Ирина Попова

Символика
цвета и пространства в русской народной инструментальной музыке

Статья посвящена символике традиционных инструментальных наигрышей вологодских народных музыкантов. В статье использованы материалы бесед с гармонистом В. В. Двойнишниковым, в воззрениях которого автор усматривает элементы народных космологических представлений. Публикация основана на материалах фольклорных экспедиций Санкт-Петербургской государственной консерватории 2004–2008 годов.

Ключевые слова: *народная инструментальная музыка, гармоника, символика цвета и пространства, синестезия.*

На современном этапе развития в этномузыкологии широко применяются когнитивные подходы к анализу явлений традиционной народной музыкальной культуры. Пристальное внимание исследователи обращают на народную терминологию, и прежде всего на выработанные в фольклорной традиции понятия для обозначения приемов и способов звукоизвлечения, особенностей формообразования, звуковысотного и ритмического строения.

Большой интерес вызывает изучение образной системы и символики музыкального фольклора в понимании носителей традиционного сознания. В ходе экспедиций на территории Вологодской области были получены интереснейшие материалы, введение которых в научный обиход ставит перед учеными новые вопросы и открывает дальнейшие перспективы изучения народной музыки и ее трактовки носителями традиции в образно-символическом плане [1].

---

[1] Статья основана на материалах совместных экспедиций Санкт-Петербургской государственной консерватории (академии) имени Н. А. Римского-Корсакова, Российско-

Как выяснилось, народные музыканты активно используют символические категории для обозначения исполнительских приемов, наименования элементов структуры наигрышей и, наконец, осмысления процесса игры в целом. В экспедиционной практике неоднократно встречались уподобления игры на гармони другим видам художественно-творческой деятельности. Например, в Усть-Кубинском районе Вологодской области процесс игры на этом музыкальном инструменте у многих гармонистов вызывал параллели с *плетением на коклюшках*, издавна распространным в этом регионе. Для уроженца Устюженского района Вологодской области А. Я. Персидского игра на гармони ассоциируется с *вязанием крючком*, где переборы (единицы музыкального синтаксиса) обозначают разнообразные *узоры*, связанные друг с другом при помощи *узелков*.

Как правило, подобные образы-символы актуализировались в речи народных исполнителей в связи с процессом обучения. Чаще всего они фиксировались собирателями в дидактической ситуации, в обязательном порядке включающей демонстрацию базовых элементов народной инструментальной традиции. К примеру, летом 2006 года от уроженца д. Сурковская Вожегодского района Вологодской области А. Е. Ванюшкина (1947–2006) был записан репортаж, из которого следовало, что обучение игре на гармонике мыслилось этим народным музыкантом как процесс творения мира, а все элементы музыкальной структуры вырастали из одного перебора — *корня игры*.

Развертывание наигрыша описывалось А. Е. Ванюшкиным как устроение мира–дома, причем его основные части не только назывались, но и обозначались в наигрыше соответствующими мелодическими фрагментами. Последовательность возведения дома, где сначала рубятся стены, потом появляется печь, сооружаются козырек (охлупень), крыша и крыльцо, прорубаются окна и т. д., устанавливала логический порядок в организации целостной музыкальной композиции наигрыша [2].

Как показывают наблюдения, образно-символические номинации возникают чаще в присутствии ребенка, обладающего первичными навыками игры на музыкальном инструменте и стремящегося к освоению традиции. Например, один из гармонистов Харовского района Вологодской области, показывая участнику экспедиции, Ивану Мехнецову двенад-

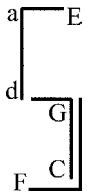
---

го фольклорно-этнографического центра и Вологодского областного научно-методического центра культуры и повышения квалификации 2004–2008 годов.

[2] См. об этом: *Попова И. С.* «Корень игры»: к вопросу о понятийной стороне народной инструментальной музыки // Экспедиционные открытия последних лет. Статьи и материалы. Вып. 2: Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982–2006 годов / Сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. СПб., 2009. С. 176–193.

цати лет, базовый прием игры на басах кирилловской гармони-хромке, употребил выражение «игра топориком». Подобным образом народный музыкант обозначил графику движений левой руки гармониста при воспроизведении последовательности основных гармонических функций (IV–I–V–I) в трех возможных игровых тональностях кирилловской гармони: C-dur, G-dur, a-moll[3].

На схеме (*ил. 1*) видно, что движения левой руки сводятся к орнаментальной фигуре, напоминающей букву «Г» (в основном виде и в зеркальном отражении) — так называемой «кирилловской раскладке» басовой клавиатуры. В традиции такое расположение называется *косыми* или *шахматными* басами (в последнем случае по аналогии с ходом конем в шахматах)[4]. Ребенку же она была объяснена в доступных его пониманию терминах образно-символического ряда.



Ил. 1. Раскладка левой клавиатуры кирилловской хромки[5]

Собранные материалы по образно-символическому наименованию различных компонентов традиционной инструментальной музыки показывают, что в этномузыкологии накоплен достаточный объем информации, касающейся системы народных представлений по данному кругу вопросов. Понимание процесса музыкальной деятельности в целом и отдельных ее сторон в частности демонстрирует сложный характер переплетения индивидуальных черт, свойственных мышлению конкретных музыкантов-практиков, и типических особенностей, характеризующих взгляд некоей общности людей внутри фольклорной традиции.

Рассмотрим представления об игре на гармони народного музыканта-самородка Василия Вячеславовича Двойнишникова (1947 года рождения), зафиксированные в городе Тотьма Вологодской области[6]. В лице

[3] Подробнее об этом см.: *Мехнецов А. А.* Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья. Вологда, 2005. С. 46.

[4] Там же. С. 46–47.

[5] Схема воспроизведена по: *Мехнецов А. А.* Кирилловская гармонь-хромка… С. 47.

[6] Полевые записи, использованные в настоящей статье, были осуществлены в 2008 году в экспедиции Санкт-Петербургской консерватории. Состав исследовательской группы:

этого народного музыканта собиратели нашли не только яркого исполнителя, но и замечательного, вдумчивого собеседника, покоряющего своим стремлением максимально точно, емко и полно познакомить собирателей с традиционной культурой своего края. Более семи часов магнитофонной записи хранят образцы его великолепного исполнения на различных типах гармоник (венка, кирилловская гармонь, полная хромка 25×25) и многочисленные рассказы на разнообразные темы.

Будучи потомственным народным музыкантом (его отец и дядя были известными гармонистами Тотемского района), В. В. Двойнишников более пятнадцати лет связан с фольклорным движением Вологодской области, являясь концертмейстером детского и взрослого ансамблей народной песни, а также участником и победителем многих региональных фестивалей «Играй, гармонь!».

Обладая прекрасным художественным вкусом и эрудицией, В. В. Двойнишников размышляет о взаимосвязях поэзии, живописи и музыки, о народности в искусстве, высказывает свежие и смелые наблюдения о фольклоре и традиционной культуре. При этом он остается человеком из народа, и все почерпнутое им из книг, в общении с гармонистами и мастерами по изготовлению музыкальных инструментов, профессиональными фольклористами и местными собирателями, вписывается в традиционную систему представлений о мире. В его несколько наивном подходе к явлениям окружающей действительности динамично сопрягаются различные, подчас противоречащие друг другу, эстетические позиции.

Приведем небольшой фрагмент размышлений В. В. Двойнишникова о его выдающихся земляках — Н. М. Рубцове и В. А. Гаврилине.

> Николай Рубцов. Почему вот нечасто встречается так, что поэзия сравнима с музыкой? […] Поэзия и музыка — как сестры, что ли.
>
> Да, две сестры. Сходство между ними, сходство такое. Стихи сочиняются, и музыка сочиняется. Поэты и композиторы — те и другие пишут. […]
>
> (Вы знаете вологодских композиторов?)
>
> Валерий Гаврилин — замечательный композитор. Музыка у него разносторонняя такая […], богатая всякими красками — жизни человеческой, природы. Вот так я размышляю. У него многое

И. С. Попова, А. А. Мехнецов, Е. С. Черменина, И. А. Мехнецов. Фонограммы и видеозаписи хранятся в фонде Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской государственной консерватории. Текстовые расшифровки сделаны И. С. Поповой, нотации — А. А. Мехнецовым.

> есть. Его произведения — не просто песни, а произведения. Насыщенные такие. […]
>
> (Есть в его музыке отголоски вологодского народного творчества?)
>
> Ну, обязательно, конечно, обязательно. Без этого бы никак.

В настоящей статье мы остановимся лишь на некоторых вопросах, касающихся образно-символической трактовки В. В. Двойнишниковым пространства и цвета в наигрышах на гармони.

Описывая многообразие проявлений художественной одаренности у своего отца, В. В. Двойнишников раскрывает свое понимание цветозвукового единства через понятие «краски». С приводимого ниже высказывания и начался диалог с народным музыкантом, рассказавшим о существующих в его воображении ассоциациях между слуховыми, зрительными, осязательными и обонятельными образами.

> Вот, как правило, бывает не один талант у людей, а и другой идет рядом. Живопись, по дереву работа, резьба и другие. У него [отца] так и было. Даже почерк. Какой-то почерк такой, ну как в прописях, или как вот на иконах. С иероглифами, с этими завитушками, с крючками. Вот художественный почерк у него такой [был]. Непростой и красивый почерк. Он говорит уже [сам за себя]. Но у меня тоже, говорят, похож — я военные билеты выписывал, паспорта. И у меня [он] отработан. Да сочинения в школе все на пятерки [писал]. Тоже касалось этой темы. Начиналось тогда и пошло.
>
> (Связано то, что отец играл на гармони и рисовал?)
>
> Да, взаимосвязь, конечно, [есть], и не малая. Музыка, рисование — переплетается. Вот украшение тоже [на гармони]…
>
> (Как у вашего отца переплеталось умение рисовать, красивый почерк и игра на гармони?)
>
> Одно как-то переходило в другое. Даже и так-то могло быть, да и было, что одно переходило в другое. В чувственном отношении. Преображалось. Из одного в другое преображалось. Вот, менялись краски.

(Краски?)

Краски — так можно сказать. Так-то краски на вид, а здесь-то на звук. Звучание уже.

(Как краски «на звук» получаются?)

Краски — уже в другой форме. Краски — сюда это слово уже не так подходит.

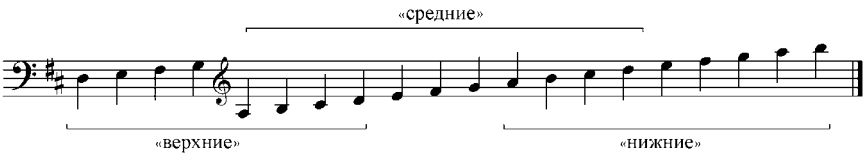
(Подходит или не подходит здесь понятие «краски»?)

Ну, подходит в какой-то степени.

Как известно, правая клавитура кирилловской гармони и полной хромки 25×25 (основных музыкальных инструментов В. В. Двойнишникова), представлена диапазоном в три октавы. Народные музыканты местной традиции различают качество звучания различных регистров, подразделяя их *нижний*, *средний* и *верхний*. Причем обозначаются они, как правило, по расположению на грифе гармони, то есть в обратном отношении к высоте звучания. Низкий регистр определяется как *игра на верхних*, верхний регистр, напротив, *как игра на нижних*, в характеристике *середины* звуковысотность и пространственное положение совпадают. Примечательно, что разделение на три регистровые зоны не зависит от абсолютной высоты музыкального инструмента [7].

Приведем примерные диапазоны регистров правой клавиатуры кирилловской гармони, с тем, чтобы впоследствии оценить их образно-смысловую трактовку в концепции В. В. Двойнишникова (*ил. 2*). Заметим, что регистры не имеют четкого разграничения, имея две «зоны наложения». Наименее четко обозначается середина — граница, разделяющая два основных регистра, противопоставленных между собой, — верхний и нижний:

[7] Полная хромка имеет стабильные параметры звуковысотной организации (до^{м} — до^{3}), а строй кирилловской хромки непостоянен, то есть каждый экземпляр этой гармоники имеет различные тональности. Тональность же кирилловской гармони, на которой играл В. В. Двойнишников, сопровождая свой рассказ, — D-dur, в связи с чем диапазоны регистров гармони приводятся в настоящей статье в этой же тональности.



Ил. 2. Диапазоны регистров правой клавиатуры

У В. В. Двойнишникова осмысление строения наигрыша в его пространственной составляющей связано со сменой регистров в процессе вариантного развертывания музыкального материала [8]. Игра на гармони описывается им как некая картина мира, связанная с оформленной системой образов, и прежде всего ее цветовым прочтением. Хорошо известно, что цвет выступает как «одно из свойств объектов материального мира, воспринимаемое как осознанное зрительное ощущение» [9]. Определенный цвет «„присваивается“ человеком объектам в процессе их зрительного восприятия» [10]. В ряде случаев ощущение цвета возникает «по мысленной ассоциации с другими ощущениями — звука, тепла и т. д., и в результате работы воображения» [11].

Восприятие музыки В. В. Двойнишниковым как музыкантом-практиком являет собой яркий пример синестезии — феномен восприятия, суть которого сводится к тому, что «впечатление, соответствующее данному раздражителю и специфическое для данного органа чувств, сопровождается другим, дополнительным ощущением или образом, при этом часто таким, которое характерно для другой модальности» [12].

При игре на гармони в нижнем регистре у В. В. Двойнишникова возникает ощущение черного и коричневого цветов. Но ощущение цвета не является у него единственной возникающей ассоциацией. Так, в одном его высказывании прозвучало достаточно традиционное для вологодской традиции обозначение низкого регистра как *грубого*. Понятие *грубой игры* распространялось на наигрыши мужчинам *под пляску* и *под драку*, где также по преимуществу использовались низкие звуки инструмента [13].

---

[8] Все приводимые ниже музыкальные фрагменты базируются на ведущем типе вологодской инструментальной традиции — наигрыше *Русского*, который представляет собой вариации на гармоническую последовательность IV–I–V–I.

[9] Большая советская энциклопедия. 3-е изд. Т. 28. М., 1978. Стлб. 1311.

[10] Там же.

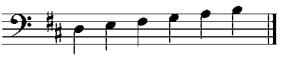
[11] Там же.

[12] Большая советская энциклопедия, 3-е изд. Т. 23. М., 1976. Стлб. 1243.

[13] См. об этом: *Мехнецов А. А.* Кирилловская гармонь-хромка… С. 116; *Попова И. С., Мехнецов А. А.* Деревенская драка: взгляд этномузыколога / Мужской сборник. Вып. 3: Мужчина в экстремальной ситуации / Сост. И. А. Морозов; Отв. ред. Н. Л. Пушкарева.

(Если применить понятие краски к игре на гармони, то в чем они?)

Опять же таки — черная, вот она к грубости подходит, черный цвет, черный. И вот он к этому к низкому-ту строю. Вот эти, значит:

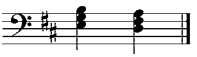


Черный цвет вызывал у В. В. Двойнишникова также отчетливые траурные ассоциации, связанные со смертью матери:

(А черное к чему подходит?)

Более под события более грустные, более печальные. […]

Коричневый от черного недалеко. Переводить как это?.. Переводная бумага. В общем, есть, наверное, у великих личностей что-то такое… У них и описание может быть, сравнительно такое вот с явлениями природы.



Как следует из приводимого ниже фрагмента описания, черный и коричневый цвета в представлениях музыканта означают цвет земли и ассоциируются с подземным миром, где находят вечный покой умершие. Отвечая на вопрос о том, какие образы рождаются у него в связи с игрой на гармони в низком регистре, В. В. Двойнишников сообщил:

Вот такие печальные, грустные. Эта сторона. Самому даже можно не выдержать, если вспомнить о маме.

Вот там станция юных туристов — мы ходили [выступать]. Зеленска улица. На Сухоне. Там Троицка церковь. Вот в окно смот-

---

М., 2007. С. 146–157. Термин «грубый» был распространен также как характеристика мужского пения, см.: *Подрезова С. В.* Отражение музыкально-стилевых особенностей распевов пасхального тропаря «Христос воскресе» в народной терминологии (по материалам экспедиций в Смоленскую и Тверскую области) // Фольклор: современность и традиция. Материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой / Моск гос. консерватория. М., 2004. С. 199. Контексты употребления термина «грубый» в певческой традиции приведены также в работе: *Гилярова Н. Н.* Материалы к словарю народных терминов, связанных с категорией «звук» в традиционной музыкальной культуре // Звук в традиционной культуре: Сб. науч. статей. М., 2004. С. 245–246.

рю. Сидим — надо играть, надо выступать. Вот песни, значит, молодежь. А у меня наворачиваются слезы. Это вот первые годы после мамы. Я как посмотрю — там кладбище за рекой. У меня навертываются так слезы. И приходится сдерживаться и побеждать. И в других ситуациях.

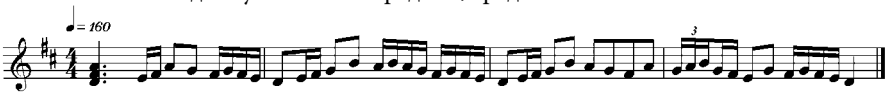
Игра в среднем регистре гармоники (центральная часть клавиатуры) соотносится в мировосприятии В. В. Двойнишникова с зеленым цветом. Как известно, наиболее важный атрибут цвета или «оттенок цвета» ассоциируется в сознании человека с наличием определенного типа пигмента, краски, красителя. Так, «зеленый тон присваивается предметам с окраской, близкой к окраске естественной зелени, содержащей хлорофилл» [14]. Восприятие цвета лишь до некоторой степени зависит от освещения, и за счет бессознательно вносимой наблюдателем поправки, к примеру, «зеленая листва деревьев признается зеленой даже при красноватом освещении на закате солнца» [15]. Эта особенность, формирующая представление об определенном цвете, получала название «эффекта принадлежности цвета», или «явления константности цвета» [16].

Зеленый цвет, соотносимый со звучанием среднего регистра гармоники, у В. В. Двойнишникова — это цвет травы, листвы деревьев, вызывающий смежные ассоциации с осязанием и обонянием.

А зеленая — нежность. Значит вот такая — зеленая. Аромат, вот. Аромат, нежность.

(Он где — зеленый цвет?)

Здесь уже более средние звуки, среднее звучание. Ну, не высота. А что-то… Птицы, они летают высоко и в небесах. А зеленое — чаща, кустарники, она к земле ближе. Ближе к земле. Поэтому-то здесь уже так это средина, средина:



Сравнивая фрагменты описаний В. В. Двойнишникова, отметим терминологическую оппозицию *грубое / нежное*, которое обычно относится

[14] Большая советская энциклопедия. 3-е изд. Т. 28. М., 1978. Стлб. 1312.
[15] Там же.
[16] Там же.

к характеристике возможных тональностей гармоники — соответственно низкой или высокой. Приведем одно из высказываний белозерского гармониста А. К. Глыбина:

> Они [мастера] там скажут: «Какой тебе строй надо?» Ну, скажешь: «Погрубее надо» или там «понежней». Они-то по-своему называют, а это уж мы так говорим. А у ниф, там свой язык у иф, у мастеров [17].

У тотемского гармониста данная оппозиция затрагивает не только область музыкальной высоты, но и цвета: *черный / зеленый*.

Самым ярким образом в цветовосприятии В. В. Двойнишникова оказывается небо, расцвеченное разнообразными оттенками голубого цвета; оно соотносится с игрой в верхнем регистре гармоники: «Ну, небесный, вот, с птичками-то. Там уже такая искристость. Где вот цвет неба голубой, такой яркий, поднимающий. Значит вот, высота».

Характерно, что в приведенном выше фрагменте обозначаются три субъективных атрибута, входящих в качественное описание цвета: собственно цветовой тон, насыщенность и светлота. В характеритике голубого цвета неба у В. В. Двойнишникова присутствует солнечный свет, что отражается через слова «яркий» и «искристость».

С поднебесьем у музыканта устойчиво связываются образы птиц: жаворонка (в первую очередь), соловья и иволги.. Жаворонок строит гнездо «на земле в небольших углублениях, в укрытиях из кочек или кустиков трав» [18], но песню свою самец-жаворонок, в основном, исполняет на лету. Например, полевой жаворонок, который селится на интересующей нас территории, «исполняет свою токовую песню в полете, зависая в воздухе на одном месте» [19]; его песня «длинная, журчащая, очень мелодичная» [20]. Лесной жаворонок, который также распространен на европейской части России, «поет как в полете, так и сидя на ветвях» [21]. Его песня напоминает «длинное мелодичное „лю-лю-лю-лю, лю-юлю-юлю-юлю“, за что и получил этот жаворонок прозвище „юла“» [22].

Вот как комментирует В. В. Двойнишников фрагмент наигрыша (*ил. 3*):

---

[17] Цит. по: *Мехнецов А. А.* Кирилловская гармонь-хромка… С. 52.

[18] *Второв П. П., Дроздов Н. Н.* Определитель птиц фауны СССР. Пособие для учителей. М., 1980. С. 130.

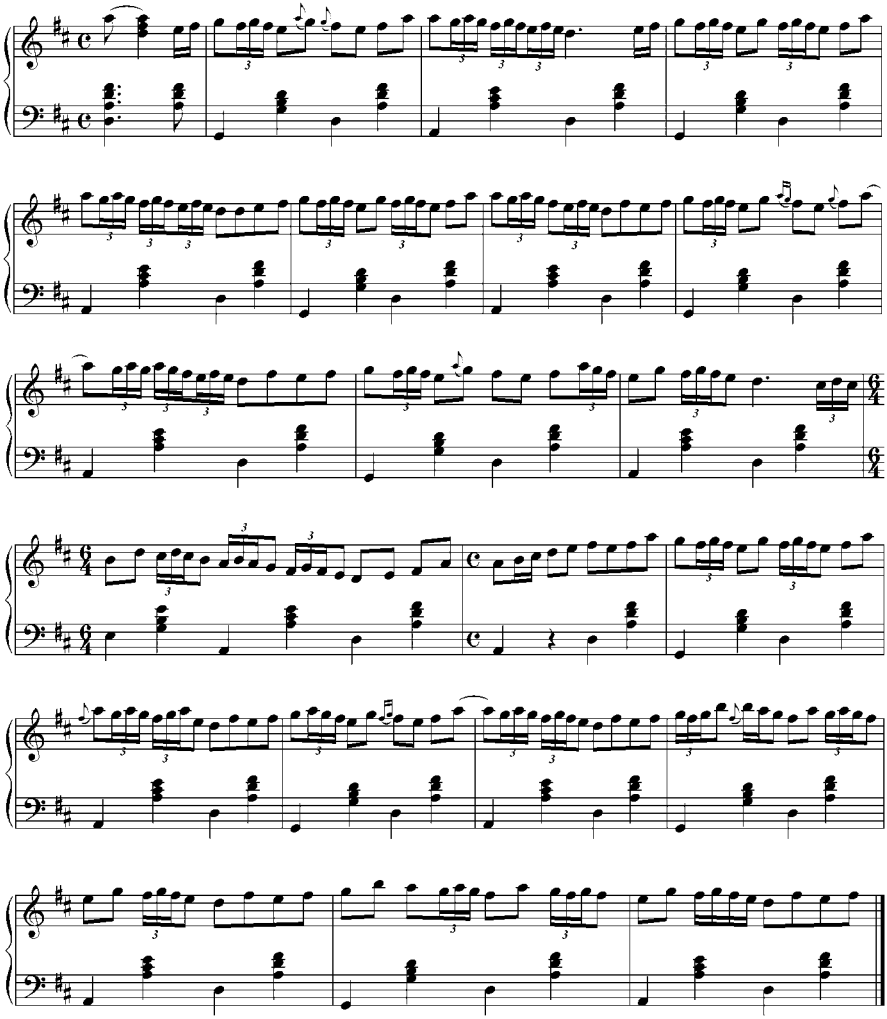
[19] Там же. С. 132.

[20] Там же. С. 132.

[21] Там же. С. 133.

[22] Там же. С. 133.

А вот на песню жаворонка похоже. И это начало. И нижний аккорд — на песню жаворонка. Такая она у него рассыпчатая такая, вот, высокая, звонкая, переливистая.



Ил. 3. «А вот на песню жаворонка похоже» (В. В. Двойнишников)

Данный наигрыш отличают орнаментализм, богатство мелизматики, мелкие фиоритуры в верхнем регистре. С одной стороны, они являются довольно точным подражанием пению жаворонка, с другой — ассоциируются в нашем восприятии с претворением этого образа в профессио-

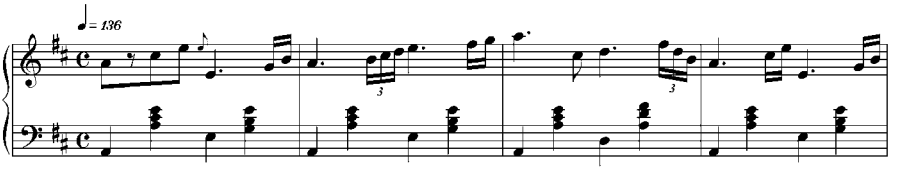
нальной музыке письменной традиции, например, с «Песней жаворонка» из «Детского альбома» и «Времен года» П. И. Чайковского.

Между тем, для В. В. Двойнишникова этот художественный образ имеет еще одну важную коннотацию — он выступает как звуко-идеал отцовской игры. Воспроизведение характерных элементов песни жаворонка (переборы *на трех кнопочках*) связывается в его сознании с высшим уровнем исполнительского мастерства. «Отец что на трех кнопочках творил! Ходили слушать. Творил чудеса… Он на трех такие „переходы“, „переборы“ делал. Что прямо непостижимо! Виртуозно».

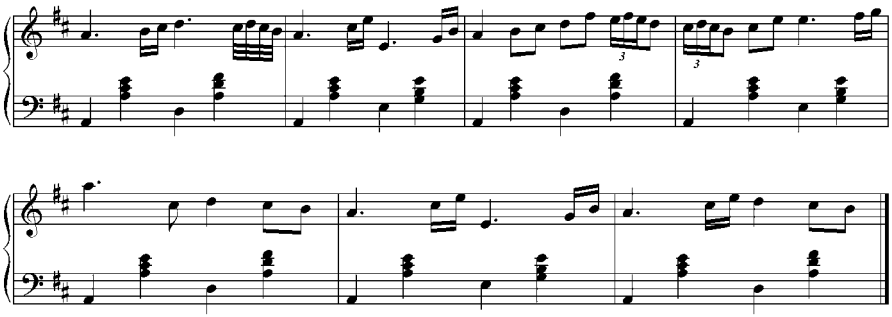
Очевидно, в этом образе для В. В. Двойнишникова слились представления, символизирующие «божественное» как идеальное и недостижимое, одновременно противопоставленное и смерти (кладбище; черный и коричневый как цвета земли; грубые материи), и жизни (чаща, кустарники; зеленый как основной цвет растений; нежность и аромат).

Образ соловья у В. В. Двойнишникова вызывает ассоциации с плясовым движением. Для музыкального материала, соотносящегося в представлениях народного музыканта с этой птицей, характерна ритмическая четкость, подчеркнутая артикуляцией меха гармони, и некоторые аккордово-мелодические особенности, ассоциирующиеся с трелями соловья (*ил. 4*).

> Конечно, соловьиные трели. Это можно сравнить с исполнением «Барыни». Вот. Он как начал щелкать [соловей], пошел. Они вот похожие. Вот я думаю так, что «Барыня» — она с трелями соловья [сходится].
>
> (Сходна?).
>
> Да. Сходна. Вот так вот.
>
> (Поиграйте, что сходно).
>
> Вот особенно на этих вот голосах. Вот у него есть такие [трели]. В евонных концертах.



Ил. 4. «Соловьиные трели» (начало)



Ил. 4. «Соловьиные трели» (продолжение)

Практически у всех представителей рода соловьев, относящихся к семейству дроздовых, — красивые и разнообразные песни[23]. Народные музыканты со вниманием относятся к пению соловья, обнаруживая нечто схожее в его трелях и традиционных инструментальных наигрышах. Примечателен диалог о певчих птицах, записанный в 2004 году в селе Волокославино Кирилловского района Вологодской области от гармониста и его супруги А. А. и Н. А. Птицыных[24].

> А. А.: Раньше бы соловья музыка [не интересовала]… Ну, поет, поет. Теперь-то недавно у меня на пасеке рядышком — такая у него музыка.[…]
> Н. А.: Пение, а не музыка!
> А. А.: Пение, музыка — это одно и то же, я считаю.
> Н. А.: Нет, это вещи разные!
> А. А.: Ну, музыка из его клюва выходит — это просто неповторимо, там и со свистом. Какой-то свист у него особенный, не такой. Свистит вот так, а потом совершенно по-другому, как будто две тональности у него выходит из этого, из свиста-то. Так просто душу захватывает, как он поет.
>
> (Вы говорите, переборы у него?)
>
> Н. А.: Да-да.
> А. А.: У него много переборов, у соловья. И все по-разному начинает, все по порядку у него. Это настоящий музыкант — соловей. Ему нету [равных].

[23] *Второв П. П., Дроздов Н. Н.* Определитель птиц фауны СССР. С. 147.
[24] Авторы записи: Попова И. С., Мехнецов А. А.

(Не пробовали переборы соловья на гармони играть?)

А. А.: Нет, это очень сложно. Это не знаю, как тут и сыграть. Это такая музыка у соловья…
Н. А.: У-у! Это, пожалуй, симфония!

(Симфония?)

А. А.: Да. «Соловей, — значит, — соловей», — поют даже высокие музыканты про соловья. Это вообще несравнима музыка у соловья.

Ода соловью — птице, воспетой в поэзии и музыке [25], в диалоге супругов включает уподобление его пения верховному жанру классической музыки — симфонии [26]. Концептуализация звукового пространства окружающего мира характерна для многих носителей традиции, что проявляется в аналогиях звуков природы и музыкальной деятельности человека. Вместе с тем, типичны и уровни концептуализации: с одной стороны и прежде всего, это народная музыка родного региона, с другой стороны, образы музыкальной классики, понимаемые, конечно же, метафорически. Так, например, пение соловья у В. В. Двойнишникова ассоциируется с музыкой «Барыни» в «евонных концертах», у Птицыных — одновременно и с переборами местной традиции, и с жанром «симфонии».

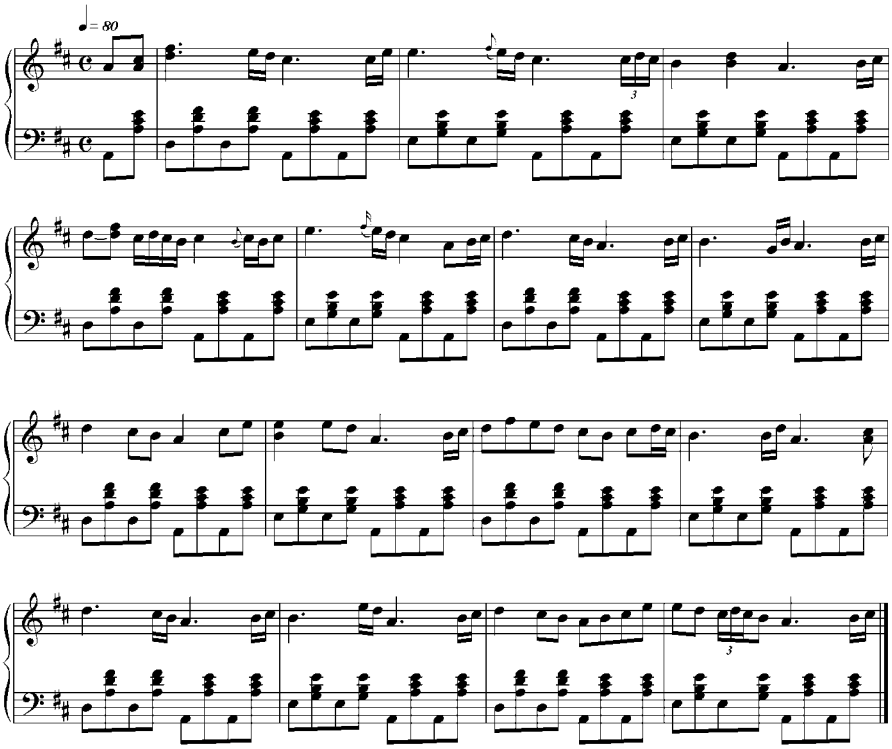
Самым ярким образом в «птичьей» триаде В. В. Двойнишникова выступает иволга. В повествовании раскрывается огромное значение визуальной составляющей в структуре художественного образа. Описание ее народным музыкантом в точности воспроизводит характеристику оперения мужской особи отряда воробьиных: «Оперение у самцов золотисто-желтое с черным, у самок и молодых иволг зеленоватое с пятнами на груди» [27] (*ил. 5*).

---

[25] Соловей — один из любимых символических образов у поэтов, начиная с античности; он символизировал и самого поэта, и плоды его творчества. В «Птицах» Аристофана его пение отождествляется с формами поэзии. В эру романтизма соловей воспринимался мастером высшего искусства, способного вдохновить поэта-человека. «Соловей» А. Алябьева — гениальное воплощение образа певчей птицы в музыке.

[26] Характерно, что по отношению к некоторым развернутым формам инструментальных наигрышей местной традиции Н. А. Птицына также употребляла название «Кирилловская симфония» (см. об этом: *Мехнецов А. А.* Кирилловская гармонь-хромка… С. 120).

[27] Большая советская энциклопедия. 3-е изд. Т. 10. М., 1972. Стлб. 54.



Ил. 5. «Иволга»

Вот, знаете, золотисто-желтая иволга. Вот, как она кричит, поет вот. Такой похоже у нее голос, как бы влажный. Вот как бы влажный. Тако, передается, вот когда слушаешь.

(Вроде голос похож?)

Нечто вот такое. Тоже вот от птицы заимствуется. Связь. Взаимосвязь такая. Связь. Связано. У нее очень, очень такой... как какой-то сырой голос.

(Это как понять?)

Это такой травянистый, что ли. Травянистый, как вот роса на траве. И вот она-то передает своим пением. И вот и на гармошке. Это так, значит, изобразить. Так вот похоже.

Рассказ В. В. Двойнишникова свидетельствует, что образ иволги включает в себя сильную осязательную ассоциацию, которую гармонист пытается выразить в нескольких эпитетах: «сырой», «влажный» и «мокрый». Кроме того, тембр определяется им как «трявянистый». Вероятно, в этом случае у исполнителя возникла ассоциация с конкретной ситуацией, когда он слышал пение иволги во влажной утренней траве. Именно этим можно объяснить и звуковысотное положение музыкального материала, связывающегося в воображении В. В. Двойнишникова с образом иволги, — средний регистр гармони, соотносимый у него с миром растительности. Как известно, в европейской части России иволга распространена «в лиственных и смешанных лесах», «гнезда висячие, укрепляемые в развилках ветвей на высоте от полутора до двадцати метров», «питается насекомыми, реже ягодами» [28]. Соответственно, образ иволги опосредован у народного музыканта пространством обитания птицы, в связи с чем и музыкальный материал, ассоциирующийся с ним, звучит в среднем регистре кирилловской хромки. Как пишут исследователи-орнитологи, «песня этой птицы состоит из превосходных глубоких флейтовых свистов, образующих законченную музыкальную фразу «фиу-тиу-лиу» [29], а громкий крик напоминает «мяуканье рассерженной кошки» [30].

Разнообразие издаваемых иволгой звуков привлекало и других народных музыкантов. У супругов А. А. и Н. А. Птицыных из Кирилловского района мы записали следующий диалог:

— Иволга, настолько тоже красиво [поет]!
— Свистунья.
— Свистунья. Свищет. Утром рано идешь на пасеку, вот как начинает свистать…
— И главно что: ты начинаешь свистать, и она тебе отвечает.

Безусловно, создание подобных цвето-звуковых картин связано с деятельностью воображения как видом психической деятельности человека, состоящей «в создании представлений и мысленных ситуаций, никогда в целом не воспринимавшихся человеком в действительности» [31]. Основываясь на «оперировании конкретными чувственными образами или наглядными моделями действительности», воображение одновременно

[28] Большая советская энциклопедия. 3-е изд. Т. 10. М., 1972. Стлб. 54.
[29] *Второв П. П., Дроздов Н. Н.* Определить птиц фауны СССР. С. 209.
[30] Большая советская энциклопедия. 3-е изд. Т. 10. Стлб. 54.
[31] Большая советская энциклопедия. 3-е изд. Т. 5. М., 1971. Стлб. 1040–1041.

представляет собой «процесс преобразующего отражения действительности»[32].

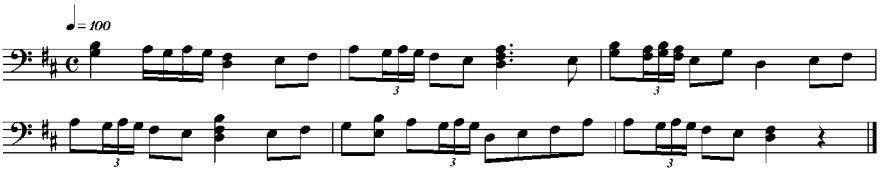
Воображение и ассоциативность являются компонентом создания как образно-понятийных, так и абстрактно-логических продуктов мыслительной деятельности, поэтому у В. В. Двойнишникова постоянно пересекаются два ряда понятий, которые он использует для характеристики традиционного инструментализма. Например, одно из значений народного термина *перебор* как местного названия структурного элемента наигрыша[33] находит параллели в терминах символического плана — *перекатах* и *переливах*, различающихся между собой по масштабу, мелодическому содержанию, и, конечно же, по ассоциативному восприятию этих образов тотемским гармонистом.

Приведем выдержки из бесед с В. В. Двойнишниковым:

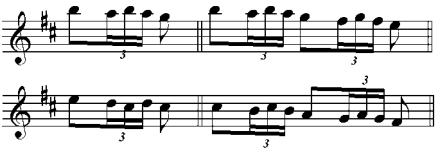
> А перекаты ведь бывают в речках. Перекаты воды. […]
>
> (А в речке как «перекаты» образуются?)
>
> А там уже перекаты, когда на пути камешки. Различных размеров камешки. Перекаты, вода-то через них… Вот почему перекатами зовут. Сравнительно».
>
> И далее последовали размышления народного музыканта о перекатах (*ил. 6–7*):
>
> «Ну, как бы они что ли круглые, какие-то такие. Хотя это, знаете, не совсем вроде бы относится. Круглый — мяч бывает круглый, там другие предметы вот. Ну, вот и как? Вот и думаешь — как вот назвать по-другому, иначе. Трудно охарактеризовать, дать характеристику. […]
>
> (Перекат и перелив — это одно и тоже или разное?)
>
> Ну, есть немножко различие. Различие есть.
> Как объяснить? Перекат — он более масштабный, т. е. крупного размера. А перелив — он более такой мелкий, менее значительный такой.
>
> (Вы можете показать?)

[32] Там же. Стлб. 1041.

[33] Подробнее о термине «перебор» и его употреблении в среде вологодских инструменталистов см.: *Мехнецов А. А.* Кирилловская гармонь-хромка… С. 123–154.



Вот это там крупный перекат такой, а перелив, он …



Ил. 6–7. «Перекаты» и «переливы»

Переливчик — ну, как чуть плеснул водички. Такой небольшой. Вот я так объясняю.

(Это можно считать переборами?)

Да. В целом. В целом, да.

Аналогичный пример связан с понятием *перехода* — разновидности перебора, выступающего в наигрышах в связующей функции[34]. В воображении В. В. Двойнишникова наряду с обозначением этого элемента музыкальной формы как категории функционально-логического порядка присутствуют и картины-образы, воплощающие идею связи — *лесенки* и *мосточки.*

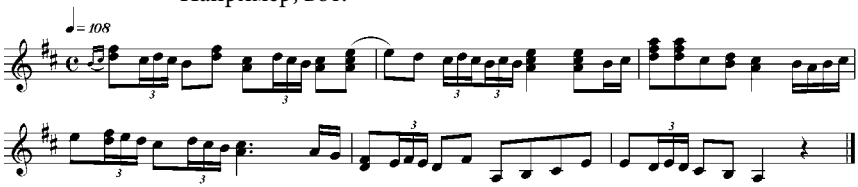
Множественность словесных обозначений в лексике традиционного музыканта-инструменталиста соотносима с разнообразными музыкальными воплощениями переходов в зависимости от контекста (*ил. 11–14*).

Переходы — это как, значит, лесенка какая, то ли мосточек. Мосточек — то ли переход. Переход между вот этими перекатами, переливами, между переборами и аккордами. Вот переход, переход-то — само сложное и есть в игре вот. Самое, на мой взгляд, само трудное — переход.

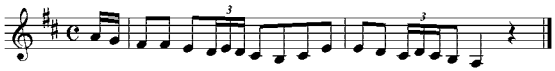
[34] Подробнее о специальных терминах, использующихся в речи и письменных текстах народных инструменталистов см.: *Попова И. С.* Исследование. Самоучитель белозерского гармониста как памятник этнонотирования // Попова И. С. Народный самоучитель игры на гармони: Публикация и исследование. Вологда, 2011. С. 178–180.

Переход, чтобы перейти с одной игры на другую. Самое тако трудное.

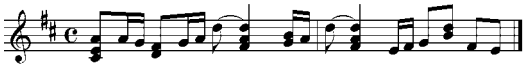
Например, вот:



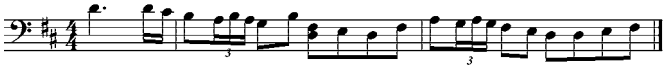
Вот переход:



Или вот этот такой, второй:



Тут тоже вот и третий:



Ил. 8–11. «Переходы», «мосточки», «лесенки»

Как видно из приведенных текстов, категории логического и образно-символического взаимопроникают, что объясняется тем, что «их противоположность не абсолютна» [35]. Исследователями отмечается, что «в мышлении постоянно происходит перекодирование словесно-понятийных и наглядно-образных логических структур, причем последние нередко несут основную эвристическую нагрузку в решении мыслительной задачи» [36].

В лице В. В. Двойнишникова мы имеем дело с ярким проявлением творческого воображения, которое «состоит в самостоятельном создании новых образов, воплощаемых в оригинальные продукты деятельности, […] претворяясь в особую форму познания и одновременно показа, „объективации“ жизненной реальности в ее сущности» [37]. Даже обычные описания природы его „малой родины“ представляют у него поэтичнейшие картины:

---

[35] Большая советская энциклопедия. 3-е изд. Т. 5. Стлб. 1041.

[36] Там же.

[37] Там же. Стлб. 1042.

> Деревня Горка. Вот за нашей деревней Княжая — болотце в низинке, речка Усть-Еденьга. И за речкой деревня Горка. Она названа так потому, что на горе — лес кругом окружает, и внизу речка большая такая. Коса. Угористая значит, на возвышенном месте — горка. Там такая неописуемая просто красота кругом. Ели там, смешанный лес. Речка. И рыбка плещется. Купались. Место хорошее. И сама природа матушка тут, видимо, подсказывала, что вот такие таланты [здесь зародились [38]].

Подводя итог, заметим, что благодаря многогранной художественной одаренности В. В. Двойнишникова (редкий случай синестезии, вызывающий комплексные ассоциации музыки со зрительными ощущениями, осязанием и обонянием) мы смогли ближе подойти к проблемам образно-символической интерпретации традиционной инструментальной музыки. Описываемые гармонистом картины представлены у него в художественно убедительной словесной форме и являются развернутой метафорой троичности мира: подземного, земного и небесного. При этом синестезия с обонянием и осязанием затрагивала у музыканта лишь земной мир, в то время как небеса символизировали божественное (возвышенное, светоносное) начало, а подземный мир воспринимался трагически, сквозь призму глубоко личного переживания смерти близкого человека.

Образные представления В. В. Двойнишникова опирались на цветовую гамму окружающей природы в период расцвета–цветения, то есть лета: черно-коричневый (земля), зеленый (растения) и голубой (небо). Характерно, что именно эти группы цветов чаще всего используются наивными живописцами в создании образов летней природы. В этом можно усмотреть один из неосознанных, и потому несформулированных, источников цветовых ассоциаций В. В. Двойнишникова, отсылающих к одной из областей художественного творчества. Тем не менее, определенно можно сказать, что цвет и пространство выступали в воображении деревенского гармониста как некая условно-моделирующая система, имеющая символическое значение. Тем самым, в воззрениях народного музыканта органично сплелись глубоко-личностное восприятие музыки, художественный канон наивной живописи и традиционные верования, в основе которых лежат древние мифологические представления об устройстве мира.

---

[38] В. В. Двойнишников вспоминает об отце и дяде.

Литература

1. *Ванечкина И., Галеев Б. М.* Синестетические эксперименты в музыкальной педагогике // Человек. 2002. № 2. С. 89–99.
2. *Галеев Б. М.* Светомузыка в системе искусств: Учебное пособие. Казань: КГК, 1991 (1992). 88 с.
3. *Галеев Б. М.* Светомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань: Таткнигоиздат, 1976. 272 с.
4. *Галеев Б.* Человек – искусство – техника: проблема синестезии в искусстве. Казань: Изд-во КГУ, 1987. 264 с.
5. *Гилярова Н. Н.* Материалы к словарю народных терминов, связанных с категорией «звук» в традиционной музыкальной культуре // Звук в традиционной культуре: Сб. науч. статей. М., 2004. С. 238–251 (Науч. труды Московской государственной консерватории. Сб. 48).
6. *Журавлев А. П.* Фонетическое значение. Л.: ЛГУ, 1974. 152 с.
7. *Иванова-Лукьянова Г. Н.* О восприятии звуков // Развитие фонетики современного русского языка. М.: Наука, 1966. С. 136–143.
8. *Корж Н. Н., Пенова И. В., Сафуанова О. В.* Денотативные значения цветонаименований // Психологический журнал. М., 1991. Т. 12. № 4. С. 69–79.
9. *Мирошник И. М., Гаврилин Е. В.* Основы личностно-ориентированной компьютеризованной психотерапии: Монография. Харьков: Рубикон, 1999. 240 с.
10. *Мирошник И. М.* Цвет как стимул формирования непосредственно-эмоционального отношения к музыке у детей // Новые исследования в психологии. 1987. № 1. С. 55–58.
11. *Мехнецов А. А.* Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья / Науч. ред. И. С. Попова. Вологда: ВОНМЦКиПК, 2005. 272 с.
12. *Попова И. С.* «Корень игры»: к вопросу о понятийной стороне народной инструментальной музыки // Экспедиционные открытия последних лет: Статьи и материалы. Вып. 2: Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982–2006 годов / Сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. С. 176–193.
13. *Попова И. С., Мехнецов А. А.* Деревенская драка: взгляд этномузыколога // Мужской сборник. Вып. 3: Мужчина в экстремальной ситуации / Сост. И. А. Морозов; отв. ред. Н. Л. Пушкарева. М., 2007. С. 146–157.
14. *Попова И. С.* Народный самоучитель игры на гармони: Публикация и исследование. Вологда: ВОНМЦПКиК, 2011. 204 с.
15. *Подрезова С. В.* Отражение музыкально-стилевых особенностей распевов пасхального тропаря «Христос воскресе» в народной терминологии (по материалам экспедиций в Смоленскую и Тверскую области) // Фольклор: современность и традиция. Материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой. М.: МГК, 2004. С. 192–202 (Науч. труды Московской государственной консерватории. Сб. 48).
16. Экспедиционные открытия последних лет: Статьи и материалы. Вып. 2: Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982–2006 годов / Сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. 296 с.