

Молчанов Андрей Сергеевич

"СИМФОНИЯ ОДНОГО ЗВУКА" ДЖАЧИНТО ШЕЛЬСИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА

Статья посвящена рассмотрению четырех пьес для оркестра, каждая из которых построена на одной ноте, итальянского композитора Джачинто Шельси. Сочинение анализируется сквозь призму авангардных течений музыки XX века, сонористических принципов мышления. В ходе анализа автор подчеркивает идею синтеза статического и динамического компонентов, извлеченных из одного тона, акцентирует внимание на признаках симфонической организации цикла, рожденного на стыке культурных традиций Востока и Запада.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/5/29.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 5(79) С. 106-111. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/5/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

5. Фоллмер Г. Эволюционная теория познания: врожденные структуры познания в контексте биологии, психологии, лингвистики, философии и теории науки [Электронный ресурс]. URL: http://royallib.com/book/follmer_gerhard/evolyutsionnaya_teoriya_poznaniya_vrozdnyonnie_strukturi_poznaniya_v_kontekste_biologii_psihologii_lingvistiki_filosofii_i_teorii_nauki.html (дата обращения: 24.03.2017).
6. Черникова И. В. Междисциплинарные исследования в современной науке // Дефиниции культуры: сборник трудов участников всероссийского семинара молодых ученых. Томск, 2001. Вып. 5. С. 18-32.
7. Черникова И. В. Эпистемологические схемы или когнитивные практики как основание научных парадигм [Электронный ресурс]. URL: http://fsf.tsu.ru/wp_test/wp-content/uploads/publications/chernikova_iv/epistemolog_shemy.pdf (дата обращения: 18.10.2016).
8. Янченко А. А. Методологический потенциал эпистемологического конструктивизма для разработки теории искусственного интеллекта // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 1 (39). Ч. 2. С. 210-215.

METHODOLOGICAL DIFFERENCES OF THINKING RESEARCH IN PHILOSOPHY AND COGNITIVE SCIENCES

Men'shikova Anna Andreevna
National Research Tomsk State University
menanna1366@yandex.ru

The article is devoted to the issue of relationship of philosophy and science (cognitive science), boundaries of the thinking category. Thinking is an object of cognitive studies in various manifestations (neurobiological cognitive science, different particular cognitive sciences, cognitive approach) and it does not always coincide with the philosophical idea about it. The cognitive science asserts biological conditionality of thinking. Philosophy has kept the speculative level and approaches in sciences.

Key words and phrases: cognitology; theory of cognition; philosophy and science; cognitive science; boundaries of categories; relationship; scientific object; thinking; paradigm of sciences; cognitive approach.

УДК 785

Искусствоведение

Статья посвящена рассмотрению четырех пьес для оркестра, каждая из которых построена на одной ноте, итальянского композитора Джачинто Шельси. Сочинение анализируется сквозь призму авангардных течений музыки XX века, сонористических принципов мышления. В ходе анализа автор подчеркивает идею синтеза статического и динамического компонентов, извлеченных из одного тона, акцентирует внимание на признаках симфонической организации цикла, рожденного на стыке культурных традиций Востока и Запада.

Ключевые слова и фразы: композиции на один звук; авангардизм; соноризм; медитативность; техники композиции музыки XX века.

Молчанов Андрей Сергеевич, к. искусствоведения, доцент
Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки
mas-composer@mail.ru

«СИМФОНИЯ ОДНОГО ЗВУКА» ДЖАЧИНТО ШЕЛЬСИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА

Музыкальное искусство XX столетия характеризуется бурной эволюцией в области художественного творчества, перевернувшей в значительной степени практически все нормативы классико-романтической традиции. Общий дух экспериментаторства, распределенный по двум волнам авангарда, активный поиск новых «звуковых путей» коренным образом поменяли отношение к музыкальному звуку. Внимание композиторов сосредоточилось, прежде всего, на его физической природе, возможностях расщепления полутона на микроинтервалы, тембровых характеристиках. Появление в этом ряду форм, построенных на одном звуке, явилось закономерным результатом звуковой эмансипации. Польский музыковед Т. Зелиньский в 1970-е годы писал: «Сегодня центральным объектом интересов художников, особенно тех, которые относятся к музыке как автономному искусству, становится превыше всего само звучание, возведенное сегодня в ранг основного материала...» [4, с. 293]. Естественно, что и форма воплощения этого звучания потребовала совсем иных способов реализации и, прежде всего, активизацию темброво-фактурных типов изложения, а также применение нетрадиционных приемов игры.

Первые попытки проникнуть в звуковой микромир были отмечены еще на рубеже 1920-х годов, однако подлинный расцвет пришелся на вторую волну авангарда – 1950-60-е годы. Именно в этот период однозвучие стало использоваться преимущественно в жанрах чистой инструментальной музыки без опоры на какую-либо программную художественную канву в качестве главного «строительного» компонента. В. Холопова отмечает: «На основе сонористического принципа, опирающегося не на тоны определенной высоты, а на непривычные тембры, находимые в музыкальных инструментах (традиционных и нетрадиционных), возникла целая полоса

сочинений XX века...». И далее поясняет, что одним из вариантов построения композиции может быть такой, где «стержнем формы становится какой-то один элемент...: один ритм, один звук, один аккорд» [5, с. 34].

К данной идее последовательно обращались такие признанные сегодня мастера как Д. Лигети, К. Пендерецкий, А. Шнитке, С. Губайдулина, А. Кнайфель и др. Однако интенсивность развития художественных направлений в XX веке, к сожалению, не всегда приводила к своевременной оценке их качественного наполнения. Многие индивидуальные отклики композиторов на те или иные тенденции времени, которые, казалось бы, вписывались в магистральную линию развития искусства, тем не менее, не получали должный резонанс у широкой массы слушателей или же после ярких вспышек гасли и терялись в пучине различных более активных явлений современного искусства.

Среди вышеперечисленных авторов имя итальянского композитора Джачинто Шельси (1905-1988), пожалуй, сегодня наименее известно. Однако, как показали первые исследовательские очерки (появившиеся уже в XXI веке), его творчество в высшей степени актуально и содержит много интересных идей, которые по своему художественному значению нисколько не уступают работам его более известных современников, а в некоторых случаях даже предвосхищают появление отдельных тенденций современного музыкального искусства¹.

Среди знаковых работ Шельси выделяются 4 Пьесы для оркестра (на одной ноте каждая – *ciascuno su una nota*) – сочинение 1959 года, в котором автор представляет темброво-вариационную разработку одного звука, специально посвящая этому отдельный микроцикл. Конечно, в этом сочинении мы можем найти немало общего со сходными по звуковой концепции произведениями других авторов, и прежде всего в самой форме подачи материала, его сонористической трактовке. Но степень концентрации на одной звуковысоте у итальянского композитора значительно выше. Если у других авторов появление однозвучных форм носило в большей степени контекстный характер, было встроено в масштабную развернутую композицию (являясь частью симфонии, квартета, разделом крупного многозвучного сочинения), то у Шельси это целостное самостоятельное законченное произведение. Отсюда усиленное значение получает в нём идея варьирования свойств музыкального звука, а в итоге – особый слуховой результат, предполагающий внутреннее погружение в звукоокраску с характерными для этого высотными биениями, вибрациями, спектральным расширением и сужением унисона.

С точки зрения своей художественной и стилистической направленности 4 Пьесы представляют индивидуальный синтез темброво-колористических открытий Западноевропейской музыки с духовно-культурными практиками Востока, с продолжительным вслушиванием в долго длящийся звук вне места и времени, его колыхания и обертоны. Тот же масштаб и цельность, с которыми Шельси подошел к воплощению данной идеи, позволяют нам рассмотреть этот опус как единую концепцию, как своеобразную *симфонию одного звука*, со свойственными этому жанру признаками. Обратимся к материалу сочинения подробнее.

Четыре Пьесы, несомненно, дают вариантное прочтение музыкальной идеи однозвучия. Каждая из них опирается на единственную преобладающую звуковысоту: h-f-as-a, делая акцент на тех или иных тембровых, ритмических, артикуляционных компонентах². Оркестр усеченного смешанного состава, близкий большому ансамблю с преобладанием тембра медных духовых³. Запись в партитуре тоже вполне традиционна и уложена в привычную тактовую сетку (включая применение переменного метра). В подаче звукового материала Шельси не использует каких-то экстраординарных приемов, ограничиваясь вполне привычными для своего времени четвертитоновыми изменениями звука, интенсивным вибрато и несколькими тембровыми штрихами, включая флажолеты и тремоло. Своеобразие каждой пьесы достигается условиями распределения звуковых событий во времени, сменой различных фактурных форм изложения, тембровым развитием. В этом процессе также прорисовывается и функция каждой части в цикле.

Первая пьеса на звуке «б» – самая лаконичная (39 тактов в переменном метре $\frac{4}{4}-\frac{3}{4}$ и умеренном темпе), подобна *вступлению* цикла и намечает основные способы модификации звука. Среди них долгие педальные ноты, вибрато с четвертитоновым отступлением от основной высоты, мелкие ритмические группы и одиночные точечные вкрапления звуков, включая ударные инструменты, различные тремолирующие образования. Движение строится небольшими пульсирующими фрагментами, меняющими динамику и фактурную плотность. Наибольшей интенсивности этот процесс достигает в позиции $\frac{2}{3}$ формы, а потом постепенно сходит в тишину. Пьесу скрепляет звуковая арка, связанная коротким глissандирующим мотивом *vibrato* у струнных инструментов в объеме малой терции f-g-as-g-f (тт. 9-10 и 34-35, Пример № 1). Многочисленные четвертитоновые расхождения от унисона придают звучанию необходимое напряжение. Специфика же тембрового колорита определяется здесь вибрирующим, «жужжащим» движением струнных с периодическим вкраплением медных, перемежающихся с педальными протянутыми линиями. Роль ударных скромна и ограничена одиночными фразами бонгов и там-тамов. Высотное распределение звучания сосредоточено в основном в среднем и низком регистрах, что придает облику первой части необходимую насыщенность и поддерживает плотность унисона.

¹ В настоящее время творчество композитора начало изучаться как часть исследовательского проекта под условным названием «Маргиналы XX века», подразумевая композиторов, чье творчество по объективным или субъективным причинам осталось в стороне от основных линий развития истории музыки (слово *маргинал* употреблено здесь в нейтральном смысловом модуле) [1].

² Судя по всему, выбор высот произволен и не имел для автора принципиального значения. При желании в нем все же можно рассмотреть набор звуков Ум. VII₇ – h-f-as (gis), который «разрешается» в последней части в «а».

³ Характерной особенностью партитуры является исключение инструментов высокой тесситуры (флейт и скрипок), а также общее снижение количества струнных, из которых присутствуют только 2 альты, 2 виолончели и контрабас.

Пример № 1.

Дж. Шельси. Пьеса № 1 на звуке «f», тт. 34-37

Следующая пьеса претендует на роль развернутой драматической части. Она практически в два раза больше первой (103 такта в трехдольном метре и умеренно быстром темпе), композиционно распадается на два этапа. Первый (тт. 1-54) характеризуется рассредоточенным развертыванием звуковых событий у отдельных инструментов, однако тембр медных преобладает. Импульс задается через четвертитоновое вибрато на звуке «h» у бас-кларнета, валторны, тенорового саксофона и флексофона, усиленное в тт. 6-8 ритмической прогрессией в партии третьей валторны. Роль же струнных сведена к отдельным штриховым подчеркиваниям *pizzicato* и флажолетам у контрабаса. В тт. 20-30 организована еще одна зона концентрации с акцентами коротких мотивов у меди на *forte* и общей плотностью (до 10 инструментов). Однако после этого интенсивность событий падает, и к 55 такту звучание практически замирает.

Новый импульс также дает созвучие медных с четвертитоновым вибрирующим «h» и характерным закрытым (застопоренным) звуком, придающим металлический оттенок общей тембровой палитре. Главная кульминационная зона части располагается в пределах тактов 60-80. Она обозначена темповым ускорением, усилением плотности и громкости звучания, ритмическими фигурами из мелких нот и разбросанных звуков по типу пуантилизма. В конце пьесы интенсивность движения также поддержана отдельными репликами трубы, а в т. 90 акцентом медных и там-гама, ставящих точку в развитии, после чего звучание постепенно свертывается в протянутом унисоне валторны и альты *con sordino*.

Третья пьеса наиболее камерная по характеру (63 такта в спокойном темпе) выполняет функцию лирического центра. Звучание строится с преобладанием тембров засурдиненных труб, валторн и альтового саксофона с периодическим подключением других инструментов (кроме ударных, которые в этой части не используются). Интонационное своеобразие пьесы достигается сквозным проведением четвертитоновых и полутоновых вспомогательных ходов, прилегающих к «as». Они то «искажают» начальный унисон, то возвращают движение в ровное русло. В середине формы звучание достигает особого мистического колорита, что связано с использованием ритмических прогрессий у духовых инструментов на одном звуке, доходящих до тремоло, и общим динамическим нарастанием. К тому же, в этом месте в тембровой палитре сочинения выделяется голос басового кларнета, содержащий единственное во всем цикле существенное отступление от одновысотности в виде широкого нисходящего хода в низком регистре b-as-e-cis, который перекрывается сверху медью с четвертитоновым мотивом a-as (Пример № 2). К концу части звучание выравнивается и становится более разряженным. Отдельные реплики труб и валторн постепенно приводят к укрупнению длительностей и общей остановки движения.

Пример № 2.

Дж. Шельси. Пьеса № 3 на звуке «as», тт. 26-28

Четвертая пьеса (61 такт в размере 5/4 и умеренном темпе) наиболее интенсивная по характеру звуковых событий. Она начинается *pppp* с унисона альтов, но довольно быстро набирает мощь и силу, приводя к *tutti* оркестра, которое как бы единой волной накрывает центральную зону, вбирая и усиливая все основные приемы изложения, свойственные предыдущим частям. Характерными особенностями кульминации являются использование интенсивных ритмических фигур (квинтолей, секстолей) у разных участников оркестра, а также движение мелкими прерывистыми фразами у ударных инструментов (бонгов, афро-американских барабанов и литавр, захватывающих звуки «а» и «ф», Пример № 3). Напряжение достигает здесь своего апогея, разрастаясь количественно и тесситурно, усиливая характерный для всех частей цикла драматический колорит. В таком виде заключительная пьеса, как отмечает Л. Аюпян, «...полностью соответствует архетипу большого “синтезирующего” финала, превосходя остальные части не только по объему, но и по густоте и внутренней подвижности фактуры, диапазону охваченных частот, ритмической активности ударных» [1, с. 169].

Пример № 3.

Дж. Шельси. Пьеса № 4 на звуке «а», тт. 40-42

В итоге, в «Четырех пьесах» композитор создает довольно интересный по художественному содержанию цикл, воплотив в нем сформулированную авторскую идею синтеза статического и динамического элементов, извлеченных из одного звука. Однако главной заслугой Шельси следует считать то, что при столь ограниченном характере интонационных средств ему удалось «удержать» эмоцию, наполнить однозвучие глубиной экспрессии художественного высказывания, от оттенков спокойного ровного колыхания до сурового и даже грозного звучания (что сказалось в преобладании тембра меди).

Соответственно, активным предстает и план восприятия данного цикла. Слух в сенсорном поле постоянно фиксирует разные компоненты звукового пространства: выдержанный ровный тон, вибрирующий и пульсирующий звуки, их микротоновые градации, а также темброво-штриховые варианты, активизирующие разные фонические эффекты: ударно-шумовые, гудящие, дребезжащие, объемные или же, наоборот, тонкие и рафинированные. Композитор все время меняет ракурс подачи звука, поэтому для слушателя информационное пространство остается содержательным и насыщенным событиями, а инерция восприятия преодолевается в постоянной смене энергетических ступок и разряженных пространственных педалях.

«Одиночный звук, выступающий в значении микротемы... становится смысловым атомом произведения, демонстрируя безграничные возможности последующего развития. Он множится в тембро-красочном спектре, набирает силу и, достигнув своеобразной вершины, максимально “выплеснув” свою красочную и динамическую энергию, убывает, растворяясь в сонорных звонах, шорохах, “свёртывается” в тишину. Исчезая, звук посылает свою энергию на рождение нового звука-образа, с иной красочной структурой... который, как многоголосное эхо, прочертит также свою более масштабную “волну” процессуального развёртывания, резонируя микроволновой структуре звука-темы...» [3, с. 134].

Л. Акопян склонен считать, что «концепция “Четырех пьес” созвучна шёнберговской идее тембровой мелодии (Klangfarbenmelodie) и обнаруживает внешнее, поверхностное сходство с концепциями, которые примерно в тот же период независимо друг от друга разрабатывали такие радикальные художники молодого поколения, как австриец Фридрих Церха и американец Ла Монте Янг. Но только Шельси удалось создать на основе Klangfarbenmelodie цикл из нескольких контрастных частей, отнюдь не лишенный симфонического размаха» [1, с. 169].

Хочется добавить, что предложенная композитором идея заметно шире *Klangfarbenmelodie* и устремлена в будущее, предвосхищает, в частности, опыты американских минималистов и французских спектралистов. С первыми его роднит выбор материала (минимум – один звук) и концепция статической музыкальной композиции, со вторыми – идея вслушивания в звук, его обертоны, тембровые градации от фазы атаки до затухания. Для самого Шельси это также было связано с определенным интересом к культуре Востока, где он искал вдохновение и источники духовности. М. Кузнецова отмечает: «В музыке Шельси ярко отражены характерные свойства восточной музыкальной медитации – ее особая статика, микрохроматика, специфическое понимание природы звука, использование эзотерических вербальных компонентов, сложных мистико-мифологических концепций, акустико-звуковых феноменов с утраченной культурной “памятью”» [2, с. 165].

Таким образом, несмотря на сознательное ограничение звуковысотного параметра, автору удалось создать вполне цельное и по характеру звучания, и по выразительным качествам произведение. При этом сам музыкальный звук трактуется Шельси как множественный спектр, мобильная микроструктура, в которой часто используется смена интенсивности вибрато, микроинтервалы, разный штрих, высотно недифференцированные звуки ударных. Фактурные формы предъявления звука все время меняются: от протянутой тон-линии до отдельных пуантилистических всплесков, а в движение добавляются неожиданные акценты и ритмические прогрессии.

Исходным смысловым импульсом сочинения можно считать идею показа возможностей одного звука, что также мы встречаем и у других композиторов. Однако у Шельси акцент сделан на взаимодействии статического и динамического компонентов, рождающихся в имманентных звуковых вибрациях, в чем и сконцентрирован основной выразительный эффект произведения. Родственным оказывается это и некоторым советским композиторам (постсоветское пространство), уделявшим в своем творчестве значительное место медитативному принципу мышления (А. Тертерян, В. Сильвестров). А для самого итальянца найденный принцип построения сочинения стал своего рода трамплином для вхождения в период творческой зрелости и неоднократно в том или ином качестве воспроизводился им в более поздних работах (“Hurqualia”, “Chukrum”, “Hymnos” и др.).

В отличие от многих других сочинений Шельси, 4 Пьесы довольно скоро прозвучали в Париже в декабре 1961 года и, по свидетельствам современников, имели значительный успех. По сути, эта миниатюрная симфония одного звука дала импульс многим явлениям современной музыки, став важным плацдармом генерации музыкальных идей, насыщая их глубоким «космологическим» смыслом. Сочинение итальянского автора наполнено пафосом созидания, творения звука, стремлением открыть новые не изведенные ранее возможности, раздвинуть границы творчества. Как и многие его современники, Шельси стоял на пути многомерности звука, что позволило со всей фантазией и изобретательностью обнаружить огромный богатый микромир однозвучия и воплотить его в виде интересного звукового феномена.

Продолжение изучения творчества Шельси видится сегодня перспективной задачей, а 4 Пьесы для оркестра, метафорически названные нами *симфонией одного звука*, остаются в контексте его творчества одним из определяющих стиль произведений. С точки же зрения эволюции музыкального искусства XX века это сочинение может быть оценено как одно из характерных и самобытных явлений, синтезирующих принципы авангардизма и академической музыки на стыке культурных традиций Востока и Запада.

Список источников

1. Акопян Л. О. Джачинто Шельси // Искусство музыки: теория и история. 2011. № 1-2. С. 154-207.
2. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): дисс. ... к. искусствоведения. М., 2007. 233 с.
3. Птушко Л. А. Стилиевые особенности симфонического творчества А. Тертеряна // Стилиевые искания в музыке 70-80-х годов XX века: сб. ст. / сост. и науч. ред. Е. Г. Шевляков. Ростов-на-Дону: РГК, 1994. С. 132-145.
4. Фёдоров В. Инструментальные сочинения К. Пендеревского начала 60-х годов // Проблемы музыки XX века: сб. ст. / гл. ред. В. М. Цендровский. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. С. 292-318.
5. Холопова В. Н. Эстетика и психология музыкальной композиции // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 31-38.

“SYMPHONY OF A SOUND” BY GIACINTO SCELISI IN THE CONTEXT OF DEVELOPING MUSICAL ART OF THE XX CENTURY

Molchanov Andrei Sergeevich, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
mas-composer@mail.ru

The article is devoted to studying four pieces for orchestra by the Italian composer Giacinto Scelsi based on one note. The composition is analyzed through the lenses of avant-garde trends of the XX-century music, the sonoristic principles of thinking. The author emphasizes the idea of synthesis of the static and dynamic components extracted from one tone, pays special attention to the features of symphonic arrangement of a cycle originated at the crossroad of Eastern and Western cultural traditions.

Key words and phrases: one-sound compositions; avant-gardism; sonorism; meditateness; musical composition techniques of the XX century.

УДК 94

Исторические науки и археология

В статье на примере отдельно взятого уездного города России второй половины XIX века показана процедура проведения выборов в органы общественного управления по Городовому Положению 1870 года. Проанализированы и введены в научный оборот ранее не публиковавшиеся документы провинциального архива. На основе изученных архивных материалов автором раскрываются характерные черты и особенности выборов гласных в органы общественного управления уездного города Арзамаса Нижегородской губернии.

Ключевые слова и фразы: Городовое Положение 1870 г.; Нижегородская губерния; уездный город Арзамас; гласный; органы общественного управления; баллотировка.

Мустафин Иршат Рифатович, к.и.н.

Нижегородский институт управления – филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации
unost345@mail.ru

ПРОВЕДЕНИЕ ВЫБОРОВ В ОРГАНЫ ОБЩЕСТВЕННОГО УПРАВЛЕНИЯ УЕЗДНОГО ГОРОДА (К ВОПРОСУ РЕАЛИЗАЦИИ РЕФОРМ АЛЕКСАНДРА II НА МЕСТАХ)

По Городовому Положению 1870 г. в уездных городах России формировались органы общественного управления, которые состояли из городского избирательного собрания, городской думы и городской управы. Возглавлял органы общественного управления городской голова.

На примере города Арзамаса Нижегородской губернии, представлявшего собой во второй половине XIX в. типичный уездный город России, рассмотрим процедуру проведения выборов в органы общественного управления.

Подготовка к выборам начиналась с выяснения списочного состава избирателей. Правом участия в избирательных собраниях обладали российские подданные в возрасте не менее 25 лет (возрастной ценз), не менее двух лет проживавшие в городе на постоянной основе (ценз оседлости), обладавшие недвижимым имуществом или содержащие торгово-промышленные заведения (имущественный ценз).

Избиратели были наделены двумя голосами на выборах: своим голосом и голосом по доверенности [1, ст. 23]. К участию в выборах по доверенности допускался широкий круг физических и юридических лиц. Среди них, например, были: горожане, отсутствовавшие в городе во время выборов; совершеннолетние граждане, не достигшие установленного на выборах возрастного ценза; различные товарищества, монастыри и церкви, обладавшие недвижимым имуществом в пределах городской черты и уплачивавшие соответствующие сборы в пользу города.

Доверенность по распоряжению голосом на выборах оформлялась обычно «от руки и на простой бумаге» и заверялась подписями «верителей». Если «верители» вызывали сомнения или были незнакомы представителям городской управы, то доверенность удостоверялась нотариусом либо «свидетельствовалась» чинами полиции. Одним из примеров такого документа является «Доверенность арзамасской мещанки Е. Ф. Перетрутовой», датированная 1883 г. Текст доверенности гласит: *«Любезный супруг, Иван Васильевич! Настоящею доверенностью уполномочиваю Вас участвовать, вместо меня, при выборе гласных в Арзамасской городской думе; по чему можете производить баллотировку городского головы и гласных и самому, от моего имени, баллотироваться, где следует за меня расписываться. И что Вы по сему законно учините, я верю, спорить и прекословить не буду. Ноября 22 дня 1883 г. Доверенность эта дана арзамасскому мещанину Ивану Васильевичу Перетрутову. Арзамасская мещанка Екатерина Федоровна Перетрутова»* [2, д. 19, л. 45]. Приведенный текст рукописной доверенности является «типовым» и повторяется с незначительными изменениями практически во всех подобных документах избирателей уездного города Арзамаса рассматриваемого периода.

Доверенность Е. Ф. Перетрутовой была нотариально заверена, о чем свидетельствует соответствующая запись ниже основного текста: *«Тысяча восемьсот восемьдесят третьего года ноября двадцать второго, доверенность эта явлена у меня, Владимира Алексеевича Терновского, арзамасского нотариуса, в конторе*