет документа инвентаризации.

Третьим этапом научно-исследовательской деятельности в рамках метода инвентаризации было детальное изучение зданий. Это предполагает исследование в меньшем масштабе с акцентом на типологии архитектурных деталей, строительных материалов, состоянии сохранения некоторых элементов и т.д. Были инициированы 2 вида анализа: анализ определенной категории зданий (в данном случае — руин), и изучение некоторых типологий зданий, характерных для данной местности: детальное изучение сохранившегося комплекса индустриальных зданий (в том числе, материального магазинна), 2 жилых дома (Аптека Иванова и Здание бывшей конторы сользавода) и 1 коммерческое здание (магазин Жакова).

Инвентаризация руин была сосредоточена в центральной Посадской части. Были идентифицированы несколько развалин архитектурных объектов: 3 жилых дома, 1 монетная лавка и 2 часовни. Они были определены с использованием исторических материалов (планы, карты и фотографии), были изучены с помощью средств рисования и представлены в сравнении с оригинальными фотографиями и обследованием 1986 года (инвентаризация в исполнении Пермской научно-реставрационной мастерской).

Перечень типологий конструкций был сделан для 4-х зданий. Исследуемые типологии были выбраны в соответствии с их культурной и исторической ценностью и характерности для данной местности. Уникальный комплекс припасных амбаров с материальным магазинном, расположенный в Низовой части Усоляя, был выбран в качестве представления образца промышленной архитектуры Верхнекамья XIX-XX вв. В настоящее время он находится под риском разрушения из-за подтопления. Анализ был сосредоточен на архитектурно-конструктивной схеме здания и подразумевал чертежи фасадов, планов и конструктивных деталей в крупном масштабе. Цветовая схема зданий была задокументирована с помощью акварели. Конструкции фундаментов, стен и крыши каждого здания были изучены средствами рисования, фотографии и технологии фотограмметрии, в результате которой были получены 3D-модели деталей. Типология строения, архитектурных деталей и декора были представлены в виде эскизов.

Разработка тематических карт представляет собой процесс объединения информации из базы данных инвентаризации и пространственной информации в виде карты. Это инструмент, который синтезирует в одну систему различные типы данных. Все собранные данные, касающиеся архитектурных элементов, находящихся на территории, классифицированные, нанесенные на карту и представленные в пространственном контексте, представляют новый тип знаний. Обработанная информация, зафиксированная в базе данных программного обеспечения FileMaker, в сочетании с цифровым планом территории позволяет создавать тематические карты города, способствуя анализу различных аспектов комплекса в пространственном контексте, а также выявлению корреляций между элементами.

Тематическая карта является мощным инструментом понимания возможной взаимосвязи между элементами, представляющими общий образ территории и его ландшафтные характеристики, а также способствует разработке стратегических мер, которые должны быть приняты на территории комплекса. Каждый параметр, который анализируется в базе данных, отражает возможную идею для тематической карты. В результате создания тематических карт, исследовательский процесс представлен совокупностью аналитических карт (например, функциональной картой, картой культурно-исторического значения, картой конструкций крыш, картой состояния сохранности) (рис. 5).

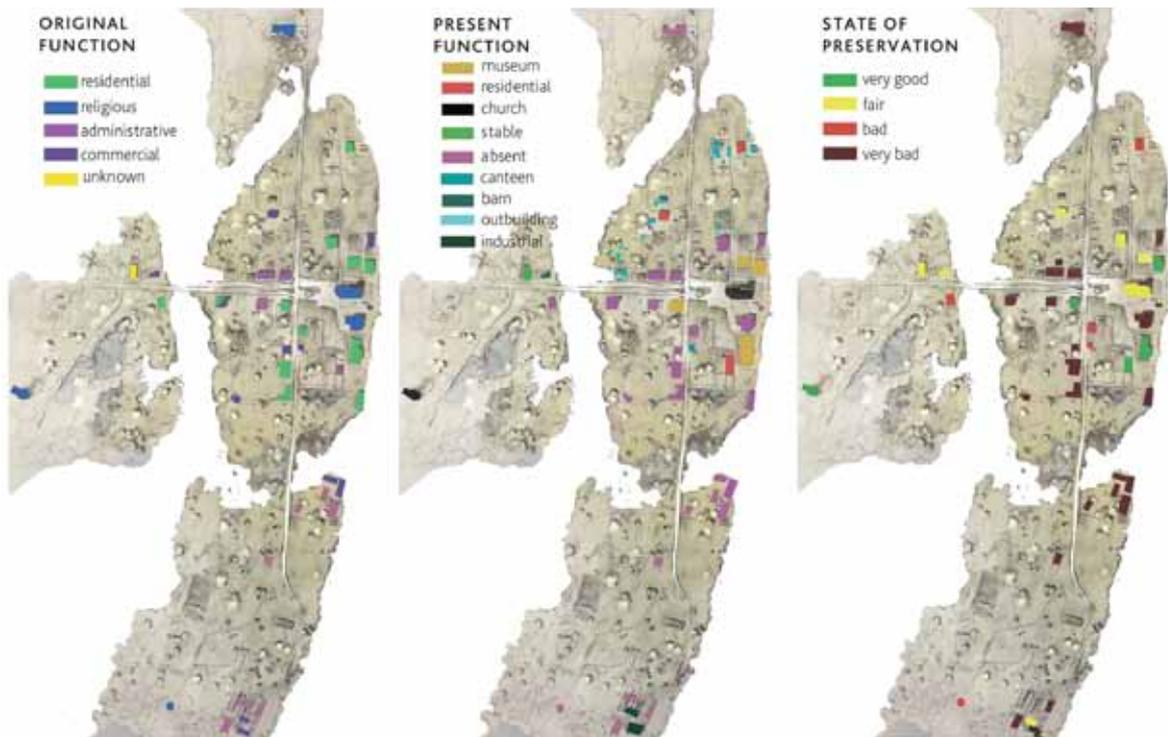


Иллюстрация 5. Примеры тематических карт Усолья

Создание тематических карт рассматривается в качестве одного из комплексных архитектурных методов обследования, позволяющих идентифицировать и систематизировать особенности территории. Инвентаризация представляет собой инструмент для понимания прошлого, современных условий и выявления возможности для управления дальнейшим развитием данной местности. Цифровая база данных инвентаризации помогает выявить архитектурно-конструктивные и ландшафтные аспекты территории, а также диагностическое изображение каждого элемента в существующем контексте. Основываясь на определяемых в процессе исследования характеристиках среды, данный метод обнаруживает возможные чуждые элементы и, как следствие, находит способ восстановить правильную структуру места. Такой систематизированный сбор обширных данных позволяет исследователям идентифицировать обследованные элементы и определить приоритетные меры вмешательства в среду, подчеркивая предпочтительные способы для управления территорией.

Интегрированная методология исследования, сочетающая традиционные и современные методы, перцептивный анализ и точные цифровые измерения, может быть использована для оценки состояния исторических комплексов и объектов в конкретный момент времени, повторного установления их культурной ценности внести вклад в развитие концепции сохранения аутентичного вида архитектурной среды и планирования процессов ее трансформации и валоризации.

Документирование и исследование архитектурной среды Усолья с использованием различных методов поможет воссоздать культурную нить, связывающую историческую информацию из различных источников и современное состояние историко-архитектурного комплекса для восстановления образа традиционной каменной архитектуры Прикамья и определения стратегии развития Усолья и Верхнекамья.

Библиографический список

1. Guidelines on cultural heritage, Technical tools for heritage conservation and management (2012), JP - EU/CoE Support to the Promotion of Cultural Diversity (PCDK), European Union
2. Косточкин В.В. Чердынь. Соликамск. Усолье, Стройиздат, Москва, 1988
3. Parrinello S. Attività di ricerca e documentazione dell'Architettura del legno in Carelia (Russia). In: Paolo Giandebaggi, Chiara Vernizzi. Italian Survey & International Experience, pp. 687-694, Gangemi Editore, ISBN: 9788849229158, Parma, 2014

4. *Parrinello S., Maksimova S. V., Mezenina K.O.* (2015) Multi-method architectural survey as a tool for historic architectural heritage conservation, Vol. 3 (19), 5-19, PNRPU forerunner, Ecology and Applied Urban Studies, Perm, DOI: 10.15593/240985125/2015.01.07

5. *Parrinello S., Maksimova S.V., Mezenina K.O.* (2015) Historic environment architectural survey using information technology, Vol. 1, 102-117, PNRPU forerunner, Ecology and Applied Urban Studies, Perm

6. *Парринелло С., Максимова С.В., Сосновских Л.В., Шамарина А.А., Мезенина К.О., Кузнецова А.Н.* Современные методы архитектурного обследования городской среды, Пермь, ПНИПУ, 2015

СОВРЕМЕННОЕ АРХИТЕКТУРНОЕ ОБСЛЕДОВАНИЕ ИСТОРИКО- АРХИТЕКТУРНОГО КОМПЛЕКСА Г. УСОЛЬЕ МЕТОДОМ ТЕЛЕМЕТРИИ

А.А. Шамарина,
Пермь

С развитием современных технологий в сфере архитектурно-строительного проектирования совершенствуются и методы архитектурного обследования. Классические подходы претерпевают радикальные изменения в первую очередь с точки зрения инструментария. На смену натурным обмерам и фотофиксации приходят такие технологии, как наземное лазерное сканирование и фотограмметрия, имеющие высокую точность и позволяющие значительно сократить сроки проведения работ.

Начиная с 2015 года, ПНИПУ (Пермь, Россия) совместно с университетом Павии (Италия) проводит ежегодную международную летнюю школу, посвященную современным методам архитектурного обследования. В этом году в процессе исследования исторических зданий апробировалась методика по наземному лазерному сканированию с применением тепловидения, разработанная старшим преподавателем кафедры АУр А.А. Шамариной. Целью нашей работы является сохранение историко-культурного наследия современными методами документирования и телеметрии.

Каждый год специалисты в области архитектуры и студенты магистратуры и бакалавриата разделяются на группы и решают поставленные перед ними задачи.

Задачами 2015 года являлись:

- документирование объектов ОКН, паспортизация;
- разработка развития территории
- ландшафтно-визуальный анализ
- архитектурное обследование Спасо-Преображенского собора и колокольни методом наземного лазерного сканирования.

Задачами 2016 года были:

- пополнение базы паспортизации объектов ОКН Усолья;
- ландшафтно-визуальный анализ берегов и составление архитектурно-туристического маршрута.
- апробация методики наземного лазерного сканирования с применением тепловизионной съемки на объектах ОКН.

В данной статье подробно рассмотрена задача, посвященная апробации методики наземного лазерного сканирования (НЛС) с применением тепловизионной съемки. Наземное лазерное сканирование (НЛС) — это метод накопления пространственной информации [1]. Суть наземного лазерного сканирования заключается в высокоскоростном измерении расстояния от рабочей станции до

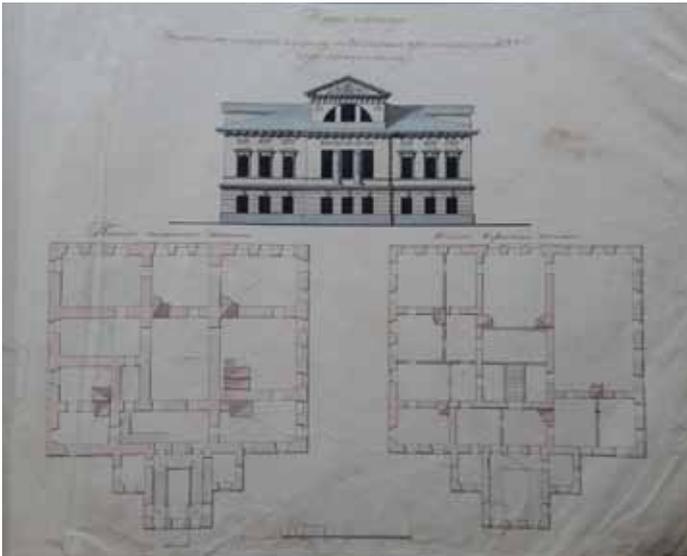


Иллюстрация 1. Фасад, планы господского дома 1832 год (фото предоставлено Усольским историко-архитектурным музеем «Палаты Строгановых»)



Иллюстрация 2. Фото автора. Господский дом, сегодняшнее состояние



Иллюстрация 3. KeyPlan наружной съемки (фото автора)

точек объекта и регистрации вертикальных и горизонтальных углов. Преимуществами НЛС являются:

- высокая детализация и точность данных;
- скорость съемки (от 50 000 до 1 000 000 измерений в секунду);
- безотражательная технология измерений;
- высокая степень автоматизации, практически исключая влияние субъективных факторов на результат;
- совместимость полученных данных с форматами программ по двумерному и трехмерному проектированию;
- изначальная «трехмерность» данных (X,Y,Z);
- максимальное снижение трудозатрат на полевом этапе работы;
- использование в случаях затруднения доступа к объекту [2].

Метод наземного лазерного сканирования (НЛС) получил широкое распространение на протяжении последних лет. НЛС было применено при выполнении проекта реставрации Доходного дома М.М. Барановой в Перми, полученные результаты доказали преимущество НЛС перед традиционными методами [3]. Так же активно использовался при обследовании и разработке программ реставрации Крепостей Сан-Лоренцо и Портобелло в Панаме (Fort of San Lorenzo of the Chagres, Fortresses Portobello, Panama) церкви Рождества Христова в Вифлееме (Jerusalem Basilica of the Nativity, Bethlehem, Palestine) [4].

Еще одним современным методом обследования является тепловидение — метод получения информации о состоянии ограждающих конструкций. Метод основан на дистанционном измерении тепловизором полей температур поверхностей ограждающих конструкций, между внутренними и наружными поверхностями которых создан перепад температур, и вычислении относительных сопротивлений теплопередаче участков конструкции, значения которых, наряду с температурой внутренней поверхности, принимают за показатели качества их теплозащитных свойств. Тепловизионному контролю подвергают наружные и внутренние поверхности ограждающих конструкций. По термограмме наружной поверхности ограждающих конструкций выявляют участки с нарушенными теплозащитными свойствами, которые затем подвергают детальному термографированию с внутрен-

ней стороны ограждающих конструкций [5]. Объединение двух методов дает расширенную, уточняющую картину по состоянию памятника архитектуры.

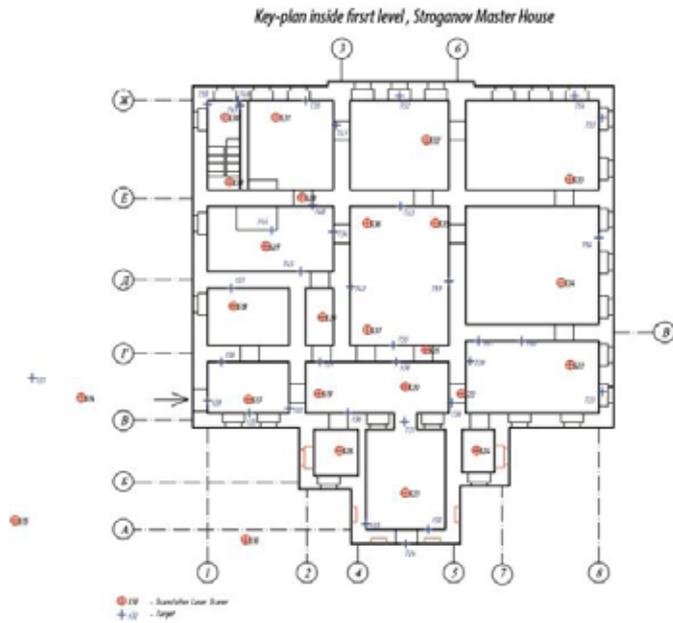
В связи с этим при проведении архитектурного обследования Господской усадьбы Строгоновых в г. Усолье были сформулированы следующие подзадачи:

- получение детализированного 3d облако точек и обмерных чертежей;
- сравнение полученных результатов с архивными чертежами;
- получение данных тепловидения с наложением их на обмерные чертежи;
- анализ полученных результатов НЛС и тепловидения и на основе полученных данных предложить программу реставрации историко-культурного наследия Господской усадьбы Строгоновых.

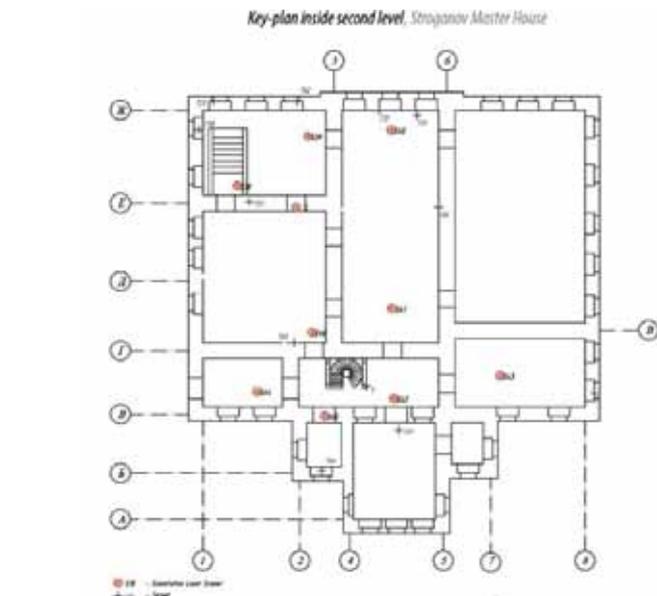
Предварительно на этапе сбора исходных данных были проведены историко-библиографические исследования.

Господский дом расположен по адресу улица Спасская (Республиканская) дом № 12, рядом ранее были расположены флигель и баня. Дом расположен на второй линии от реки Кама. На время строительства ул. Спасская являлась центральной. Считается, что дом был запроектирован и построен архитектором Т.Тудвасевым в 1832 году [6].

Господский дом — это двухэтажный, оштукатуренный по кирпичной кладке «типовой» особняк, сходный с Голицынским домом. Пропорции, а вместе с ними и размеры его уже другие, но структура фасадов по существу та же самая. Здесь такой же чуть приземистый первый этаж с мел-



Илл. 4. KeyPlan съемки



Илл. 5. KeyPlan съемки первого, второго этажа

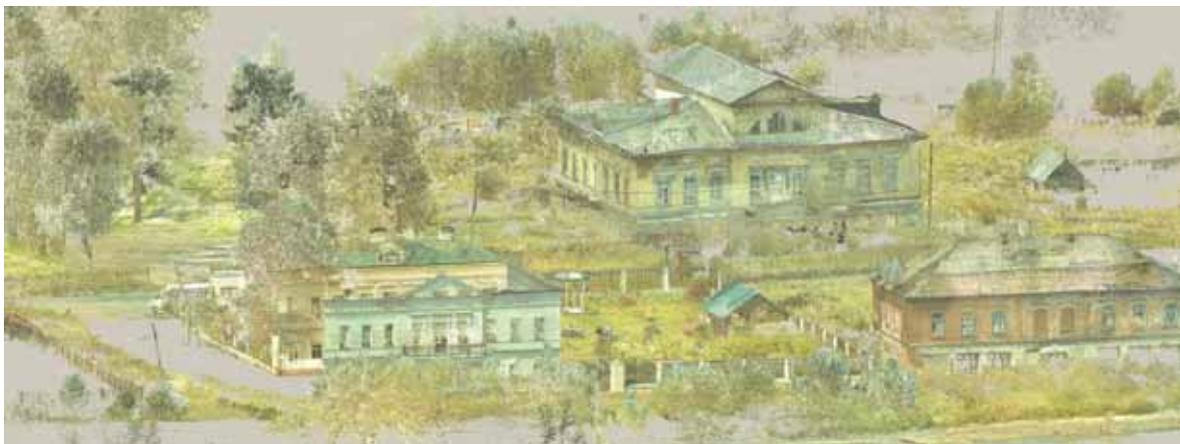
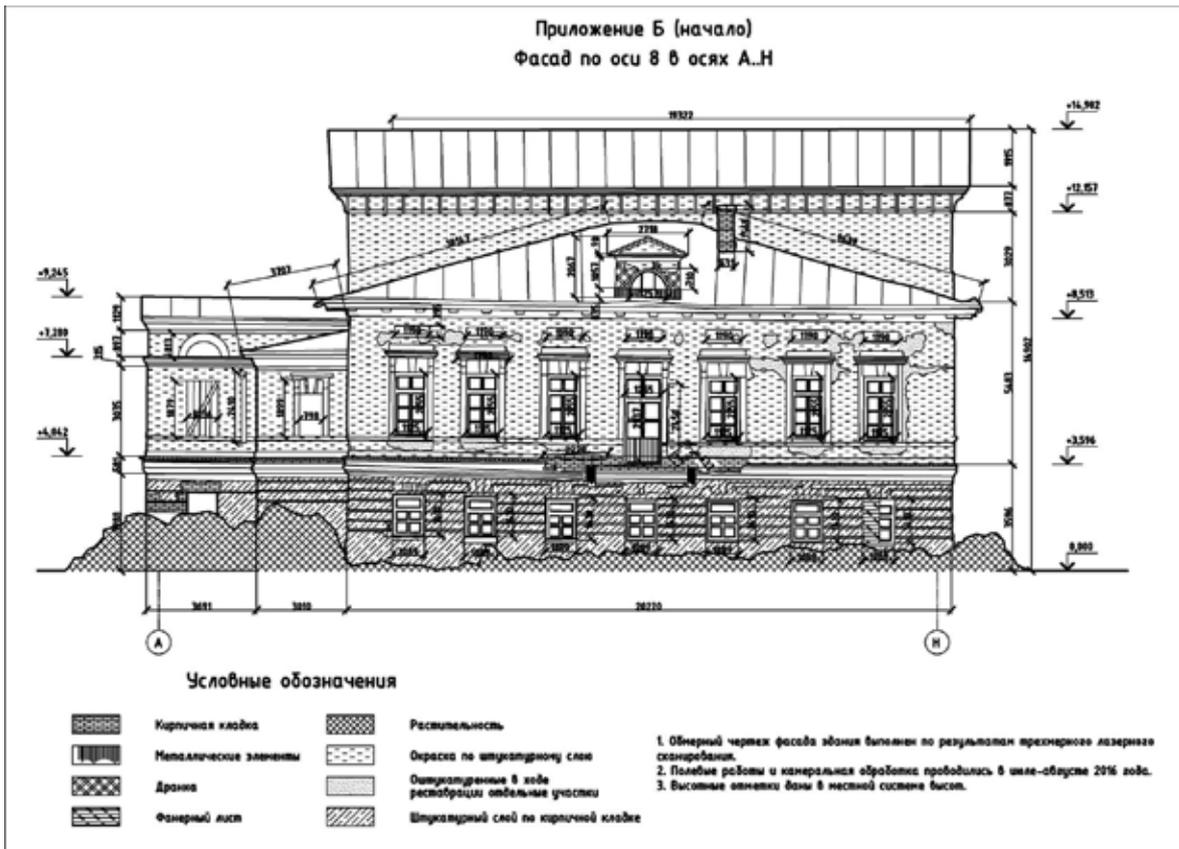


Иллюстрация 6. Общий вид территории. Облако точек. Фото автора



Илл. 7. Обмерные чертежи фасада. Фото автора.

ким горизонтальным рустом и такой же облегченный более высокий верхний этаж с ровными стенами. Здесь такая же трехчастная структура фасада, выделение его средней части еле приметной раскреповкой и более уплотненная группировка трех средних оконных проемов. Даже общее количество окон главного фасада «Господского дома» соответствует количеству окон лицевого фасада дома Голицына. Но выглядит «Господский дом» все же иначе. Львиные и женские маски на клинчатых замковых камнях окон, узкие наличники с профилированными сандриками над удлиненными оконными проемами второго этажа, неглубокие прямоугольные ниши над сандриками, фигурные консоли простого, нависающего над стенами карниза и широкая междуэтажная тяга с плетенкой меандра — все это делает «Господский дом» более нарядным. Совершенно иначе трактована здесь и средняя часть верхнего этажа. Ее оконные проемы уже арочные, и посажены они более плотно, в простенках между ними поставлены тщательно прорисованные ионические полуколонны с каннелированными стволами. Кроме того, центральная часть дома снабжена балконом на простых массивных консолях, а над ее проемами размещены полукруглые падуги и широкая полоса растительного орнамента [6,7].

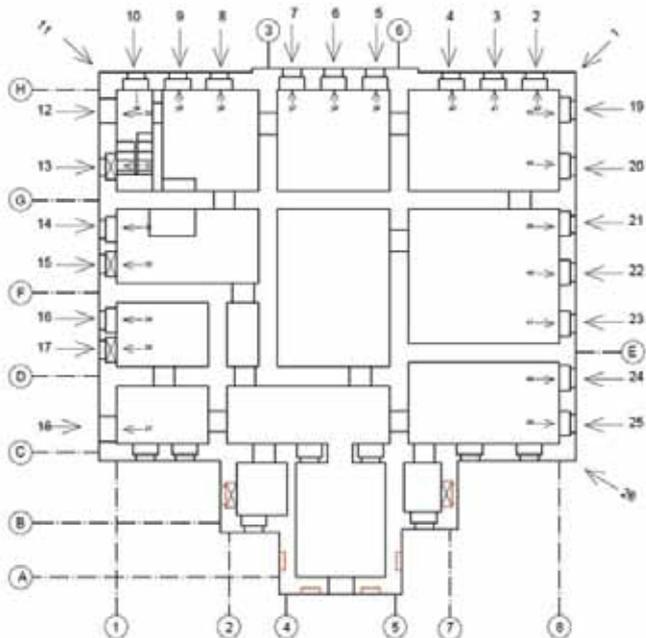


Иллюстрация 8. Key-plan тепловизионной съемки. Фото автора



Иллюстрация 9. Наложение термограмм на чертежи фасадов здания. Фото автора

После историко-библиографических исследований следующим этапом работы было архитектурное обследование с помощью наземного лазерного сканирования.

Перед началом сканирования проводилось визуальное обследование для оценки ситуации вокруг здания. В ходе анализа объекта происходила зрительная оценка окружения, примерная разбивка объекта на строительные единицы, определялись размеры и пропорции отдельных элементов. Далее выполнялись зарисовки от руки в ортогональной проекции, фотофиксация. Фиксировались все детали и дефекты, которые в дальнейшем анализировались при создании тематических чертежей.

На основании этой оценки составлялся план с указанием точек стояния сканера и расположением марок — keyPlan. KeyPlan выполнен таким образом, чтобы с каждой точки стояния просматривались три марки предыдущей станции и несколько новых (это необходимо для последующей камеральной обработки). Всего было выбрано 24 станции снаружи и 30 станций внутри для сканирования исследуемого здания и окружающей территории.

Данные сканирования ежедневно записывались на внутренний жесткий диск сканера, после чего передавались на персональный компьютер (ПК) и обрабатывались в программном комплексе CYCLONE. Сканирование проводилось в течение восьми дней в период времени с 10:30 до 19:00.

Для получения общей картины была произведена «сшивка» сканов. Для этого в CYCLONE все точки стояния сканера регистрировались с помощью марок (*target*) и обрабатывались для получения облака точек.

Далее данные экспортировались в Autodesk AutoCAD 2016 для получения архитектурных обмерных чертежей

В процессе разработки обмерных чертежей были установлены точные геометрические размеры здания и элементов, утраченных с течением времени: места расположения женских и львиных масок на клинчатых замковых камнях, входных групп, уничтоженных в процессе эксплуатации перегородок, сводов на первом этаже и т.д.

Параллельно с лазерной съемкой проходило и тепловизионное обследование с помощью тепловизора Flir 620.

Аналогично предыдущему методу составляется key-plan съемки.

Тепловизионная камера устанавливается на выбранном месте согласно плану, включается, калибруется, 5 минут адаптируется к климатическим условиям и настраивается [5]. Поверхности контролируемых участков стен должны иметь прямую видимость. Тепловизионная съемка проводилась в 9 часов утра, затем в полдень и 10 часов вечера.

Полученные при натурном обследовании термограммы загружались в программу FLIR Tools, которая использовалась для редактирования и анализа тепловых изображений. Далее термограммы накладывались на фасад исследуемого здания.

По данным термограмм определили разницу между внутренними и наружными поверхностями, определили относительное сопротивление теплопередаче участков конструкции, значения которых наряду с температурой внутренней поверхности приняли за показатели качества теплозащитных свойств стен. Помимо теплотехнических показателей определены разные временные штукатурные слои, «вкрапления» металла под штукатуркой, сквозные трещины в стенах, по которым идут воздушные потоки.



Объединение двух современных методов неразрушающего контроля позволили группе исследователей получить расширенную картину состояния памятника архитектуры: выявлены проблемные зоны Господского дома Строгановых, подготовлены рекомендации о возможности дальнейшей эксплуатации здания.

По итогам работы летних архитектурных школ за 2015-2016 гг. было защищено две магистерских диссертаций и планируется еще одна, собрана электронная база паспортов ОКН, подготовлены обмерные чертежи Господского дома Строгановых, Спасо-Преображенского собора, колокольни. Технологические характеристики лазерного сканера позволили составить 3d-гид, который необходим для работы исполнителей с заказчиком он-лайн.

Стоит отметить, что современные технологии архитектурного обследования позволяют расширить границы работы с объектами культурного наследия [8]. Полученные «попутные» данные могут использоваться при разработке развития территории историко-архитектурного комплекса г. Усолья.

Библиографический список

1. *Blais F., Beraldin J.-A., El-Hakim S., Godin G.* New developments in 3D laser scanners from: static to dynamic multimodal systems / F. Blais, J.-A., Beraldin, S., El-Hakim, G. Godin // *Procs. 6th Conference on Optical 3-D Measurement Techniques*, PP. 244–251, Zurich, Switzerland, September 22–25, 2003.
2. *Шамарина А.А.* Подбор оптимальной модели наземного лазерного сканера для анализа городской среды // *Архитектура и современные информационные технологии*. 2015. №2 (31) [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://www.marhi.ru/AMIT/2015/2kvart15/index.php>.
3. *Шамарина А.А., Мезенина К.О.* Методика наземного лазерного сканирования и обработки данных при обследовании объектов историко-культурного наследия // *Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Прикладная экология. Урбанистика*. 2016. № 2 (22). С. 45-62.
4. *Parrinello S., Bertocci S., Vital R.* Integrated survey and laser scanner survey/ S., Parrinello S., Bertocci, R. Vital // *Masada notebooks report of the research project 2013: Edifir-Edizioni Firenze*. 2013. Vol. 1. P. 76-115.
5. Введение в термографию. Создано совместно Fluke Corporation и The Snell, 2015 С. 19-65.
6. *Безсонов С.В.* Крепостные архитекторы. М.: Изд-во Всесоюзной акад. архитектуры, 1938. 144 с.: ил. Из содерж.: *Словарь крепостных архитекторов: Тудвасев Т. С.* 87-88.
7. *Косточкин В.В.* Чердынь, Соликамск, Усолье. — Москва: Стройиздат, 1988. С. 113-153.
8. *Парринелло С., Максимова С.В., Сосновских Л.В., Шамарина А.А., Мезенина К.О.* Современные методы архитектурного обследования городской среды // *монография: ПНИПУ, Пермь*, 2015. С. 37-101.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- АНДРЕЕВА Евгения Доновна**, Москва, советский и российский музыковед, социолог, культуролог. Автор и основной разработчик концепции звукового ландшафта в культурной географии. Сектор живой традиционной культуры Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва.
- БОЧКАРЁВА Нина Станиславна**, Пермь, д. филолог. н, проф. кафедры мировой литературы и культуры, ПГНИУ.
- БРАЗГОВСКАЯ Елена Евгеньевна**, Пермь, д. филолог. н, проф. кафедры общего языкознания, ПГГПУ.
- БУШМАКИНА Юлия Владимировна**, Пермь, ведущий специалист ГКБУК «Пермский краевой научно-производственный центр по охране памятников (объектов культурного наследия)», аспирант кафедры древней и средневековой истории России ПГГПУ.
- ГЛУШЕЦКИЙ Андрей Анатольевич**, Москва, д. эконом. н., генеральный директор Центра корпоративных стратегий, профессор Высшей школы финансов и менеджмента Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ.
- ГОЛЕВА Татьяна Геннадьевна**, Пермь, кандидат исторических наук, научный сотрудник Отдела истории, археологии и этнографии Пермского научного центра УрО РАН.
- ГОЛОВИНА Вера Петровна**, Москва, искусствовед, научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи.
- ЖУКОВ Дмитрий Валерьевич**, Москва, публицист, художник, юридический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, аспирант Института законодательства и сравнительного правоведения при Правительстве РФ.
- КАЗАРИНОВА Н.В.**, Пермь, историк искусства, музейный работник, педагог, член Союза художников России, кандидат искусствоведения. Пермская государственная художественная галерея.
- КОРЧАГИН Павел Анатольевич**, Пермь, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Отдела истории, археологии и этнографии Пермского научного центра УрО РАН.
- МЕЗЕНИНА Ксения Олеговна**, Пермь, ассистент кафедры архитектуры и урбанистики Строительного факультета ПНИПУ, тьютор «Архитектурной школы в Усолье 2015-2016».
- ОКИШЕВА Мария Валерьевна**, Пермь, кандидат филологических наук, ст. преподаватель кафедры общего языкознания ПГГПУ.
- ПАНТЕЛЕЕВА Лилия Михайловна**, Соликамск, к. филолог. н., доцент кафедры социальных и гуманитарных дисциплин СГПИ (филиал) ФГБОУ ВПО ПГНИУ.
- ПОДЮКОВ Иван Алексеевич**, Пермь, д. филолог. н., профессор кафедры общего языкознания ПГГПУ.
- СВАЛОВА Екатерина Николаевна**, Пермь, ассистент кафедры общего языкознания ПГГПУ.
- ТРЕТЬЯКОВА Татьяна Валерьевна**, Пермь, бакалавр ПНИПУ.
- ФИРСОВА Анастасия Владимировна**, Пермь, к. географич. н., кафедра туризма ПГНИУ.
- ЦЫПУШТАНОВ Виктор Александрович**, Усолье, зав. сектором истории и архитектуры «Усольского историко-архитектурного музея «Палаты Строгановых».
- ЧАГИН Георгий Николаевич**, Пермь, д. историч. н., профессор, зав. кафедрой древней и новой истории России ПГНИУ.
- ШАМАРИНА Анна Александровна**, Пермь, старший преподаватель кафедры Архитектуры и урбанистики Строительного факультета ПНИПУ, тьютор «Архитектурной школы в Усолье 2015-2016».
- ШЛЯХОВА Светлана Сергеевна**, Пермь, д. филол. наук, зав. кафедрой иностранных языков и связей с общественностью ПНИПУ.

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СТРОГАНОВСКИХ ВОТЧИН

Материалы Всероссийской научно-практической конференции
«Строгановские чтения» - VIII

Ответственные редакторы-составители

Подюков Иван Алексеевич
Глушецкий Андрей Анатольевич
Хоробрых Стас Валерьевич

Макет, компьютерная верстка, дизайн

В.В. Сидоров

Корректор

Н.Н. Хоробрых

Авторы опубликованных материалов несут ответственность за подбор и точность приведённых фактов, цитат, статистических данных, собственных имен, географических названий и прочих сведений, а также за то, что в материалах не содержится данных, не подлежащих открытой публикации.

При перепечатке материалов докладов и сообщений
ссылка на данный сборник обязательна.

Подписано в печать 10.04.2017 г. Гарнитура Minion Pro.
Бумага офсетная. Формат 60х90/8.
Печать цифровая. Усл. печ. листов 15,25. Тираж . Заказ 340.
Отпечатано ИП Сидоров В.В.
618540, г. Соликамск, ул. Молодежная, 15/8. Тел. 8 (90247) 917-88.