

4-82
K-3912.1

ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВО

Выпуск V





k-039121

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ

обозначенного здесь срока

48
Чувашский государственный институт гуманитарных наук

ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВО

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

Выпуск V

51/100

МЕЖНАЦИОНАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Чебоксары — 2003

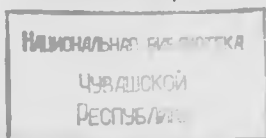
*Печатается по постановлению Ученого Совета
Чувашского государственного института гуманитарных наук
от 21 мая 2002 г.*

УДК 7.0
ББК 85
Ч. — 82

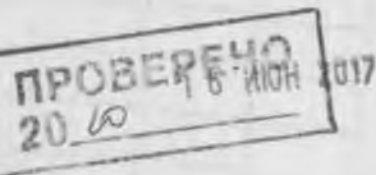
Составитель и автор вступительной статьи **М.Г.Кондратьев**

ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВО: Вопросы теории и истории.
Сборник статей. Вып. 5: **Межнациональное пространство
художественной культуры.** — Чебоксары: ЧГИГН, 2003. —
292 с.

К-39121



Пятый выпуск трудов отдела искусствоведения ЧГИГН отличает от предыдущих сборников серии «Чувашское искусство: Вопросы теории и истории» единый тематический ракурс. Включенные в него исследования объединяются проблемой межнациональных связей художественной культуры Чувашии. Авторами публикуемых статей являются как опытные исследователи, известные читателям своими трудами, так и аспиранты, недавно начавшие свой путь в науке. Участие в создании настоящей книги авторов, представляющих не только Чувашию, но и зарубежные страны и соседнюю республику, придает представляемым материалам и точкам зрения объемность и убедительность.



ISBN 5—87677—010—8

© Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 2003 г.

МЕЖНАЦИОНАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Развитие художественной культуры Чувашии в XX столетии — один из феноменов, который еще предстоит осмысливать искусствоведам, философам и культурологам. Наиболее существенные результаты этого процесса — рождение профессиональных ветвей во всех видах искусства: изобразительном, музыкальном, театральном. Они существуют параллельно и в связи с архаичным народным искусством. Включенные в настоящий сборник работы историков и теоретиков музыкального, изобразительного, театрального искусств объединяются главным образом проблемой межнациональных связей чувашского искусства, поскольку важнейшей составляющей внешних связей национальной художественной культуры (а именно на такой — национальный и этнокультурный — вектор много десятилетий ориентировано в Чувашии ее развитие и, соответственно, анализ) являются ее взаимодействия с другими национальными культурами. Этот аспект всегда актуален и пока относительно мало изучен. Недостаточное же внимание к внешним связям лишает многие понятия масштаба и перспективы, ограничивает возможности объяснения реалий творчества.

Предлагаемый вниманию читателей сборник представляет собой первую попытку коллективными усилиями выявить некоторые возможные направления сравнительного изучения чувашского искусства и, если не раздвинуть, то хотя бы обозначить границы пространственных и временных полей уже осознаваемых сегодня внешних его взаимодействий. По своим темам и масштабу представленные работы разнообразны. Диапазон исследовательских задач, решаемых авторами, простирается от обзорных очерков и этюдов-персоналий до обстоятельно аргументированных теоретико-аналитических штудий, разрабатывающих материал разных видов и жанров искусства. Соответственно и весь сборник нацелен на постановку проблемы сравнительного изучения чувашского искусства в межнациональном контексте, не претендуя на полноту ее

освещения и, тем более, на целостность подходов к ней. Это — задача будущих монографических трудов компаративистского направления.

Тем не менее уже написанные для нашего издания статьи обнаруживают потенции к образованию некой целостности, если расположить их по разделам, последовательно перемещая внимание от мировых культурных полей к локальным и региональным. Иначе говоря, раскрыть тему «концентрически». Образуются три раздела, охватывающие культурные пространства, в которых реализуются межнациональные связи чувашского искусства.

Первый раздел включает в себя экскурсы в широкое пространство исторических и современных связей художественной культуры Чувашии с мировыми культурными полями, разбросанными, главным образом, на территории Восточной и Западной Европы. Здесь уделено место как этнокультурным параллелям с венграми и болгарами (имеющими древнюю историю и фундаментальное значение для культуры чувашей), так и формирующимся в новейшее время разноплановым международным взаимодействиям в сфере поэзии и изобразительного искусства (объединяющим началом последних выступает уникальная творческая личность Геннадия Айги). Отсюда название раздела: «В пространстве мировой культуры».

Второй раздел концентрирует внимание на процессах в объемном, хотя и менее широком в пространственном и временном отношениях культурном поле, образовавшемся с эпохи вхождения Чувашии в состав Российского государства. Наиболее заметным перманентным фактором развития чувашского искусства этой эпохи становится взаимодействие с духовной культурой русского народа, как мощной государствообразующей и «культурообразующей» силы. В публикуемых очерках находит отражение и участие в процессах развития современного национального искусства Чувашии представителей русских творческих школ. Раздел озаглавлен: «В пространстве России: плоды четырехвекового партнерства».

Третий раздел составляют статьи, посвященные проблематике Волго-Уральского региона — локального территориально, но не по своему содержанию. Полиэтническое культурное пространство этого региона формировалось более тысячи лет и только к началу XXI столетия стало осознаваться как специфическая «наднациональная» целостность. Чувашская культура здесь выступает как одно из ее звеньев в ряду типологически однопорядковых, активно взаимодействующих друг с другом культур. Собственно, специфика региона, в составе которого параллельно развивается народное и профессиональное искусство разных видов в художественной культуре нескольких крупных народов, и является основным побудительным мотивом к изучению проблематики межнациональных связей. Однако именно на материале региона эти вопросы пока изучаются

в наименьшей степени. В публикуемых статьях эта проблематика раскрывается только на материале музыкального искусства. Раздел назван: «В пространстве региона: звенья региональной целостности».

Приложение, традиционно помещаемое в конце сборников «Чувашское искусство», дополняет материалы первого и второго разделов персоналиями и библиографией.

Авторами публикуемых статей являются как опытные исследователи, хорошо известные читателям, так и аспиранты, недавно начавшие свой путь в науке. Участие в создании настоящей книги авторов, представляющих не только Чувашию, но и, в первом разделе, Венгрию (Каталин Пакша — этномузыковед, развивающая направление, в котором работали Кодай и Викар), Болгарию (Павлина Митрева), США (Мери Б.Келли) и, в третьем разделе, соседнюю республику — Мордовию (Н.И. и Л.Б.Бояркины), придает представляемым материалам и точкам зрения объемность и убедительность.

М.Г.Кондратьев.

I. В ПРОСТРАНСТВЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

ПЕНТАТОННЫЕ МЕЛОДИИ УЗКОГО ДИАПАЗОНА В ВЕНГЕРСКОЙ И ЧУВАШСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ¹

Каталин Пакша

Чем более совершенна мелодия, тем более характерны ее диапазон, звукоряд, мелодическая линия, мотивика^{1,1} и структура и тем убедительнее можно показать близость и сходство с помощью сравнительного исследования. С тех пор как Кодай стал изучать данный вопрос, внимание сосредоточивалось на параллелях между пентатонными песнями нисходящего направления с диапазоном шире октавы древнего слоя венгерской народной музыки и подобными песнями родственных народов [см. Кодай 1934, 1971; также Барток 1981]. Меньше было сказано о его сравнениях песен с узким диапазоном, так как они не имеют квинтово-транспозиционной структуры и поэтому казались менее характерными [Кодай 1971; примеры 43, 57 и 64, с двумя марийскими и одной удмуртской мелодиями]. Причина заключается, несомненно, в том, что в венгерской народной музыке такие песни встречаются намного реже, чем песни нисходящего направления с повторением на квинту ниже, каковых

¹ Настоящая статья впервые была опубликована в «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 26» (Будапешт, 1984) на английском языке. Перевод для настоящего издания выполнен музыковедом С.И.Федоровой.

Сноски, обозначенные римскими цифрами, см. в «Примечаниях к переводу» после статьи. Постраничные примечания принадлежат автору. — *Feg.*

там тысячи вариантов [см., напр.: Свод... 1973, Свод... 1987. Типы народных песен 1—2]. Они встречаются реже, однако не являются исключением, и более поздние собрания, которые дополняют прежнюю информацию, еще и еще раз подтверждают, что это не случайные, испорченные или неоригинальные варианты, а примеры более ранней стадии в развитии мелодики: простейшая пентатоника, основная пятизвучная шкала с наиболее узким диапазоном (сексты *so-la-do-re-mi*^{II}, т.е. F-G-B-C-D) с пропуском октавы. Такие песни заслуживают особого внимания, так как они, в сущности, могут быть интерпретированы как связующие или посредники между тетратонными и тритонными песнями^{III}, которые считаются самыми архаичными в венгерской народной музыке, и пентатонными песнями нисходящего направления с диапазоном шире октавы. «Ныне открытые трех-четырёхступенные мелодии, — как пишет Лайош Вардяш [1981:278], — проливают свет на некоторые песни, известные ранее». То, что их можно встретить только спорадически, в наиболее традиционно ограниченных районах венгерской языковой зоны (Южное Задунавье, Зобор, Мезёшег, Трансильвания) и в самом большом числе в связанных между собой группах вариантов в долине Гимеш и Молдавии, говорит об их древности.

Собственно пентатоника и тетратонная шкала широко распространены в чувашской народной музыке. Опираясь на сборники Лаха и Максимова, Лайош Вардяш утверждал: «Этот материал удивительно архаичен и полностью меняет наше представление о тюркско-монгольском нисходящем пентатонном стиле, которое мы имели в течение долгого времени. Здесь мы находим пентатонные песни с секстовым диапазоном, оканчивающиеся на *so* и *do*, т.е. их основная шкала является суженной последовательностью, и эти песни занимают больше места, нежели даже в случае с марийскими песнями» [Вардяш 1980:5]. Сборник чувашских народных песен Ласло Викара и Габора Берецки [Викар—Берецки 1979] включает множество таких мелодий. Их сходство в тональности и даже в звукоряде побудило попытаться продемонстрировать подобие или даже тождество мелодических линий, мотивики и структуры венгерских и чувашских мелодий.

Мелодическое или стилистическое сходство может предполагаться там, где совпадают несколько существенных

музыкальных качеств. Как указывает Бенце Сабољчи [1957: 288], никто не может говорить о пентатонном стиле вообще², можно говорить лишь о пентатонных стилях, под которыми «мы подразумеваем соединение, реальное проявление некоторых пятиступенных тональных систем и определенные принципы мелодической структуры». Большая и примечательная группа чувашских народных песен характеризуется, кроме их ангемитонной пентатоники с окончанием *so*, трехстрочной структурой. Строфа обычно содержит две музыкальные идеи^{IV}, вторая из которых повторяется (форма АВВ). Ласло Викар утверждает, что большинство песен с такой структурой можно найти среди южных и восточных чувашей, наиболее простые трехстрочные мелодии сохранились у чувашей, живущих в Татарии. В меньшей степени они характерны для северных чувашей [Викар—Берецки 1979:36]. Даже географическая распространенность показывает, что, по сравнению с песнями широкого диапазона, они репрезентируют более раннюю стадию развития, которая могла сохраниться лишь в меньшинстве районов, но следы которой до сих пор очевидны также в развитых северных районах, хотя здесь они отодвинуты на задний план широкими аркообразными мелодическими линиями.

Песни с подобным звукорядом также встречаются в древнем слое венгерской народной музыки, но там структура АВВ неизвестна. Однако мы должны учитывать, что, «хотя пентатоника проявляется в определенных мелодических формах, эти формы развиваются и трансформируются» [Сабољчи 1957:288]. Венгерские мелодии в следующем музыкальном примере³ — все четырехстрочные, но можно допустить, что за этой структурой стоит развитие трехстрочной структуры, так как вторая и третья мелодические строки имеют тот же самый или подобный материал, тогда как четвертая строка просто топчется вокруг заключительной ноты или

² «Основные формы музыкального мышления со сходными чертами у разных народов могут развиваться совершенно независимо друг от друга. Так, пентатонная система развивалась у народов без взаимодействующих контактов...» [Кодай 1971:60].

³ Некоторые венгерские песни не публиковались, поэтому все они даны единообразно с подтекстовкой, но в случае с чувашскими песнями, которые все опубликованы, мы обошлись без текста.



обеспечивает обычный конец, подходящий для достижения завершающего *la*, которое широко распространено в венгерской народной музыке. В сравнительном анализе регулярные различия могут также указать на общую основу, например, на факт, что чувашская структура АВВ соответствует венгерской структуре АВВС. Маловероятно, что как чувашские, так и венгерские строфы образовались из общей двухстрочной формы АВ, независимо друг от друга. Хотя, как пишет Кодай, «чувашская музыка не могла оставаться неизменной в течение полутора тысячи лет, но она оставалась ближе к предкам» [Кодай 1947]. И музыкальные анализы указывают на то, что в этом случае форма АВВ — единственная, которая может брать за общую основу, поскольку имеется не только мелодическое соответствие, структура также сходна и строчный повтор в строфе в том же месте — в строке В.

Доказано, что большинство орнаментов венгерских народных песен старого стиля является не просто декоративными образованиями, а существенными элементами мелодии, которыми нельзя пренебречь [Пакша 1980]. Орнаменты также должны быть приняты во внимание в процессе сравнения наряду с главными нотами. В результате, таким образом, видно, что по своему типу эти мелодии ближе, чем когда-либо, одна другой.

Пример 1.

a) De Mäh nem vi rik gashäl Min-din fa te te-je

b) Min-din fa te te-je

c) Sir az út e-löt-tem, Bän-kö-dik az út te-je

d) Kö-ve-cäa út nöl-lett Pa-röl-lan-pi-ri

e) Min-din fa te te-je

f) Min-din fa te te-je

g) Sir az út e-löt-tem, Bän-kö-dik az út te-je

h) Kö-ve-cäa út nöl-lett Pa-röl-lan-pi-ri

i) Min-din fa te te-je

j) Min-din fa te te-je

a) Berzence (Somogy County), Янош Каплар (52). Записано Вильмошем Симайером в 1935 г., нотировано Белой Бартоком. Вторая строфа MF 3224a.

b) Викар—Берецки 1979, № 82.

c) Farkaslaka (Lupeni, Udvarhely County), Балаш Леринц (70). Записано Белой Викаром в 1903 г., нотировано Белой Бартоком. MF 480a.

d) Викар—Берецки 1979, № 145.

e) Лайта 1954, № 9.

f) Викар—Берецки 1979, № 13.

Случается также, что венгерская мелодия, как и чувашская, использует только две музыкальные идеи и не вносит ничего нового после двух строк, так как вторая просто по-

вторяется, создавая форму $ABBB_c$ или $ABBV_v$ (музыкальный пример 2/b, d)⁴. Это, очевидно, дальнейшее простейшее развитие формы АВВ. Одна из венгерских песен (2/d) даже совпадает с чувашскими песнями в окончании *so*.

Пример 2.

Музыкальный пример 2, состоящий из пяти систем по четыре стaves в каждой. Первая система помечена *Ritardo*. В каждой системе присутствуют слова на венгерском языке.

Слова в первой системе:

- а) *fí - des - a - nyám*
- б) *meg - ál - ko - zott,*
- в) *Szállj le, ka - kas,*
- г) *a ka - pu - ról,*

Слова во второй системе:

- а) *É - des - a - nyám*
- б) *meg - ál - ko - zott,*
- в) *I - gyal vi - zet*
- г) *a pa - tak - ból,*

Слова в третьей системе:

- а) *Mi - kor a vi - lág - ra ho - zott,*
- б) *Mert a Ti - sza már bé - fa - gyan,*
- в) *Mi - kor a vi - lág - ra ho - zott.*
- г) *Az én ba - bám rég el - ha - gya.*

⁴ В буквенных схемах индексы *c* — каденция, *v* — вариант.

а) Викар—Берецки 1979, № 123.

б) Magyarvista (Viştea, Kolozs County), Янош Терек (38). Записано Балинтом Шароши, с. 1955. КР 1022.

с) Викар—Берецки 1979, № 54⁵.

д) Visa (Viştea, Kolozs County). Ягамеш—Фараго 1974, № 7.

Следующие две мелодии с близкой мотивикой и структурой (3/а, б) почти полностью подтверждают предыдущие музыкальные примеры, даже несмотря на то, что венгерская отличается главной каденцией. Но затактовый «подступ» к начальной ноте третьей строки точно совпадает с главным каденционным тоном чувашской песни. Возможно, это след исчезнувшей заключительной ноты *so*. Даже если есть физиологическая потребность начать с «подступа», выбор высоты звука определенно не случаен. То же самое можно наблюдать после заключительных каденций песен 5/б, д и 11/б.

Пример 3.

а) Kő-ve - csa viz kő-ze - pi - be

б) S őgy fe - ré - duk kőlt gö - ri - ce. ő

а) S ő - ra mé - na őgy nagy me - dár

б) Őgy nagy me - dár, u - lyan me - dár

а) Викар—Берецки 1979, № 56.

б) Somoska (Somuşca, Moldavia). Ягамеш—Фараго 1974, № 37 = Каллош 1970, № 70.

⁵ Другие варианты: там же, № 55, 90.

Мелодии сходного строения в четвертом примере отличаются друг от друга каденциями второй и третьей строк. Структура ABV_VB_C венгерской песни раскрывается таким образом, что при сопоставлении с чувашской песней каденционный звук варьируется в двух строках, но в последней строке берется окончание *so*, а оно является также заключительной нотой всех строк В чувашских песен.

Пример 4.

а) $\text{♩} = 216$

б) $\text{♩} = 96$
Ho - va menz, Ho - va menz,

в) $\text{♩} = 125$

а) $\text{♩} = 96$

б) $\text{♩} = 96$
Te ke - vily ka - sa - na?

в) $\text{♩} = 125$

а) $\text{♩} = 96$

б) $\text{♩} = 96$
I - de s I - de me - nek...

в) $\text{♩} = 125$

а) $\text{♩} = 96$

б) $\text{♩} = 96$
Tün - gyér I lo - ná - hoz.

- а) Викар—Берецки 1979, № 92. Вторая строфа.
 б) Klézse (Cleja, Moldavia). Каллош 1973, № 10.
 в) Викар—Берецки 1979, № 91.

Чувашские песни, представленные до сих пор, в основном десятисложные⁶, тогда как венгерские — восьми- или иногда шестисложные. Так что в сравнении некоторые ноты в более длинных строках оказались не согласованы; они рассматривались как расширение или увеличение. Сделать так — не излишняя смелость, так как из ряда примеров народной музыки известно, что единый мелодический тип или вид мелодии может иметь разное число слогов⁷. Например, две венгерские мелодии в музыкальном примере № 5 — близкие друг другу варианты, хотя одна имеет восемь, а другая — шесть слогов. Их сходство представлено также в структуре: мелодия b) — AA_CBB_C, а мелодия d) — AA_VBC, так что они состоят только из двух или трех строк музыкального материала, как в предыдущих примерах. Разница в том, что здесь первая строка повторяется. Чувашские песни имеют структуры AA_CB и ABB.

Пример 5.

Музыкальный пример 5. Две системы нотных записей. Первая система (a-d) имеет темп *Poco rubato* и *Parlando*. Вторая система (a-d) продолжает мелодии. Под нотами даны слова на венгерском языке.

Слова под первой системой:

- a) *Poco rubato*
- b) *An-na, / An - na, Mó - nár An - na.*
- c) *Parlando*
- d) *El - a - lud - sam va - la*

Слова под второй системой:

- a) *Sá - tá! ut - cán egy ka - ta - na.*
- b) *Sá - tá! ut - cán egy ka - ta - na.*
- c) *Sár - pa - lakja mel - lett.*
- d) *Sár - pa - lakja mel - lett.*

⁶ «Строки, состоящие из 9—12 слогов, типичны для трехстрочных напевов» [Викар—Берецки 1979:66].

⁷ Таким образом, типы семейства мелодий, называемого «Павлин» [«Peacock melody family»], могут состоять из 6—14 слогов; ср. мелодии в VI—VII томах «Свода венгерской народной музыки».

а) An - na, / An - na, Mó - nár An - na.

б) El - a - lud - tain va - la.

в) Sé - tá! ut - cán egy ka - ta - na. Sár - pa tak - ja mel - lett.

а) Викар—Берецки 1979, № 93.

б) Lészped (Lespezi, Moldavia). Фараго-Ягамеш 1954. № 3D.

в) Викар—Берецки 1979, № 121.

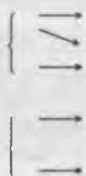
г) Gajdár (Gaidar, Moldavia). Фараго-Ягамеш 1954. № 6B.

Основываясь на предыдущих сравнениях (музыкальные примеры 1—5), можно утверждать, что структура трехстрочных чувашских песен приобретает следующие формы в родственных венгерских мелодиях:

ABBV_v (8 мелодий)

ABC (1 мелодия)

AA_cB (1 мелодия)



ABBV_vB_v (3 мелодии)

ABBV_vC (2 мелодии)

AA_cB B_c (1 мелодия)

AA_vBC (1 мелодия)

Это значит, что девять чувашских мелодий состоят только из двух строк музыкального материала, то же самое верно и для четырех венгерских мелодий. Но ни одна из остальных трех венгерских мелодий не имеет новой идеи в каждой строке. В целом можно сказать, что типичная чувашская форма ABB соответствует венгерским формам ABBV и ABBC⁸.

⁸ Возможно, стоит вспомнить, что Барток рассматривал структуру ABBC, возникшую в песнях старого стиля с узким диапазоном, как типичную старую структурную характеристику старого парландо-рубатного восьмислового стиля, и что «в классе C структура ABBC вряд ли может встретиться» [Барток 1981: 2—21].

Следующее сравнение — с четырехстрочными чувашскими мелодиями со сходным звукорядом, но даже эти песни содержат не больше трех строк разного музыкального материала. Структура венгерских мелодий в музыкальном примере 6/b, с — $ABCB_c$ и ABV_cV_v , в то время как чувашской мелодии в музыкальном примере 6/a — $ABCB$. Во всех мелодиях вторые строки — нисходящие, но в венгерской мелодии 6/b степень нисхождения несколько меньшая, достигая только *la*. В четвертых строках, которые имеют сходное содержание, даже заключительные тоны совпадают. Мелодия 6/d, единственная бурятская мелодия в данной работе, была включена ввиду сходной структуры $ABCB_v$ и родственности мелодического движения и мотивики⁹.

Пример 6.

The musical score for Example 6 is presented in two systems, each containing four staves labeled a) through d).
 System 1:
 a) Chuvash melody: Four staves with a descending line.
 b) Hungarian melody: Four staves with lyrics 'Rab va - gyok, rab ya-gyok, To - rok rab - ja vagyok, A - páni, é - desz - a - páni, A - páni, é - desz - a - páni'.
 c) Chuvash melody: Four staves with a descending line.
 d) Chuvash melody: Four staves with a descending line.
 System 2:
 a) Chuvash melody: Four staves with a descending line.
 b) Hungarian melody: Four staves with lyrics 'Ta - tár tom - le - ő - be Tér - dig vas - ba va - gyok, Mi - nek a - dott in - gem, Mi - nek a - dott in - gem'.
 c) Chuvash melody: Four staves with a descending line.
 d) Chuvash melody: Four staves with a descending line.

a) Викар—Берецки 1979, № 187.

b) Klézse (Cleja, Moldavia). Каллош 1970, № 235¹⁰.

c) Trunk (Galbeni, Moldavia). Фараго—Ягамеш 1954, № 12 С.

d) Дугаров 1964, № 222.

⁹ Ср. также: Илюхин 1969, № 29, 43.

¹⁰ От того же певца с другим текстом: Каллош 1973, № 3.

Мелодии а) и с) в музыкальном примере 7 имеют структуру ABCB, сходную с предыдущим примером, это близкие друг другу варианты. То же самое верно для двух венгерских мелодий (7/b, d), которые также обе имеют структуру ABCB_v¹¹. Мелодические строки первой и третьей секций в венгерских и чувашских песнях переставлены.

Пример 7.

♩ = 260

a) *Poco rubato* ♩ = 152

b) *Poco rubato* ♩ = 144

c) ♩ = 142

d)

Haj - dú - dósik ná - d - szél, Zé - rög a le - ve - le,

Abol - én el - mé - nyek, Még a fűk es - se - nak,

a)

b) S az én i - ri - gyem-ne - ke Még nem áll a nyel - ve,

c)

d)

Gyén - ge a ga - ik - ról Le - ve - lek le - hull - nak,

- а) Викар—Берецки 1979, № 189.

- b) Leszped (Lespezi, Moldavia), г-жа Иштван Якаб, урожд. Анна Фазекаш

(44). Записано Палом Петером Домокошем, нотировано Б. Раецки. Gr 141/Ac¹².

- с) Викар—Берецки 1979, № 190.

- d) Leszped (Lespezi, Moldavia), г-жа Ференц Йозеф Шимон. Записано

Палом Петером Домокошем в 1932 г., нотировано Белой Бартоком. MF 2712.

¹¹ Вариант Каллош 1970, № 103 также имеет структуру ABCB_v; вадараго—Ягамеш 1954, № 49 имеет даже более простую структуру ABAB_v.

¹² Ср.: Домокош—Раецки 1961, № 5/а.

Венгерская мелодия в следующем примере (8/b) также имеет структуру ABCB¹³, однако чувашская мелодия (8/a), которая очень близка мотивикой, несколько отличается по структуре, так как состоит из трех строк с разным содержанием, текст более длинной, третьей строки является рефреном. Количество слогов — $10.9.7 + 5$ (но ее можно рассматривать как четырехстрочную песню со слоговой структурой $10.9.7.5$ и формой ABCC_V).

Пример 8.

a) *Pen - ge-lik ez ab - w - kut, Lopják el a földet,*

b) *Szu-risul, fi - am o nya-kul, Meg ne vak - kait - sa ma - gát,*

a) Викар—Берецки 1979, № 147.

b) Klézse (Cleja, Moldavia). Фараро—Ягамеш 1954. № 153.

Четырехстрочная мелодия может быть также построена из двух строк музыкального материала. Следующие чувашские и венгерские песни имеют структуру AABV_V. Строки венгерской песни однороднее, чем чувашской, но идентичный тип можно легко распознать.

Пример 9.

a) *Ex - te vagyon, es - se. Nyó - cat út az ó - ra,*

b) *Menden lá - ti - ti adg Kézelti gu - za tyas - ba.*

¹³ Ср.: там же, № 29, 29a,

a) Викар—Берецки 1979, № 182.

b) Klézse (Cleja, Moldavia). Каллош 1973, № 13.

Песни в музыкальном примере № 10 близки друг другу мелодическим рисунком и мотивикой, но различны по структуре: $AA_C A_V V$ в чувашской, 10/a, и $ABV_V C$ — в венгерской песне¹⁴. За исключением последней строки, они имеют одинаковое количество слогов¹⁵.

Пример 10.

a) *Ne - vel - hes - sen még mást is. Na - munk - nál szeb - be - ket is.*

b) *Tul a vi - zón sa tén - ge - ren. Ra - zsa nyi - lik a ken - de - ren.*

a) Лах 1940, № XV / 1^у.

b) Лайта 1954, № 13, вторая строфа.

Структура чувашской песни в примере 11/b — $AA_C A_V V$. Четырехстрочные строфы венгерских песен, которые могут быть связаны с ней, также составлены из двух музыкальных строк, но различно расположенных, например, 11/a имеет структуру $AA_V BA_C$, а 11/c — $ABA_V V$ ¹⁶. Венгерские песни используют более узкий звукоряд, чем чувашские песни, тетратонику *la-do-re-mi*, тогда как чувашские песни пентатонны. Хотя подобная тетратоника часто встречается в четырех-

¹⁴ Ср.: там же, № 12a, Каллош 1973, № 30, 42.

¹⁵ Здесь я хотела бы сослаться на вывод Ласло Викара, что «строки из семи и восьми слогов встречаются в великом множестве, и они наиболее характерны для чувашской народной музыки... Единицы из семи и восьми слогов, столь типичны для чувашской народной музыки, обычно составлены из четырех и трех или четырех и четырех слогов, соответственно: 4+3, 4+4» [Викар—Берецки 1979:66]. Такое внутреннее членение в большинстве случаев также типично для венгерских народнопесенных текстов.

¹⁶ Ср.: Домокош—Раецки 1961, № 22, 22a (варианты с подчеркнутыми *riep*-нотами¹⁷) и Каллош 1973, № 2.

строчных чувашских песнях, в данном случае мы нашли мелодическое и структурное сходство с подобной пентатонной песней. Это доказывает, что хотя тетратоника и пентатоника в теории представляют две разные ступени музыкального развития, в жизни же мелодий эти две соседние фазы могут слиться.

Пример 11.

Example 11 displays musical notation for three staves (a, b, c) with lyrics in Chuvash and Hungarian. The notation includes notes, rests, and bar lines, with lyrics written below the notes. The lyrics are: a) S e pün-kös-ü ró-na Ki-haj-lott ez út-ra. b) A - nyám, é - des a - nyám, Rejt-sen el en - ge-mo! c) Ne - kusi es ki-haj-lott See-keremnek rád - ja. d) Jönnek az ka - to - nák, Ra-bofnak el in - gye.

a) Klézse (Cleja, Moldavia). Каллош 1970, № 219.

b) Викар—Берецки 1979, № 195.

c) Lészped (Lespesi, Moldavia). Каллош 1970, № 105.

В соответствии с мелодическими параллелями в музыкальных примерах 6—11 следующие структуры в родственных венгерских мелодиях соотносятся со структурой четырехстрочных чувашских мелодий:

ABCD → ABCB, или ABCB_c, или ABCB_v (см. музыкальный пример 6/a, в, 7, 8)

ABCB_v → ABV_vB_v (см. музыкальный пример 6/c, d)

AABB_v → AABV_v (см. музыкальный пример 9)

AA_cA_vV → ABV_vC (см. музыкальный пример 10)

AA_vA_vV → AA_vBA_v или ABV_vB_v (см. музыкальный пример 11)

В трехстрочных чувашских песнях, где полустроочия соответствуют полным строкам венгерского варианта, структура меняется иначе. Первая строка в чувашской песне 12/a

состоит из двух одинаковых мотивов, а другие строки — из двух похожих мотивов¹⁷, которые становятся результатом определенного внутреннего разделения^{VI}. Количество слогов — $7 + 4$. $7 + 3$. $7 + 3$, в то время как в венгерских песнях¹⁸ — 8.5.8.5. или 8.6.8.6. Однако венгерские варианты можно рассматривать как двухстрочные периоды из суммы слогов $8 + 5$. $8 + 5$ и $8 + 6$. $8 + 6$. Главная цезура может в равной степени падать на *do* или *so*, а в чувашской песне оба звука присутствуют, но спеты на один слог.

Пример 12.

а) *Ki-me-nék én kús kerem-be vi rá-gom néz-ni.*

б) *Ta-lán gyén-gé ga-lan-bom-nak, Vi-rá-gom, vi-rá-gom.*

а) *Ki-me-nék én kús ker-tem-be vi-rá-gom néz-ni.*

б) *Ta-lán gyén-gé ga-lan-bom-nak, Vi-rá-gom, vi-rá-gom.*

а) Викар—Берецки 1979, № 43.

б) *Lészpéd* (*Lespezi*, Moldavia), г-жа Иштван Якаб (44). Записано Палом Петером Домокошем в 1949 г., нотировано Б. Раецки. Gr 127/Bd.

в) *Lészpéd*, г-жа Ференц Йозеф Шимон (78). Записано Марией Домокош.

В следующем примере вновь отметим соответствие полустрокам полным строкам венгерских вариантов. Мелодия 13/б представлена в исследовании Кодая в ее марийском ва-

¹⁷ Ср.: Викар—Берецки 1979:36.

¹⁸ Относительно записи 17 века и фольклорных вариантов венгерской мелодии см.: Кодай 1971, пример 43.

рианте¹⁹. Вардяш говорит то же самое о другой чувашской песне, которая является близким вариантом мелодии 13/a²⁰.

Пример 13.

a) Csak azt azá-nom, ba - nom, Tő - led el kell vál - nom.
b) A - rass, ru - zám, a - rass, Meg - a - dom a ga - rass.

a) Sok u - tá - nad va - ló lá - rá - som saj - ná - lom.
b) Ha én meg nem a - dom, Meg - ad - ja ga - lam - bom.

a) Викар—Берецки 1979, № 150.

b) Bodok (Dolné Obdokovce, Nyitra County). Записано Золтаном Кодаем в 1906 г.

c) Kolon (Kolinany, Nyitra County), Вардяш 1981, № 0149.

Неудивительно, что исследователи уделили особое внимание этой песне, так как ее тетратоника со звукорядом *la-do-re-mi* считается редкостью в венгерском материале. Кроме этой песни тетратонные мелодии долгое время были известны только в Молдавии, однако в последние десятилетия они были обнаружены также в нескольких вариантах в долине Гимеш. «Становится все более очевидным, что нам придется учитывать остатки четырехступенного мелодического стиля в музыке венгерского народа... Более внимательный анализ региона музыки между Волгой и Камой... пролил свет на

¹⁹ Там же, пример 43.

²⁰ Вместе с мелодией: Викар—Берецки 1979, № 155. См.: Вардяш 1990.

факт, что такие песни сохранились там как признаки общего стиля среди определенных народностей: и в малом числе, как пережитки древности, например, у марийцев, и как численно очень большая и значительная традиция, например, у чувашей... Этот стиль, очевидно, предшественник пентатонной системы, что также определено развитием, поскольку у этих народов встречается множество случаев пентатонии^{viii}... диапазоном от примы до сексты, расширенной одним тоном» [Вардяш 1981:278]. Утверждение Лайоша Вардяша подкрепляется сборником Ласло Викара и Габора Берецки, который поддерживает его публикацией ценного материала. Во вступительном исследовании к сборнику дается подробное описание географического распространения тетратонных песен, их мотивики и структурных особенностей и их роли в чувашской народной музыке [Викар—Берецки 1979:33—34, 36, 42—45]. О тетратонных песнях со звукорядом *la-do-re-mi* Ласло Викар говорит, что они распространены и обычно связаны со старинными народными обрядами. В большинстве случаев они завершаются на *la*²¹, как представленные здесь мелодии.

Музыкальный пример № 14 содержит другой тип тетратонных мелодий, встречающийся в венгерском материале, со звукорядом *so-la-do-re*. Одна из них (14/с) заканчивается на *so*, как и чувашские песни. Количество слогов в венгерских песнях — шесть или восемь, но в Молдавии известны также трех- или четырехстрочные двенадцатислоговые варианты²², тогда как из долины Гимеш пришли песни, в которых шестислоговые строфы соединяются с восьмислововыми и даже стихами другого слогового строения внутри той же строфы. (Этот феномен — след стиховой структуры, в которой количество слогов не было еще вполне отрегулировано.)

²¹ «В трехстрочной группе минорные напевы с окончанием *la* редко выходят за пределы тетратонного ряда *la-do-re-mi*» [Викар—Берецки 1979:36].

²² Например, песня «Szép fehér pekulár» (Белокурый пастушок) из сборника Шандора Вереша [Вереш 1931:137], так же как № 60 (с *pien*-нотами) в сборнике «Венгерские народные песни Румынии» [Ягамеш—Фараго 1974]; шестислоговые: там же, № 65. Дальнейшие варианты: № 10 D из «Народных песен ... молдавских цыган» [Фараго—Ягамеш 1954] и № 41 из «Книги баллад» [Каллош 1970], которые состоят из 12-сложников; № 36 [Каллош 1970] — шестисложники.

Структура венгерских мелодий — $AB\bar{B}_vB_v$ (14/с, е) или $ABCD$ (14/а), а структура чувашских мелодий — $AB\bar{B}_v$ и $AB\bar{B}$ (14/б, д). Также может наблюдаться переплетение основных мотивов в чувашской мелодии (14/б): начало третьей строки идентично началу первой строки, а в венгерской мелодии (14/с) начальные мотивы первой и второй строк, которые имеют, в общем, разное содержание, подобны: *re-do-la*, даже включая орнамент. Мелодия 14/б — обрядовая песня, исполняемая невестой на третий день свадьбы.

Пример 14.

Музыкальный пример 14, состоящий из двух систем. Каждая система содержит четыре строки (a1, b1, c1, d1 и a2, b2, c2, d2). Каждая строка представляет собой мелодическую линию с соответствующими текстовыми пометками на венгерском языке. В первой системе мелодия начинается с ноты G4, а во второй — с ноты E4. В первой системе мелодия имеет темп *Parlando* (72 удара в минуту), а во второй — *Parlando rubato* (96 удара в минуту). В первой системе мелодия имеет структуру $AB\bar{B}_vB_v$, а во второй — $ABCD$.

Текст первой системы:

a1: *Ta - lik a szó - ga - nak*

b1: *Tu let - téi fo - ga - dást*

c1: *re Ka - se - rog egy ár - va ma - dár,*

d1: *Te - lik esc - ten - de je.*

Текст второй системы:

a2: *En e lö - tem, nem más.*

b2: *A - ki min - den ág - ra is szá - la*

a) Mond - ja ja gaz - dá - ja,

b) Hogy raj - ta-mon ki - vül

c) Ke-se - re - het az es szel - gé - n a

d) Ma - radj meg jö - vő - re.

e) So - ha - se sze - reisz mást.

f) Mett ő o - ly - n a ár - va mind én.

a) Gyimesfelsőlok (Lunca de Sus, Gyimes Valley), Анна Амбруш (62).

Записано Золтаном Каллошем в 1962 г. AP 7334 с.

b) Викар—Берецки 1979, № 73.

c) Gyimesközéplek (Lunca de Jos, Gyimes Valley), г-жа Андраш Имре Балог, урожд. Анна Бодор (76). Записано Лайошем Уйвари в 1969 г. AP 7531 f.

d) Викар—Берецки 1979, № 74.

e) Gyimesfelsőlok. Г-жа Геза Амбруш, урожд. Эржебет Бодор (64).

Записано Золтаном Каллошем в 1965 г. AP 7294 а—с..

Чувашские мелодии, состоящие из повторения трехзвучного мотива: *la-do-re* (15/b, d)²³, бесспорно, среди наиболее архаичных [Викар—Берецки 1979:33]. Одна из них (15/b) — праздничная песня, связанная с особым случаем, так как исполняется в масленичный вторник. В этом случае мы не

²³ Для удобства сравнения нотации Ласло Викара транспонированы на большую секунду вверх.

можем, конечно, говорить о структурном сходстве с венгерскими напевами, так как последние — законченные четырехстрочные строфические песни, но примечательно, как последовательно идентична их мотивика и как все строки венгерских песен начинаются с того же самого мотива *ge-do-la*. (Это также справедливо и для венгерской песни 14/с, в то время как в случае с песнями 14/а и е даже их последние строки начинаются подобным образом.) Мы, однако, не станем связывать их друг с другом, поскольку нам известна всего лишь одна единственная чувашско-венгерская мелодическая параллель, но предшествующие мелодические сравнения оправдывают взгляд на них как на различные архаичные оформления того же самого мелодического материала, даже если они и не могут считаться чувашскими и венгерскими вариантами одного и того же типа. В сравнении с трехзвучными чувашскими мелодиями венгерские содержат дополнительную ноту *so* в их нисходящих группах орнаментов²⁴.

Пример 15.

The musical score for Example 15 consists of two systems, each with four staves. The first system is marked 'Rubato J. ca 84' and the second 'Rubato J. ca 86-100'. Each system contains vocal lines (a, b) and piano accompaniment (c, d) with lyrics in Chuvash and Hungarian.

System 1 (Rubato J. ca 84):

- Staff a: *El - me - gyek, el - me - gyek,*
- Staff b: *Bé Tő - rök - or - szág - ba,*
- Staff c: *El - me - gyek, el - me - gyek*
- Staff d: *Nagy Tő - rök - or - szág - ba,*

System 2 (Rubato J. ca 86-100):

- Staff a: *Ki - aseb - bük: tá - nyom-nak*
- Staff b: *Lá-to - ga - tá - tá - rn.*
- Staff c: *Ki - aseb - le - já - nyom-nak*
- Staff d: *Lá-to - ga - tá - tá - rn.*

²⁴ Также венгерский вариант: № 106 из «Книги баллад» [Каллош 1970].

a) Gyimesfelsőlok (Lunca de Sus, Gyimes Valley), Петер Габор (54). Записано Лайошем Уйвари в 1971 г. AP 8052 a.

b) Викар—Берецки 1979, № 1.

c) Gyimesfelsőlok (Rónapataka), г-жа Иштван Пора, вдова, урожд. Каталин Танко (77). Записано Золтаном Каллошем в 1962 г. AP 4675 b.

d) Викар—Берецки 1979, № 3.

В 15 мелодических примерах, данных выше, 26 венгерских песен помещены вместе с 23 чувашскими и 1 бурятской песней. Такое число соответствий свидетельствует о весьма близких отношениях между музыкой двух народов. Кодай пишет: «Формы венгерской народной музыки, совпадающие с марийским и чувашским материалом, являются, по всей вероятности, следами старобулгарского влияния, которому венгерский язык обязан примерно двумястами заимствованных слов. Они свидетельствуют, что в V—VII веках коренным образом изменился весь образ жизни наших венгерских предков. Также менялась и обогащалась их музыка» [Кодай 1971:61].

Песни, о которых идет речь, относятся к древнему слою музыки обоих народов. Их стилистические особенности (диапазон, звукоряд, мотивика и, возможно, даже структура) частью совпадают, а частью показывают изменения относительно правильного образца. Подобные изменения можно наблюдать в структуре и в окончании на *la* и *so*²⁵, но не стоит подвергать сомнению данное утверждение о стилистической идентичности, о которой идет речь. Эти типы чувашских песен занимают значительное место в чувашской музыке и составляют намного большую долю в ней, чем в венгерской музыке. Однако меньшее число таких венгерских песен указывает на их древность, о чем говорят их музыкальные характеристики. В восьми коллекциях венгерских народных песен [Барток—Кодай 1923; Барток 1981; Фараго—Ягамеш 1954; Лайта 1954; Домокош—Раецки 1961; Каллош 1970, 1973; Ягамеш—Фараго 1974] мы нашли 63 песни этого типа²⁶.

²⁵ Кодай считал окончание венгерских песен на *la* предсказуемым изменением, когда сравнивал с окончанием на *so*, частым в чувашской народной музыке. Однако среди обнаруженных недавно венгерских песен несколько имеют окончание *so*: см. примеры 3/b, 5/b, 6/b, c, 14/c.

²⁶ Номера песен, представленных в наших примерах, выделены жирным шрифтом.

Деятнадцать мелодий в своей структуре используют
по две музыкальные идеи:

AAA _v B	Барток—Кодай 1923, № 56.
AA _v BA _v	Каллош 1970, № 219.
AA _v BB _v	Фараго—Ягамеш 1954, № 3.D, 83. Каллош 1970, № 69, 191. Каллош 1973, № 13. Ягамеш—Фараго 1974, № 78, 89.
ABA _(v) B _v	Фараго—Ягамеш 1954, № 49. Домокош—Раецки 1961, № 13. Каллош 1970, № 105. Ягамеш—Фараго 1974, № 34.
A ⁵ BA _v B _v	Ягамеш—Фараго 1974, № 77.
ABB _v	Ягамеш—Фараго 1974, № 264, 270.
ABB _v B _v	Барток 1981, № 2. Фараго—Ягамеш 1954, № 7.12C. Каллош 1973, № 10.

Тридцать пять мелодий состоят
из трех музыкальных идей:

AA _(v) BC	Барток—Кодай 1923, № 44. Фараго—Ягамеш 1954, № 6B. 135. Домокош—Раецки 1961, № 12 а. Каллош 1970, № 2, 35, 45, 219. Каллош 1973, № 2. Ягамеш—Фараго 1974, № 118.
ABA _v C	Фараго—Ягамеш 1954, № 32 B. Каллош 1970, № 39, 55.
ABB _v C	Лайта 1954, № 9. Каллош 1970, № 70 = Ягамеш—Фараго 1974, № 37.
ABCB _(v)	Фараго—Ягамеш 1954, № 153. Домокош—Раецки 1961, № 5, 5а. Каллош 1970, № 103, 228, 235. Каллош 1973, № 3, 42.
ABCC _v	Барток—Кодай 1923, № 79. Барток 1981, № 293. Фараго— Ягамеш 1954, № 12C, 63. Каллош 1970, № 41, 82, 106. Каллош 1973, № 30.

Девять мелодий используют по четыре
музыкальные идеи:

ABCD	Барток—Кодай 1923, № 91. Лайта 1954, № 13, 14. Каллош 1970, № 36, 95, 198. Ягамеш—Фараго 1974, № 107. Домокош—Раецки 1961, № 22, 22 а.
------	--

В нашем последнем мелодическом сопоставлении румынская песня (16/с) также помещена рядом с одной венгерской и двумя чувашскими песнями. Венгеро-румынская параллель взята из книги «Венгерские народные песни Румынии» [Ягамеш—Фараго 1974:429]. О песне 16/б Янош Ягамеш пишет, что она имеет «мелодический тип, известный в румынском фольклоре. Ее мелодический рисунок и трехстрочная структура также указывают на сходство с румынскими песнями... С другой стороны, марийская и чувашская мелодии с похожими начальными строками также соответствуют ей в более старой и более отдаленной системе».

Пример 16.

The musical score consists of four systems, each with four staves (a, b, c, d). The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The lyrics are written in Chuvash script below the staves.

System 1:

- a) *Itubato*
- b) A - nya. a - nya. des a - nya m -
- c) si In pa - du - re. sub doi fagi.
- d) *Jojo*

System 2:

- a)
- b) Mër is ad - täl mäs lu - lu - ba, m -
- c) si Sâ lu - bea doi co - pîi draji.
- d)

System 3:

- a)
- b) Mër is ad - täl mäs lu - lu - ba?
- c) si Sâ lu - bea doi co - pîi draji.
- d)

System 4:

- a)
- b)
- c)
- d)

a) Викар—Берецки 1979, № 76.

b) Magyarvista (Viştea, Kolozs County). Ягамеш—Фараго 1974, № 264.

c) Ягамеш—Фараго 1974. Запись № 264.

d) Викар—Берецки 1979, № 179.

Следует изучить подробно, рассматривая музыкальные характеристики одну за другой, не только в чем чувашские,

венгерские и румынские песни имеют сходство, но также и в чем они различаются.

По форме чувашские и румынские песни близки друг другу, в музыке обоих народов трехстрочная строфа широко распространена, тогда как для венгерской музыки типична четырехстрочная структура, а трехстрочная — редкое явление. Что касается тональности — картина более сложная. Даже в пределах вокального диапазона, ограниченного секстой, в нашем материале встречаются несколько различных звукорядов. Чувашские и венгерские песни пентатонны или тетратонны. Помимо ангемитонной пентатоники, которая составляет подавляющее большинство, в чувашских песнях встречается также гемитонная пентатоника [Викар—Берецки 1979:47]. Венгерские песни основаны на ангемитонной пентатонике, однако в неакцентированных местах или в орнаментах кроме того появляются *riep*-ноты. Румынский материал, который стоит ближе всего к мелодическому типу, обсуждаемому здесь, представлен вокальной музыкой румын Бихара. Согласно Бартоку, типичный для их музыки звукоряд — гексахорд F-G-A-H-C-D. Вместо H или вместе с H может также появиться B [Барток 1931:116; Барток 1967a:13—14]. В небольшом количестве у них есть и пентатонные песни. Мелодия 16/с из Мезешег также пентатонна, однако мелодическая линия последнего слога второй строки — характерный оборот с *riep*-нотами, неизвестный ни в чувашских, ни в венгерских песнях. Румынское окончание *do-ti-so*, венгерское и чувашское *do-la-so* или *do-so*. Обороты *do-ti-so* и *so-ti-do* часто встречаются в румынских песнях из Бихара²⁷ как орнаменты. Эта диатоническая мелодическая прогрессия — реминисценция гемитонной пентатоники *so-ti-do-re-mi*, которая изредка наблюдается в чувашских песнях. Однако в румынских мелодиях всегда добавляется *la*, по крайней мере, в конце, поэтому связь с чувашской гемитонной пентатоникой маловероятна.

Наиболее существенное отличие между чувашскими и румынскими песнями в том, что подавляющее большинство

²⁷ Например, в книге Бартока [1967b] они встречаются пять раз в № 27, по четыре раза в № 24, 25, 28, 75 и 77, три раза в № 60.

первых заканчивается на *so*, тогда как все румынские — на *la*. Венгерские песни в основном также кончаются на *la*, но обсуждаемая группа мелодий относительно часто завершается и на *so*. Большинство венгерских песен родом из долины Гимеш, Молдавии и Мезешег — районов, где влияние румынской музыки более всего может предполагаться, тем не менее именно окончание *so* никоим образом не может быть объяснено румынским заимствованием²⁸. Как для чувашской, так и для румынской народной музыки типична каденция септимы. Она довольно редко встречается в венгерской музыке, но в группе, основанной на пентатонике, встречается весьма часто: из песен, данных в примерах, 28 мелодических строк заканчиваются на септима²⁹.

По поводу мелодических строк песен 16/b и с Ягамеш утверждает, что они сходны с аркообразными строками, типичными для марийской и чувашской народной музыки³⁰. Подобные мелодические строки встречаются также в румынской народной музыке и, хотя редко, но до сих пор встречаются и в венгерской музыке: из песен, проанализированных здесь, пять включают куполообразные строки³¹. Таким образом, эти линии не могут рассматриваться как чужеродные для венгерской народной музыки, до сих пор их можно обнаружить даже в песнях нового венгерского стиля³².

Рассмотрев музыкальные характеристики одну за другой, стремясь к наиболее полному прояснению возможных взаимодействий, вспомним вступление к книге «Народные песни и народные баллады молдавских цыган», в которой авторы анализируют связи между венгерскими и румын-

²⁸ Стоит здесь отметить, что чувашские и венгерские песни, оканчивающиеся на *so*, не содержат нот ниже финальной, тогда как в румынских песнях встречаются ноты ниже финальной на большую сексту.

²⁹ В строках II—III—IV: 2/d, 14/c. В строках I—II: 9/b. В строках II—III: 2/b, 14/a, e. В строках II и IV: 6/c. В строках III—IV: 3/b, 6/b. В строке II: 7/b, d, 12/c. В строке III: 5/b, d, 12/b. В строке IV: 4/b.

³⁰ Ср.: Викар—Берецки 1979:57—58.

³¹ Строка IV в пр. 3/b; строка III в пр. 6/b и 7/c; строки I—II вместе в пр. 7/d и 14/a.

³² Янош Ягамеш сравнивает мелодические строки старого и нового стилей и утверждает, что «мы чувствуем, что новая мелодическая строка является более архаичной, так как она пентатонна, лишена *riep*-нот и оканчивается на *so*» [Ягамеш 1977:60].

скими песнями [Фараго—Ягамеш 1954:48]. Они включают 15 песен, которые, как они полагают, заимствованы у румын. Большинство имеет широкий диапазон, лишь три — узкого диапазона, и из них только одна, № 135, похожа на мелодический тип, исследуемый здесь³³. Песен, указывающих на большее или меньшее влияние, — 13. Две из них с узким диапазоном, но их звукоряд — не пентатоника, а мажорный и минорный гексахорд. Скорее всего, молдавские венгерские пентатонные песни не имеют прямой связи с румынской народной музыкой.

Тем не менее, мысль о возможности более отдаленного родства между венгерскими и румынскими народными песнями была высказана даже Кодаем и Бартоком. Кодай сравнивал чувашские, венгерские и румынские песни и обнаружил, что «румынские произошли от венгерских, если они не имеют общего гуннского (kun) происхождения» [Кодай 1971: 50]. Барток пишет о румынских пентатонных песнях: «Эти пентатонические песни различны... большая часть из них — трехстрочные песни, а мелодическая линия движется в нижней половине нотного стана. Румынские фольклористы полагают, что большинство этих песен недавно просочилось из Трансильвании, но никаких доказательств этого предположения не приводят... Откуда появился в румынском материале, как обосновался там чисто венгерский, назовем его «северный тюркско-татарский пентатонный стиль?» Только ли через венгров? Или через какой-нибудь другой народ? Или, возможно, мы имеем дело как раз с каким-либо общим влиянием, идущим со многих сторон?.. Если будем знать музыку северных турок (тюрков), живущих на границе Азии и Европы, и народную музыку татар, тогда, может быть, ответим на эти вопросы» [Барток 1936:231 — 232].

Сборник Ласло Викара и Габора Берецки, первая действительно научная публикация чувашской народной музыки^{1х}, значительно расширил наше знание данного предмета. Он дает возможность проводить дальнейшие мелодические параллели, которые, несомненно, вносят ясность в этот сложный

³³ Две другие мелодии с узким диапазоном — № 109 с пентахордовой шкалой и № 140, чья разностопная [heteropodic] структура несвойственна венгерской музыке.

вопрос, даже если он все еще не имеет окончательного объяснения.

Выяснение связей между чувашскими и венгерскими мелодиями представляет важный аспект в исследовании венгерских народных музыкальных стилей, помимо тех уроков, которые можно извлечь из предшествующей истории. Мелодические параллели, известные ранее, пришли из пентатонного стиля древней стадии развития венгерской народной музыки с диапазоном шире октавы. Данное исследование обращает внимание на базовые пентатонные песни. В чувашской музыке пентатонные песни с узким диапазоном образуют отдельный пласт, который можно отличить даже территориально от мелодий с квинтово-транспозиционной структурой и широким диапазоном. Похожие мелодии спорадически уцелели в пограничных районах венгерского лингвистического ареала. На основании их близости к чувашским песням они также должны быть признаны как самостоятельный стиль в венгерской народной музыке.

Библиография

Барток 1931: *Bartók B. Román népzene* [Румынская народная музыка. Будапешт, 1931] // *Bartók B. Essays, selected and edited by Benjamin Suchoff*. London, 1976. P. 115—8.

Барток 1936: *Bartók B. La Musique populaire des Hongrois et des peuples voisins* // *Archivum Europae Centro-Orientalis*. Dirigé en collaboration avec un comité de rédaction par M. Emeric Lukinich. Tome II. Fasc. 3—4. Budapest, 1936. P. 197—232.

Барток 1967a: *Bartók B. Romanian folk music II*, ed. Benjamin Suchoff. The Hague, 1967.

Барток 1967b: *Bartók B. Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke III. Rumánische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*, ed. D. Dille. Budapest, 1967.

Барток 1981: *Bartók B. The Hungarian Folk Song*, ed. Benjamin Suchoff. Albany, 1981.

Барток—Кодай 1923: *Bartók B., Kodály Z. Erdélyi magyarság. Népdalok* [Венгры Трансильвании. Народные песни]. Budapest, 1923.

Вардяш 1980: *Vargyas L. A magyar zene ostörténete I—II* [Предыстория венгерской музыки, I—II]. *Ethnographia* XCI. 1980, № 1. P. 1—34; № 2. P. 192—236.

Вардяш 1981: *Vargyas L. A magyarság népzeneje* [Народная музыка венгров]. Budapest, 1981.

Вардяш 1990: *Vargyas L. Népzene* // *A magyarság néprajza V* [Этнография венгров, V], ed. Tekla Dömötör. Budapest, 1990.

Вереш 1931: *Veress S. Nepzenei gyujtés a moldvai csángók között* [Собрание народной музыки молдавских цыган] // *Ethnographia* XLII, 1931. № 1. P.133—43.

Викар—Берецки 1979: *Vikár L., Bereczki G. Chuvash folksongs*. Budapest, 1979.

Домокош—Раецки 1961: *Domokos P.P., Rajeczky B. Csángó népzene* [Цыганская народная музыка]. II. Budapest, 1961.

Дугаров 1964: *Дугаров Д.С. Бурятские народные песни. I. Песни хори-бурят. Улан-Удэ, 1964.*

Илюхин 1969: *Илюхин Ю.А. [сост.]. Чăваш халăх юррисем. Гаврил Федоровран сырсă илнĕ 620 юрă-кĕвĕ [Чувашские народные песни. 620 песен и мелодий, записанных от Гавриила Федорова]. Шупашкар, 1969.*

Каллош 1970: *Kallós Z. Balladák könyve* [Книга баллад]. Bucharest, 1970.

Каллош 1973: *Kallós Z. Új guzsalyam mellett* [У моей новой прялки]. Bucharest, 1973.

Кодай 1917: *Kodály Z. Ötfokú hangsor a Magyar népzeneben* [Пентатоника в венгерской народной музыке], *Zenei Szemle* 1917 // *Kodály Z. Visszatekintés* (In Retrospect II), ed. and bibliography compiled by Ferenc Bónis. Budapest, 1964. P.65—75.

Кодай 1934: *Kodály Z. Sajátos dallamszerkezet a cseremis népzeneben* [Специфическая мелодическая структура в марийской народной музыке]. *Emlékkönyv Balassa Józsefnek, a Magyar Nyelv szerkesztőjének 70. születésnapjára* [Празднование 70-й годовщины со дня рождения Йозефа Балаши, издателя Magyar Nyelv]. Budapest, 1934. P. 181—93 // *Kodály Z. Visszatekintés* II. P.145—54.

Кодай 1947: *Kodály Z. Ötfokú zene. Utószó a IV. füzetéhez. (Mi közünk a csuvas népzenehez?)* [Пентатонная музыка. Послесловие к IV выпуску. (Зачем нам нужна чувашская музыка?)]. Издание Magyar Kórus. Budapest, 1947 // *Kodály Z. Visszatekintés* I. P.169—70.

Кодай 1964: *Kodály Z. Visszatekintés I—II* (Взгляд назад). Сборник речей, писем, документов, составленных и отредактированных Ференцем Бонишем. Budapest, 1964.

Кодай 1971: *Kodály Z. Folk Music of Hungary. Enlarged edition by Laios Vargyas*. Budapest, 1971.

Лайта 1954: *Lajtha L. Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés* (Сборник из Сепке-нерюсентмартона). Budapest, 1954.

Лах 1940: *Lach R. Gesänge russischer Kriegsgefangener I, Finnisch-ugrische Völker, 4. Abteilung: Tschuwaschische Gesänge*. Viena und Leipzig, 1940.

Пакша 1980: *Paksa K. Ornamentation Sistem of the Melodies in Volume VI of Corpus Musicae Popularis Hungaricae* // *Studia Musicologica* XXII, 1980. P.137—86.

Саболичи 1957: *Szabolcsi B. Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok* // *A melódia története* [История мелодий]. 2nd ed. Budapest, 1957. P.270—304.

Свод... 1973: *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* [Свод венгерской народной музыки]. VI. Types of Folksongs 1, edited by Béla Bartók and Zoltán Kodály. Prepared for the press by Pál Járdányi and Imre Olsvai. Budapest, 1973.

Свод... 1987: *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* [Свод венгерской народной музыки] VII. Types of Folksongs 2, edited by Imre Olsvai in accordance with Pál Járdányi's sistem. Budapest, 1987.

Фараго—Ягамеш 1954: *Faragó J., Jagamas J. Moldvai csángó népdalok és népballadák* [Народные песни и народные баллады молдавских цыган]. Bucharest, 1954.

Ягамеш 1977: *Jagamas J. A magyar népdal régi és új stílusának kapcsolatairól // Zenetudományi írások*, ed. Csaba Szabó. Buchares, 1977. P. 52—72.

Ягамеш—Фараго 1974: *Jagamas J., Faragó J. Romániai magyar népdalok* [Венгерские народные песни Румынии]. Бухарест, 1974.

Ярдани 1961: *Járdányi P. Magyar népdaltípusok* [Венгерские народно-песенные типы] I. Budapest, 1961.

Примечания к переводу

I Под термином «мотивика» (*motivic*) имеется в виду, вероятно, мотивное строение.

II *so-la-do-re-mi* — условная относительная шкала звуков, применяемая венгерскими музыковедами. За каждой ступенью пентатонного звукоряда закрепляется определенное название, независимо от высоты. Ей соответствует конвенциональная шкала *d-e-g-a-h*, принятая в чувашском музыковедении. См.: Кондратьев М.Г. Звукоряды пентатоники: Введение в ладовый анализ чувашской народной песни // Чувашское искусство. Вопросы теории и истории. Вып. IV. Чебоксары: ЧГИГН, 2001. С. 14—41.

III Тритон, тетратон — звукоряды из трех, четырех ступеней, включающие несмежные тоны, в отличие от трихорда, тетрахорда — звукорядов, состоящих только из смежных тонов. Применительно к музыке волгоуральских народов эта терминология подробно разработана Ласло Викаром («Архаические типы финно-угорской мелодии» в сб.: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 14, 1972).

IV Выражение «two musical ideas», часто употребляемое в трудах венгерских коллег, может быть передано приблизительно как *два различных музыкальных построения* или *тематических элемента* в мелодии.

V В оригинальной публикации ошибочно указан № XVII, что, очевидно, является следствием технического недосмотра.

VI *Pien*-ноты — термин древнекитайской теории, обозначающий тоны, выходящие за пределы пентатоники.

VII Данная структура подробно рассматривается в статье М.Г. Кондратьева «Многослоговой стих низовых чувашей в его взаимодействии с музыкальной формой» в сб.: О чувашском искусстве. Труды ЧНИИ ЯЛИЭ. Вып. 75. Чебоксары, 1977.

VIII Пентатония (термин Л.Викара) — сфера пентатоники. «Этот полезный неологизм введен как общий термин для пентатонного характера» (Викар Л., Берецки Г. Марийские народные песни. Будапешт, 1971. С. 21).

IX Не умаляя достоинств книги Викара—Берецки, отметим излишнюю категоричность формулировки. Основана она, видимо, на недостаточном знакомстве с изданиями, осуществленными С.М. Максимовым в 20—30-х годах.

ПОСЛЕ ПОЛУВЕКОВЫХ ОЖИДАНИЙ: ЛАСЛО ВИКАР И ЧУВАШСКАЯ МУЗЫКА

М.Г.Кондратьев

«...After half a century's expectations, we envisaged the accumulation of new musical data to be listened to and stored in Hungary that would complement our questionable knowledge previously obtained only from dead letters and quite unverifiable in some of its parts.»

Викар 1984:3¹

Выдающийся музыкант двадцатого столетия венгр Кодай всю жизнь посвятил осуществлению идеи, что только через развитие национальной музыкальной культуры его соотечественники могут стать достойными «гражданами всемирной музыки». «...Вооружившись познанием самих себя, мы скажем более веское слово для мира, чем до сих пор, когда мы лучшими своими силами почти бесследно растворялись в нем», — писал он [1982:276]. Продолжая эту мысль, в качестве важнейшего источника познания Кодай упоминал чувашскую культуру: «...Мы увереннее, надежнее придем к мировой музыке через чувашскую землю, чем направляясь прямо на запад». Этот тезис предопределил профессиональную стезю ученика и последователя Кодая Ласло Викара. Последний

¹ «После полувековых ожиданий мы поставили задачу соединения новых услышанных музыкальных материалов и накопленных в Венгрии, чтобы дополнить наши противоречивые знания, прежде получаемых только из мертвых письменных источников и совершенно не поддававшихся верификации в некоторых своих частях». (Пер. с англ. здесь и далее наш. — М.К.).

посвятил себя изучению музыки народов, с которыми исторически была связана родная ему венгерская культура. Конкретно же чувашская народная музыка в кругу интересов Викара заняла важное место. В современном зарубежье он, безусловно, стал ее крупнейшим знатоком.

В двадцатом веке Венгрия продемонстрировала всему миру пример того, как исследование музыкального искусства приобретает фундаментальный характер не только для развития самого искусства, но и для познания общей истории этноса, его места в мировой культуре и цивилизации. Авторами концепции и идеологами всей деятельности в сфере развития музыкальной культуры в общенациональном масштабе стали Бела Барток (1881—1945) и Золтан Кодай (1882—1967). Ими было определено три главных направления: научное исследование основ народной музыки, создание современной композиторской музыки, массовое музыкальное воспитание в национальном духе². В каждом направлении как Барток, так и Кодай достигли великолепнейших результатов. Оба получили всемирную известность и как композиторы, и как ученые, и как педагоги. Даже если ограничиться только музыковедческими результатами, то можно отметить их широкое международное влияние, в том числе и на музыковедческие исследования в Поволжье. В частности, опираясь на данные венгерских музыковедов, мы судим о том, какой могла быть музыкальная культура предков современных чувашей полторы тысячи лет тому назад — в V—VII веках, ибо как раз они исследовали, что именно сохранилось в музыкально-фольклорном наследии венгров из той эпохи.

Одновременно и как бы попутно в Венгрии была решена также задача формирования национальных музыковедческих научно-исследовательских структур, до того не

² Существует параллель в направлениях деятельности их современников — первых профессиональных деятелей музыки Чувашии Ф.П.Павлова (1892—1931) и С.М.Максимова (1892—1951). Оценивая труды Ф.П.Павлова, Ласло Викар восклицает: «Поистине, программа, достойная Кодая!» [1979:17].

существовавших. Благодаря им и появилась почва для успешного развития научного направления, в котором в последние десятилетия лидирующие позиции заняла деятельность Ласло Викара. Долгое время Барток и Кодай оставались в своей стране энтузиастами-одиночками. «Эта отрасль музыкознания [«фольклорные изыскания»] нигде на свете не возбуждает серьезного интереса...» — с сожалением говорил в 1921 году Барток [1965:96], уже имевший немалый опыт исследовательской работы. Сохранились воспоминания об эпизоде, когда Кодай и его единомышленник Аладар Тот выступили с идеей организации музыкального журнала в Будапеште, правительственный чиновник ответил им: «Зачем вам издавать журнал, интересующий только вас двоих? Не проще ли позвонить друг другу по телефону?» [Мароти 1985:119].

Но время шло, и результаты их деятельности принесли венгерской музыке международную славу. В 1934 году Барток оставляет педагогическую профессию ради музыкально-этнографических исследований в Венгерской академии наук. В 1940 году они прекращаются из-за вынужденной эмиграции его и смерти через несколько лет в Нью-Йорке. Кодай же продолжал работать на месте. В 1943 году он избирается членом Венгерской академии наук, а в 1946—1949 гг. возглавляет ее в качестве президента (музыкант, композитор в этом качестве — случай в истории академической науки едва ли не уникальный). С 1947 года Кодай также — патрон Этнографического общества, а с 1951 возглавляет созданный по его инициативе Комитет музыковедения Венгерской академии. В том же 1951 году в Будапеште возникает и вузовская музыковедческая кафедра — в Высшей музыкальной школе им. Ференца Листа. Ею руководит Бенце Сабољчи (1899—1973), ученик Кодая и немецкого музыковеда Г.Аберта.

Почти полвека Кодай лично руководил всеми исследованиями в сфере венгерского этномузыказнания. Лишь в 1953 году по его инициативе возникла при Академии наук Группа по изучению народной музыки. Ее собирательскую и эдиционную деятельность с 1961 года дополняет общество «Архив Бартока», руководимое Сабољчи. С 1969 года на этой основе возникает современный Институт музыкознания Академии наук.

В работе этой Группы с 1957 года непосредственное участие принимает Ласло Викар. Ему 28 лет. Окончив в 1951 году музыкально-педагогический факультет Высшей музыкальной школы им. Ференца Листа, он прошел обучение также на факультете музыковедения (окончил в 1956 г.), затем поступил в аспирантуру к Золтану Кодая. «Он и обратил мое внимание на музыку Поволжья, когда я был на первом курсе», — вспоминает Викар [1992]. «Я работал с Кодаем в течение семнадцати лет, был вначале его аспирантом, потом секретарем, и естественно, что я принял активное участие в осуществлении этого замысла» [1985:120]. С 1960 года Викар становится научным сотрудником Группы по изучению народной музыки, а с 1977 (ему 48 лет) по 1996 годы сам руководит этой Группой.

...

Итак, Викар возглавил деятельность венгерских этномузыковедов, когда уже четверть века существовала специальная государственная структура для решения задач в этой научной дисциплине. По плану, намеченному еще Кодаем, к этому времени завершалась работа над изданием монументального свода венгерского музыкального фольклора «Corpus Musicae Popularis Hungaricae». Чуть позже параллельно научному многотомнику создавалась и серия популярного характера — «Библиотека народной музыки» [Эсе 1980:253]. Викар сконцентрировался на главном из научных направлений, намеченных учителем. В свое время Кодай и Барток уже поставили задачу посещения Поволжья. Об этом читаем у Кодая [1982:136—137]: «Около 1912 года Барток, планируя поездку в чувашские, татарские районы России, начал изучать русский язык... Поездка не состоялась ввиду грозящей военной опасности». Барток вынужден был довольствоваться нотированием марийских песен с фоноваликов, хранившихся в Этнографическом музее Будапешта. Исследовательский интерес распространялся и на тюркоязычные народы, соседствовавшие с марийцами. Дополнительный толчок, по воспоминаниям Сабольчи, дала книга, которую «привез Дюла Ийеш со съезда советских писателей в Москве — первый сборник песен родственного нам народа, первый томик чувашских песен, сделанный С.Максимо-

вым³. Я показал его Бартоку, и тот объявил Ийешу, что возвращать книгу не намерен» [1985:119—120]. Вскоре, в 1936 году, Барток написал: «Я имел большое желание исследовать тюркскую народную музыку непосредственно из первых рук и, особенно, выяснить: есть ли какие-либо связи между старинной венгерской и старинной тюркской народной музыкой. Ответить на этот вопрос становится все более очевидной необходимостью, так как сравнение старинной венгерской народной музыки, с одной стороны, и музыки черемис (мари) и тюркско-татарских жителей Казанской губернии в России, с другой стороны, имело бы результатом установление определенного родства между народной музыкой этих различных народов» [цит. по Викар 2000:46]. Те же мотивы звучат в книге Кодая, впервые вышедшей в 1937 году: «Решение этой задачи ждет того времени, когда мы будем знакомиться с музыкой родственных народов... из обстоятельных материалов, являющихся результатами исследований, проведенных на месте» [Кодай 1961:60]. По подсчетам Викара, в распоряжении Кодая всего было 378 записей чувашских народных песен [Викар 1982:259].

Время исследований на месте стало реально приближаться после поездки Кодая в Ленинград и Москву в 1947 году. В московском Доме композиторов он общался с композиторами и с большим вниманием слушал рассказы крупнейшего специалиста по музыке народов СССР Виктора Беляева и марийского композитора Якова Эшпая, знакомился с записями народной музыки марийцев и чувашей [Эсе 1980:206]. Думается, Кодай не мог не познакомить коллег и со своими учебниками «Пентатоническая музыка» на материале марийских и чувашских песен, вышедшими в том же 1947 году в Будапеште. По меньшей мере, предметом разговора должны были стать мысли, изложенные в статье «Зачем нам нужна чувашская музыка?», вошедшей в один из учебников. Видимо, тогда и началось совместное обсужде-

³ Видимо, речь идет о сборнике «Песни верховых чуваш», вышедшем в Чебоксарах в 1932 году. Первый съезд советских писателей, как известно, состоялся в 1934 году. Предыдущий сборник Максимова (1924 года издания) не был известен, в руки венгерских коллег он попал лишь в 1992 году, когда по просьбе Ласло Викара ему была выслана копия. Д.Ийеш — известный венгерский поэт.

ние вопроса о необходимости сравнительных исследований и музыковедческих экспедиций в Поволжье.

Первая встреча, несомненно, повлияла и на советских собеседников Кодая. В.М.Беляев почти сразу после этого приступил к подготовке издания чувашского музыкального фольклора (рукописные материалы хранятся в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М.И.Глинки, см. [Беляев 1951]). В 1951 году в Ленинграде под редакцией Ф.А.Рубцова выходит сборник марийских народных песен (сост. В.Коукаль). Через несколько лет под редакцией Беляева в Москве вышел сборник марийского (1957, составитель Я.А.Эшпай) музыкального фольклора. Чувашский сборник несколько задержался (1964, составлен из записей С.М.Максимова).

В Венгрии в 1953 и 1957 гг. в рамках «Венгерских музыкальных недель» происходили встречи с Т.Н.Хренниковым. Личные контакты Кодая и Хренникова, крупных композиторов и авторитетных организаторов в сфере музыки, сыграли решающую роль. Благодаря посредничеству Союза композиторов СССР был заключен договор о сотрудничестве в области культуры между Венгерской и Советской Академиями наук. Именно этот договор открывает путь Ласло Викару к исследованиям в Советском Союзе⁴. В июне 1957 года он едет в Ленинград, изучает фонограммархивы, записи 1930-х годов. В течение месяца он нотирует 450 образцов народной музыки десяти финно-угорских и тюркских народов Советского Союза, в их числе 120 чувашских народных песен [1971:13]. Через год*совместно с Берецки они проводят первые фольклорные записи на территории Марийской республики (227 песен) [Венгерские ученые... 1990: 12]. В Чувашию попасть им тогда не удалось, как замечает сам Викар [2000:48], «вследствие непредвиденных обстоятельств».

⁴ Начиная же с 1966 года, уточняет Викар, «мы путешествовали под эгидой общего культурного соглашения между Венгерским и Советским союзами композиторов» [1971:14]. В одном из источников также указывается, что в 1953 году будущий соавтор Викара Габор Берецки, тогда только поступивший в аспирантуру Ленинградского университета и специализировавшийся на изучении марийского языка, впервые сумел побывать в Марийской АССР [Венгерские ученые... 1990:11].

Кодай поощрял работу молодых ученых, а по случаю Первого финно-угорского конгресса в 1960 году сочинил фортепианные аккомпанементы для пяти мелодий горных мари из записей Викара и Берецки 1958 года [Викар 1971:12]. Во время второй своей поездки в СССР в 1963 Кодай сделал доклад на заседании Секретариата Союза композиторов в Москве. В нем он вновь подчеркнул важность связей между историко-теоретическими и фольклорными исследованиями [Мартынов 1983:172].

Непосредственно на территории Чувашии впервые венгерский музыковед оказывается в 1964 году, возвращаясь из поездки к восточным марийцам Башкирии. В тот год Викар ездил один; в течение двух недель были записаны 80 образцов чувашской музыки в 6 населенных пунктах. Кроме того, он познакомился с изданиями и архивом Чувашского Научно-исследовательского института в Чебоксарах, где увидел тысячи рукописных записей народных песен. Оценка этого богатства высказана им в предисловии к своему сборнику: «Последние сто лет собирания чувашской народной музыки могут рассматриваться как выдающиеся по масштабам и важности в отношении к Советскому Союзу в целом, безотносительно к размерам чувашского населения. По количеству материала и числу публикаций собранное стоит выше среднего уровня» [1979:21]. Последующее домашнее изучение материалов экспедиции привело к выводу о необходимости более глубокого изучения чувашской музыки, «потому что она с точки зрения формы, тональности и ритма ближе к старовенгерскому материалу, чем марийская» [1966, перевод Ю.Дмитриевой].

В 1966 и 1968 годах состоялись две экспедиции Викара и Берецки в Чувашию. Они оказались самыми результативными. В 28 населенных пунктах было сделано еще 344 записи. В дальнейшем их чувашская коллекция пополнялась за счет диаспоры: на территории Татарии и Башкирии они записали 227 чувашских народных песен.

Собранного материала было достаточно для того, чтобы подготовить большую книгу (579 с.), включившую в себя 350 напевов с оригинальными поэтическими текстами, исследование (с.7—96), переводы на английский и венгерский и обширный научно-аналитический аппарат (с.431—579). Она

получила весьма положительные оценки специалистов [см. Рона-Таш 1979; Кондратьев 1981 а, б; Шамильолу 1986]. В совокупности своих трудов Викару удалось достичь нескольких целей разного характера и уровня — в унгаристике, чувашеведении, этномузыковедении.

Как исследователь Викар предпочитает знания, опирающиеся на эмпирическую конкретику. «В нашей науке делать теории довольно легко, но под весом новых данных теории часто рушатся, — сформулировал он *credo* своей научной деятельности в беседе, состоявшейся в Чебоксарах в дни Первого съезда Чувашского национального конгресса (присутствовал как почетный гость). — Только точно изданные материалы — вечны. Поэтому в моих книгах нет таких теорий. Я довольствуюсь тем, что издаю тысячи мелодий» [1992]. Вместе с тем в его статьях и книгах содержатся обобщения высокого научного уровня.

Собирательская работа Викара впервые обеспечила надежную аналитическую базу для верификации представлений, выработанных в свое время его учителями и предшественниками «из мертвых письменных источников». Это и было главной целью — реализацией «полувековых ожиданий» унгаристики XX столетия. Первоначально задача понималась им достаточно конкретно и узко. «...Мне было тридцать лет. Я рассчитывал собрать материал для статьи и ограничиться одной публикацией», — признавался позже Викар [1985:121]. Однако знакомство с культурами волжских народов, в частности с чувашской, вовлекло Викара в дальнейшие исследования.

Экспедиционные записи Викара 1964, 1966 и 1968 гг. были предоставлены в копиях чувашским исследователям, обогатив местный научный архив. Вышедший в 1979 году сборник Викара и Берецки не был самым крупным изданием чувашских песен (уступал по объему изданию [Федоров 1969]), но богатством и репрезентативностью состава, научным и текстологическим уровнем подготовки превзошел большинство изданий чувашской народной музыки своего времени⁵. В силу свежести и широты включенных в

⁵ Заметим, например, что сопоставимый с ним по количеству опубликованных песен, наличию аналитической статьи сборник, вышедший в

него материалов он стал ценнейшим источником для музыкантов как Чувашии, так и (главным образом) — зарубежья. Издавая сборники с переводами на английский (венгерский также, но лишь в качестве дополнения), авторы как раз и имели в виду «сделать богатую чувашскую музыкальную традицию доступной как специалистам, так и широкой читающей публике во всех частях света» [Викар 1979:7]. Для чувашеведения наиболее существенен оказался сам взгляд «со стороны». Он позволил сравнить и уточнить ряд позиций, увидеть и осознать контекстуальную ценность собственной культуры, о которой в административной иерархии бывшего СССР было принято снисходительно говорить как о вполне самобытной, вместе с тем предупреждая попытки «удревления».

Значимость книги Викара и Берецки вышла за рамки чувашеведения или венгерско-чувашской компаративистики. Так, У.Шамильолу, рецензируя ее, указывает на важность этого труда «не только для изучения музыки народов волжского региона, но и с точки зрения тюркской этномусикологии в целом» [1986:179]⁶. Рассмотрение чувашских публикаций Викара в ряду окруживших их публикаций по марийскому, удмуртскому, татарскому музыкальному фольклору, а также обобщающей монографии [1993] позволяет говорить о формировании в его трудах, если использовать лингвистическое понятие, музыкальной урало-алтаистики. «В ходе работы мы столкнулись с необходимостью расширить круг исследований, — говорит Викар. — Ведь в Поволжье живут бок о бок три группы народов: финно-угорская, тюркская и славянская, их культуры тесно взаимодействуют, и невозможно изучать одно, не зная другого. На собственном опыте я убеждаюсь в необходимости так называемых ареальных исследований, то есть комплексных, охватываю-

в Москве [Максимов 1964], был начисто лишен комментариев и паспортных данных к песням.

⁶ За пределами нашей темы остается оценка вклада лингвиста Берецки. Тем не менее заслуживает упоминания тщательность подготовки словесно-поэтического компонента этого издания. Об очерке истории и языка чувашей, принадлежащем Берецки, рецензент замечает, что это «определенно самый лучший из имеющихся на английском» [Шамильолу 1986:178].

щих всю музыкальную культуру региона, да и не только музыкальную» [1985:121].

Подход этот вполне совмещается и с развивающимся в России региональным подходом к музыке народов так называемой «пентатонной зоны» Поволжья и Приуралья⁷. Созданная им совместно с Берецки серия сборников [1971, 1979, 1989, 1999] и альбомов грамзаписей [1984] стала явлением международного масштаба. «...В США почти все университеты выразили желание приобрести наши книги, пластинки вышли в Финляндии и Англии, — рассказывал Викар в статье, написанной для московского журнала. — Это и понятно: музыка народов Поволжья практически неизвестна на Западе, а между тем их художественные традиции чрезвычайно богаты» [1985:121].

Всего в поездках по разным странам — СССР, КНДР, КНР, Турции, Финляндии, Чехословакии — Викар сделал более 8 тысяч записей народных мелодий. Из них ровно половина сделана в бассейне Волги, Камы и Белой. Обобщая, Викар писал, что здесь «с 1958 по 1979 год мы совершили... одиннадцать поездок, продолжительностью до двух месяцев каждая, посетили более трехсот населенных пунктов и записали около четырех тысяч песен» [1985:121]. Изучая весь огромный регион, Викар уверенно судит и об особенностях отдельных культур, и о межнациональных взаимодействиях, влияниях и заимствованиях. Так, принципиально важны его выводы, подтверждающие мысли Бартока и Кодая о том, что монофоническая (монодийная) пентатоника в Поволжье — фундаментальная черта музыки тюркоязычных народов, и этот пентатонизм воспринят финно-уграми. «Знакомство с материалом позволяет... констатировать, что в устном музыкальном творчестве волжско-тюркских и финно-угорских народов все родственное с венгерской народной музыкой в основном характеризует музыкальную культуру тюрков. Финно-угорские элементы трудно выявляются» [1977, изложение на русском см. в кн.: Дмитриева, Адыгаши 2001:104].

Таким образом, чувашская культура — лишь часть в кругу обширных интересов венгерского этномузыковеда.

⁷ См., в частности, в настоящем сборнике нашу статью «Музыкальная культура чувашей как часть волго-уральской музыкальной цивилизации».

Легко подсчитывается количественное выражение объема этой части: 651 запись из 48 селений — это 16% всех записей, осуществленных в 16% селений, которые он посетил в регионе. Но есть основания считать, что реальный удельный вес чувашской культуры в исследованиях Викара превышает арифметически находимые соотношения.

Викару посчастливилось осуществить мечту Белы Бартока и Золтана Кодая об изучении «на месте» аутентичного музыкального искусства народов Поволжья, сохранивших многие архаические параллели с древними пластами венгерской народной музыки. Реализация этих планов оказалась связанной с так называемой «оттепелью» в культурной политике СССР. Но в не меньшей степени успех был обеспечен и личными качествами ученого.

Обширная эрудиция, высокий профессионализм в работе, научная беспристрастность обеспечили исследованиям и фольклорным публикациям Ласло Викара высокую ценность и авторитетность. Сегодня их изучают все, кто хочет глубже разобраться в духовном наследии народов этого богатого традициями и сложного культурного региона. Сделанные Викаром записи и нотации привлекают музыковедов и композиторов, использующих фольклор в своем творчестве. Весьма проницательны суждения Ласло Викара о свойствах и взаимодействиях музыкальных культур Поволжья. Выпуская в свет антологии марийского, чувашского, удмуртского, татарского музыкально-поэтического фольклора в оригинале и, параллельно, в англоязычном исполнении, он ставил цель сделать свой материал доступным как можно большему числу людей во всех частях света. И блестяще решил эту задачу. Публикуя большинство исследований на неродном английском, Викар, тем не менее, не теряет стилистической выразительности и смысловой емкости формулировок, ощутимых и при еще одном переводе — на русский. Так, о ладоинтонационных особенностях песенных культур Поволжья он замечает, что перед нами «два музыкальных мира — многоголосие славян и пентатоника тюрков» и что «пентатонизм лежит в сердце чувашских напевов». Такова и вскользь брошенная фраза о «полувековых ожиданиях», во-

бравшая в себя всю историю важнейшего из направлений венгерского этномузыковедения двадцатого столетия, которую мы попытались раскрыть в предлагаемом очерке.

Чувашская же народная музыка, издавна привлекавшая внимание венгерских ученых, изучена Викаром с особой тщательностью и любовью: «...Считаю весьма важным делом исследовать чувашскую музыку, потому что она многослойна и позволяет пролить свет на многие вопросы. Мне кажется, она сохранила слои, являющиеся переходными звеньями в цепи связей между музыкальными культурами» [1992]. В одном из своих писем (от 3.10.98) в Чебоксары Викар говорит: «Я начал 35 лет тому назад изучать чувашский народ и его чудесную музыкальную традицию, которой с той поры восхищаюсь и которую пропагандирую как среди венгров, так и среди североамериканцев».

Литература и источники

Барток 1965: Барток Б. Автобиография // Советская музыка, 1965. № 2. С. 94—96.

Беляев 1951: Беляев В.М. Чувашская народная музыка [Рукописные материалы. 1951 г.]. — Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И.Глинки. Ф.340. Д.532. (Также д.531, 564, 565, 571, 817).

Венгерские ученые... 1990: Венгерские ученые о Марийском крае и народе. Йошкар-Ола, 1990.

Викар 1966: *Vikár L.* Egy új csuvas gyűjtés tanulságai // MTA I. Osztályának Közleményei 23. Budapest, 1966. 189—199.

Викар 1971: *Cheremis Folksongs by László Vikár and Gábor Bereczki.* Akadémiai Kiadó. Budapest, 1971.

Викар 1977: *Vikár L.* A magyar népzene volgai török és finnugor kapcsolatai // Magyar Östörténeti tanulmányok. Budapest, 1977. 291—303.

Викар 1979: *Chuvash Folksongs by László Vikár and Gábor Bereczki.* Akadémiai Kiadó. Budapest, 1979.

Викар 1982: *Vikár L.* Chuvash Melody Types // Chuvash Studies. Edited by A.Róna-Tas. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1982. 259—265.

Викар 1984: *Vikár L.* Folk Music of Finno-Ugrian and Turkic Peoples. Collected and edited by László Vikár. Record. Hungaroton. LPX 18087—89. Budapest, 1984.

Викар 1985: Викар Л. Немеркнувшие ценности // Советская музыка, 1985. № 4. С. 120—121.

Викар 1989: *Votyak Folksongs by László Vikár and Gábor Bereczki.* Akadémiai Kiadó. Budapest, 1989.

Викар 1992: Запись беседы с Л.Викаром в дни его пребывания на I съезде ЧНК. Октябрь 1992. [Из личного архива М.Г.Кондратьева.]

Викар 1993: *Vikár L. A Volga-Kámai finnugorok és törökök dallamai* // MTA. Zenetudományi Intézet. Budapest, 1993.

Викар 1999: *Tatar folksongs by László Vikár and Gábor Bereczki*. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1999.

Викар 2000: Викар Л. Венгерские исследования чувашской народной музыки // Известия НАНИ ЧР, 2000. № 1. С.45—53.

Дмитриева, Адягаши 2001: Дмитриева Ю., Адягаши К. HUNGARO-CHUWASCHICA. Аннотированный библиографический указатель исследований венгерских ученых XIX—XX вв. Чебоксары, 2001.

Кодай 1947: *Kodály Z. Ötfokú zene IV. 140 csuvas dallam*. Budapest, 1947.

Кодай 1961: *Kodály Z. Венгерская народная музыка*. Будапешт, 1961.

Кодай 1982: *Kodály Z. Избранные статьи*. М., 1982.

Кондратьев 1981а: *Кондратьев М.Г. По следам древних венгров* // Советская музыка, 1981. № 5. С.110—114.

Кондратьев 1981б: *Кондратьев М.Г. Исследование венгерскими учеными чувашской народной песни* // Вопросы мастерства в современном чувашском искусстве / Труды ЧНИИ. Чебоксары, 1981. С.153—166.

Герасимов 1990: *Герасимов О.М. З.Кодай—Л.Викар и марийская народная песня* // Венгерские ученые о Марийском крае и народе. Йошкар-Ола, 1990. С.102—107.

Максимов 1964: *Максимов С.М. Чувашские народные песни*. М., 1964.

Мароти 1985: *Мароти Я. Подлинный расцвет* // Советская музыка, 1985. № 4. С.117—119.

Мартынов 1983: *Мартынов И.И. Золтан Кодай*. Изд. 2-е. М.: Советский композитор, 1983.

Рона-Таш 1979: *Róna-Tas A. [Chuvash folksongs by László Vikár and Gábor Bereczki. Review]* // Acta Orientalia Hungarica 33. 1979. 361.

Сабољчи 1985: *Сабољчи Б. Три встречи* // Советская музыка, 1985. №4. С.119—120.

Федоров 1969: *Чувашские народные песни. 620 песен и мелодий, записанных от Гаврилы Федорова*. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1969.

Шамильолу 1986: *Schamiloglu U. [Chuvash folksongs by László Vikár and Gábor Bereczki. Review]* // Ural-Altaische Jahrbücher. Ural-Altaic Yearbook 58. 1986. 177—179.

Эсе 1980: *Эсе Л. Золтан Кодай: День за днем*. М.: Музыка, 1980.

КОМПОЗИТОР И ФОЛЬКЛОР: ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМУ МУЗЫКОВЕДОВ ВЕНГРИИ

Л.И.Бушуева

Взаимосвязь народного и профессионального искусств — актуальная проблема для многих национальных культур. Осознание своих национальных истоков, поиски выражения национального начала, сопутствующие этапам становления и развития любой композиторской школы, в истории музыки нередко сопровождались повышенным интересом к фольклору и широким использованием его в профессиональном творчестве. Европейская композиторская музыка демонстрирует несколько вариантов этого процесса. В Западной Европе — во Франции, Германии, Италии — народная музыка издавна плодотворно оказывала влияние на профессиональную музыку, и уже в XVII—XVIII веках национальные традиции этих богатейших музыкальных культур обрели свою классическую зрелость. Активный рост национального самосознания в ряде стран Восточной и Северной Европы в XIX веке повлек за собой стремление к созданию яркой и самобытной национальной культуры. Композиторы различных национальных школ относились к своим народным традициям как основе профессионального искусства. Ф.Шопен в начале 30-х годов отмечает: «Я стремился почувствовать нашу народную музыку и отчасти достиг этого» (1964: 252). М.Глинка думает сходным образом: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем. ... Я хочу, чтобы [в опере. — Л.Б.] все было национальным — прежде всего сюжет, но и музыка тоже — настолько, чтобы мои дорогие соо-

течественники чувствовали себя как дома...» (1954: 15, 23). Мысли видного представителя норвежской музыкальной культуры второй половины XIX века Э.Грига можно считать точным и емким резюме по данному вопросу:

«История культуры показывает нам, что не умирает лишь искусство национальное. Как всякий современный художник, который — сознательно или неосознанно — к чему-то стремится, я стою на национальной почве, и чувства мои, в особенности тогда, когда мне приходится иметь дело с национальным поэтическим материалом, также, само собой разумеется, национальны. [В моих] песнях я с а м никак не могу обнаружить прямой связи с норвежской народной песней. Иное дело, что дух родной моей страны, который издавна находил свое выражение в народной песне, пронизывает все мои сочинения» (1966: 301).

Для венгров национальные идеи в культуре также были весьма актуальны. По словам Ласло Эсе (1982: 5, 6), «история Венгрии полна войн и борьбы за независимость, за сохранение венгров как нации. Полуторавековое турецкое владычество (1541—1686) надолго отбросило страну назад в экономическом и культурном отношении. Затем с господством Габсбургов наступил длительный период гегемонии немецкой культуры, которая во все большей мере оттесняла отечественные традиции в деревню, вбивая этим клин между культурой крестьянства и господствующими классами. В результате старинные народные песни, вся бесценная их сокровищница сохранились лишь в селах, в городах же возникла почти не связанная с ними и менее ценная венгерская авторская музыка». Сложившаяся историческая ситуация повлияла на особенности формирования профессионального национального искусства. В творчестве наиболее известных венгерских композиторов XIX века: в инструментальных и симфонических произведениях Ф.Листа, в операх Ф.Эркеля, в сочинениях Я.Бихари, Я.Лавотта, М.Машони, Б.Эгрешши использовались только отдельные типы венгерской народной музыки — черты инструментально-танцевального стиля вербункош и популярной городской песни в характерном цыганском исполнении. В результате венгерская национальная музыка во второй половине XIX века зашла в тупик: в моде был «псевдонародный» полупрофессиональный стиль

«Magyarnota», ничего общего не имеющий с подлинными, старинными народными традициями. Золтан Кодай, размышляя о прошлом венгерской музыкальной культуры, оценивает его следующим образом: «Самые крупные деревья венгерской музыки высохли, так как их корни не нашли питательной почвы; венгерские музыканты не чувствовали за собой народа» (Сабољчи 1962: 120). Лишь в XX веке, когда благодаря усилиям З.Кодая и Б.Бартока был открыт древнейший слой венгерского музыкального фольклора, венгры смогли сформировать свой национальный музыкальный стиль в композиторском творчестве. Опыт венгерской профессиональной музыки нашего столетия оказался, наряду с русским, одним из наиболее ярких примеров создания неповторимой национальной культуры на основе фольклора.

Вопросы взаимоотношений народного и профессионального творчеств, пути претворения богатств фольклора затрагивают в своих работах венгерские музыковеды разных поколений — от Бартока и Кодая до Сабољчи и Уйфалуши. О внимании к данной проблеме свидетельствует и тот факт, что именно в венгерском издании (Эсе 1982: 5) приводится малоизвестное русскоязычному читателю высказывание испанца Эхимено, который еще в 1774 году утверждал, что «профессиональная музыка любого народа основывается на его народной музыке». В XIX веке проблема почти не обсуждалась, хотя вся композиторская практика этого времени основана на претворении отдельных элементов венгерского фольклора. В XX веке подъем национально-освободительного движения повлек за собой усилившийся интерес к национальному фольклору. Открытия З.Кодая и Б.Бартока в области венгерской музыкальной фольклористики отразились на новых подходах к использованию народной музыки в композиторском творчестве. Проблема «композитор и фольклор» в XX столетии стала одной из ведущих тем в венгерском музыкознании.

...

Использование венгерского фольклора в профессиональной музыке XVIII—XIX веков было ограниченным и определялось двумя господствовавшими в те времена установками. Во-первых, согласно распространенному тогда

мнению, народная музыка венгров включала в себя национальный инструментально-танцевальный стиль вербункош, зародившийся в недрах этого стиля народный танец чардаш, а также популярную бытовую песню, возникшую на основе городского фольклора. Древнейший слой венгерского фольклора — старинная крестьянская песня — в то время не был музыкантам известен и доступен, поскольку существовал только изолированно, на месте — в деревнях, в исключительно узком крестьянском кругу, в законсервированном виде. Во-вторых, господствовало заблуждение относительно происхождения венгерского фольклора: считалось, что вся венгерская народная музыка, звучавшая преимущественно в цыганском исполнении, в своей основе и является музыкой цыган, ее слабой копией. Ярким примером таких взглядов служит следующее высказывание Ф.Листа в книге «Цыгане в музыке»: «Венгерские крестьянские песни и инструментальные наигрыши слишком бедны и несовершенны, чтобы производить какой-либо художественный эффект... Зато инструментальная музыка, исполняемая цыганскими оркестрами, в состоянии соперничать с любым искусством» (Нестьев 1961: 686). Зарубежные музыканты также были во власти этого ошибочного представления. Например, Клод Дебюсси (1986: 112) в письме к венгерскому концертному антрепренеру М.Барчи, восторгаясь услышанным им во время концертной поездки по Австро-Венгрии ярким и вдохновенным исполнением цыгана Радича, советует: «Вашим музыкантам было бы полезно вдохновляться ими (цыганами. — Л.Б.), не копируя, а пытаясь перенять их свободу, дар вызывать скорбные эмоции и их ритмы».

Все же творчество выдающихся композиторов, обращавшихся к венгерскому фольклору, нередко выходило за рамки бытующих воззрений. Благодаря особой экзотике, разнообразному синтезу привлекаемых стилевых истоков венгерская музыка в творчестве композиторов невенгерского происхождения XVIII—XIX веков стала яркой страницей в истории европейского музыкального искусства. Она составила обширный пласт европейской культуры, обозначаемый в музыкальной науке различных стран терминами: «*ungarische*» (нем.), «*a la hongrois*» (франц.), «унгаризмы», «венгерская музыка» (рус.).

Особенности «*ungharese*» западноевропейских классиков и романтиков являются одной из наиболее часто исследуемых сторон проблемы «композитор и фольклор» в венгерском музыкознании. Им посвящены работы Бенце Сабољчи (1959 а, б), Иожефа Уйфалуши (1968), Золтана Гардони («Венгерский стиль Ф.Листа»), Яноша Мароти («Оперная драматургия Ф.Эркеля»), Эрвина Майора (венгерские мотивы у Гайдна, Моцарта и Бетховена). Значительное место в исследованиях уделяется стилю вербункош как наиболее популярной разновидности венгерской народной музыки и его проявлениям в творчестве западноевропейских композиторов.

Исследование «*a la hongrois*» Иожефа Гайдна, предпринятое Б.Сабољчи в статье «Гайдн и венгерская музыка» (1959 б), — одна из наиболее обстоятельных, убедительных и в то же время компактных работ, посвященных судьбам венгерского фольклора в европейском профессиональном искусстве. По мнению автора, Гайдн мог знать и пользоваться письменными источниками венгерской народной музыки своей эпохи — сборниками танцевальных пьес, обработанных в стиле вербункош, и наигрышами в простой народнотанцевальной манере. Вероятно, некоторые виды песенной и инструментальной музыки Гайдн записывал сам. Однако, сравнивая «венгерские» темы композитора и сходные образцы народной музыки, известные в XX веке, Б.Сабољчи находит между ними известное несоответствие. Пытаясь выяснить причину этого несоответствия, Сабољчи в результате скрупулезного анализа выявляет среди примеров «венгерской музыки» Гайдна четыре основных типа, отражающие стилевые особенности венгерского фольклора.

Первый тип встречается в медленных, драматических произведениях и представляет собой музыкальный стиль, совершенно неизвестный письменным документам той эпохи и имеющий нечто родственное лишь в музыке XIX века. **Второй** тип встречается в произведениях с ярко выраженными жанровыми признаками и является синтезом подлинных народных источников венгерской, польской, хорватской и турецкой музыки. **Третий** тип прослеживается в эпизодических темах, он основан как на архаических венгерских народных мелодиях вокального происхождения, так и на современном Гайдну репертуаре «вербункош». К чет-

вертому типу относятся стилизации «венгерско-польской» музыки в жанровых пьесах, поданные в ироническом искажении и предвосхищающие во многом венгерскую народную практику XIX века.

Б.Саболичи считает, что рассмотренные типы «венгерской музыки» И.Гайдна раскрывают определенные этапы развития национального стиля венгерского искусства. Они являются первым письменным отображением мелодического мира венгерского фольклора, поскольку памятники музыкального искусства этого времени до сих пор малоизвестны и труднодоступны. По словам автора, «в европейской музыкальной культуре это — первые посланцы самобытной восточноевропейской музыки» (1959 б: 77).

О том, каким смыслом наделялось понятие «венгерского характера» в европейском общественном сознании XIX века, рассуждает в статье «Венгерские аспекты финала Героической симфонии» Йожеф Уйфалуши (1968). Автор анализирует проявления «вербункоша» у Гайдна, Бетховена, Шуберта и Брамса и отмечает различия в его трактовке. По мнению Уйфалуши, в музыке Бетховена и, в частности, в финале Третьей симфонии «венгерские черты приобретают героический характер и встают вровень с музыкой французского марша, олицетворявшего героический пафос» (1968: 105). Стремясь показать «полную картину значения венгерского стиля во всем мире идей Бетховена» (1968: 105), Уйфалуши уточняет, что со времен эпохи Просвещения в европейской эстетике сложилось понимание противостоящего европейскому восточного начала как образца ума и гуманизма. Поэтому «венгерский стиль» в европейском общественном мнении представлял благородных восточных людей, носителей мудрости, борцов за справедливость. В таком контексте в масштабных бетховенских симфонических финалах, где торжествуют идеи братства и гуманности, впервые в европейской музыкальной культуре «венгерский голос выходит из узких рамок ориентализма и по-братски сливается с голосами французской революции» (1968: 109).

Одним из первых венгерских музыкантов, размышлявших о роли фольклора в профессиональной музыке и активно подкреплявших собственные наблюдения своим композиторским творчеством, был крупнейший представитель

европейского романтизма Ференц Лист. Заслуживает внимания его попытка организовать при Национальной музыкальной академии в Будапеште специальную кафедру или кабинет для изучения венгерской народной музыки. Попытка не удалась. Но Лист сам собирал народные напевы, стремясь познать народную музыку в ее наиболее типичных чертах и зафиксировать максимально точно. Бережно относясь к фольклору, Лист говорил, что венгерскую музыку надо не столько «реставрировать», сколько «реконструировать», воспроизводя ее во всей прелести непосредственного звучания. При этом на практике Лист нередко свободно трансформировал народную тему, иногда далеко отклоняясь от духа первоисточника.

О месте Листа в национальной культуре и о роли фольклора в его творчестве размышляли многие венгерские музыканты. Первыми среди них были Золтан Кодай и Бела Барток. З.Кодай, отдавая должное историческому значению деятельности Ф.Листа, справедливо отмечал, что Лист не мог добраться до глубокого слоя венгерской музыки даже ценой сверхчеловеческих усилий. Необходим был длительный исторический процесс, ускорить который был не в силах один человек. Однако в своем творчестве он иногда неосознанно использовал черты архаичной венгерской народной музыки. Я.Мильштейн в монографии «Ференц Лист» (1971) пишет, что в Седьмой и Тринадцатой венгерских рапсодиях композитора среди обработанных тем встречаются старинные крестьянские песни в интерпретации венгеро-цыганских оркестров. Осознавая условность листовской фольклорной концепции, Б.Барток в молодые годы подчеркивал свою преемственность с творчеством Листа, называл себя продолжателем и защитником его национально-патриотических идеалов. Рассуждая о проявлении национального начала в искусстве, в «Автобиографии» (1965 а: 94) он говорит: «...Я понял подлинное значение Листа и увидел в нем значительно более крупного гения с точки зрения дальнейшего развития музыки, чем Вагнер или Штраус». Эту мысль продолжает Бенце Сабольчи, подчеркивая, что стиль Листа национален и «венгерский голос» явственно ощущим во всем его творчестве.

В монографии «Последние годы Ференца Листа» Б.Сабольчи рассматривает стиливые истоки позднего периода

творчества композитора. Как отмечает исследователь, творчество Листа в целом представляет собой сплав элементов различных культур, и, «несмотря на то, что Лист всегда признавался в своей принадлежности к Венгрии, каждая европейская культура могла заявить на него известное право» (1959 а: 16). Автор преднамеренно разделяет в творчестве Листа «венгерский голос» и «мировой стиль», вбирающий в себя национальные традиции различных европейских стран. Саболичи подробно и тщательно анализирует все проявления у Листа национальных традиций и приходит к выводу, что музыкальный язык его сочинений образует неделимое единство; венгерский колорит проявляется по необходимости не только в ранних («Венгерские рапсодии», симфоническая поэма «Венгрия»), но и в поздних сочинениях, таких, как «Венгерская коронационная месса», симфоническая поэма «Тассо», фортепианная Соната h-moll. В творчестве Листа «мировой стиль» и «венгерский голос» все более сближаются, в позднем периоде они сливаются в единое целое из венгерских, русских, французских, немецких, итальянских и греческих элементов, создавая «мировой единый стиль». Решающей в этом синтезе «всегда остается полностью новая, революционно заостренная восточноевропейская интонация» (1959 а: 68).

Подлинно научный, глубокий этап изучения проблемы «композитор и фольклор» начинается в XX веке. Его начало ознаменовано приходом в науку Золтана Кодая и Белы Бартока. Их деятельность в значительной мере была связана с усилившимся в начале столетия венгерским национальным политическим движением. Борьба за национальную самобытность и характерность, свойственная этому течению, охватила также и область искусства. З.Кодай и Б.Барток разработали широкую программу развития новой венгерской музыки, одной из сторон которой было всестороннее изучение фольклора и активное его претворение в композиторской практике.

Опыт XIX века и, в частности, вопрос фольклорных истоков был рассмотрен и оценен Бартоком и Кодаем весьма категорично. Барток отмечает, что на искусство Шопена, Листа и славянских композиторов оказала влияние не подлин-

ная народная музыка, а профессиональная музыка в народном стиле, и ее художественная ценность «не сравнима с ценностью чисто народных мелодий» (1977 в: 259). Кодай дает следующую точную и беспристрастную оценку: «На протяжении более ста лет «венгерская музыка» через многочисленные каналы экспортируется во все страны мира. Она принадлежит большей частью перу наших популярных, наполовину дилетантских композиторов XIX века и мало или ничего общего не имеет с древней традицией народной музыки» (1982 а: 31).

Обращение в музыке к фольклору исходило из желания «создать нечто специфически венгерское» (Барток 1965 а: 94). Критически осмыслив прошлое своей национальной культуры, создатели новой венгерской музыки поняли, что «как раз в области музыки у нас есть твердая точка, на которую мы можем опираться, когда ищем «венгерское» в искусстве. Эта твердая точка — народная музыка, точнее, ее наиболее древний пласт» (Кодай 1982 б: 39).

Барток и Кодай поставили себе задачей ввести этот древний пласт в национальную профессиональную музыкальную культуру. Желание Бартока «оживить художественную музыку элементами свежей крестьянской музыки, свободной от влияния последних столетий» (1965 а: 95), совпало с намерением Кодая «не порывать с прошлым, а возобновить связь с ним и сделать ее более интенсивной» (1982 а: 36).

В своих трудах Кодай и Барток не только подвергли всестороннему рассмотрению свойства этой древней народно-музыкальной системы, но и много размышляли над путями ее претворения в профессиональном творчестве. З. Кодай, выделяя пентатонику как характерную ладовую основу архаического венгерского фольклора, «различает следующие три способа применения пентатоники в композиционном творчестве: 1) чистая пентатоника; 2) мелодии, в которых при пентатонической основе «недостающие» (сравнительно с семиступенной диатоникой) вторая и шестая ступени употребляются только в качестве орнаментальных тонов; 3) мелодии, в которых пентатоническая основа хотя еще и ощущается, но вторая и шестая ступени уже используются в качестве самостоятельно выпеваемых слоговых тонов, в

большинстве случаев на слабых долях тактов и никогда в качестве заключительных тонов» (Нестьев, Христиансен 1987: 41). Приведенное высказывание — обобщение практического опыта, оно свидетельствует, насколько серьезно Кодай относился к проблеме пентатоники и ее проникновению в профессиональную музыку. По его мнению, пентатоника — это живой, развивающийся элемент музыкального языка, таящий в себе пока еще в полной мере не раскрытые возможности.

Б.Барток, обобщая свой опыт исследований и композиторской практики, создал классификацию методов работы композиторов с фольклором. В статье «О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени» (1977 а) он выделяет следующие стадии влияния:

— первая стадия, отличающаяся некоторым сходством с хоральными обработками И.С. Баха, заключается в том, что можно «использовать крестьянскую мелодию без изменений или слегка варьировать ее, снабжая ее аккомпанементом, иногда обрамляя вступлением и заключением» (1977 а: 246). При этом Барток особо отличает два типа обработок: когда «сопровождение, вступление, заключение и интерлюдии... являются как бы рамкой, в которую мы, как драгоценный камень в оправу, заключаем главное — крестьянскую мелодию» и когда «наоборот: крестьянская мелодия играет лишь роль эпиграфа, а самое главное — это то, что находится вокруг». По мнению автора, в этих типах композитор всегда должен стремиться достичь «нерасторжимого единства» мелодии и ее окружения;

— вторая стадия, не имеющая принципиального различия с первой, характеризуется тем, что «вместо использования подлинной крестьянской мелодии композитор создает ее имитацию». Великолепным образцом музыки такого рода Барток считает тематический материал «кудесника» Стравинского «русского периода», полагающего, что композитор имеет право брать материал из любых доступных источников и использовать его наравне с своим собственным;

— третьей стадии свойственно отсутствие признаков первых двух стадий: когда «в произведениях нет ни крестьянских мелодий, ни их имитаций, но они наполнены атмосферой крестьянской музыки». Этот наивысший, совер-

шенный, по Бартоку, способ выражения композитором своих мыслей свойственен венгерской музыке, прежде всего произведениям З.Кодая. В этом случае народный язык становится родным языком композитора и он «пользуется им так же свободно, как поэт — своим».

Данная классификация сочетает в себе научную обобщенность с практической направленностью. Она в полной мере является отражением творческой личности Б.Бартока, чье место в истории музыки уникально тем, что он одновременно проявил себя как гениальный композитор мирового значения и как выдающийся исследователь народного творчества.

Барток дает ценные рекомендации композиторам, обращающимся к архаичной крестьянской музыке (1977 а). Он подчеркивает, что «чем примитивнее мелодия, тем своеобразнее может быть гармонизация и аккомпанемент», тем больше открывается возможностей для творчества. Именно такую мелодию можно гармонизовать «в многочисленных вариантах аккордами различной тональной направленности». По его мнению, эта особенность отчасти объясняет появление политональности в венгерской музыке и в музыке И.Стравинского. С другой стороны, утверждает Барток, своеобразие мелодического мира древних венгерских народных песен открывает перед композиторами возможности новых гармонических комбинаций. Они возникают в том случае, если «равноценное в последовательности попытаться воспринять как равноценное и в одновременности». Используя этот принцип проекции народно-мелодической горизонтали на вертикаль, Барток приходит в своем творчестве к новой трактовке диссонанса — одной из типичных черт музыки XX века. Характерно, что он открывает данный принцип через обращение к народной музыке.

В размышлениях над путями использования фольклора в профессиональной музыке Барток и Кодай пришли к обобщениям, имеющим значение глубоких методологических установок. Важными для любой национальной культуры представляются мысли Кодая о значении народных традиций: «Без традиций нет плодородной почвы. С другой стороны, одни лишь народные традиции не создадут более высокую профессиональную художественную форму, какими

бы жизненными они ни были» (1982 б: 42), и о их роли в профессиональной музыке: «Художественная музыка вырастает из народной музыки, она является ее ученым продолжением. Художественная музыка никогда не удаляется от народной музыки настолько, чтобы не иметь с ней чего-либо общего» (1961: 36).

В статье «О значении народной музыки» (1965 в) Барток продолжает и развивает мысли Кодая. Он рассматривает существующие концепции по отношению к фольклору. Первая из них решающее значение придает тематическому материалу, вторая — его развитию, разработке. Барток подчеркивает, что обе стороны одинаково важны. Он считает, что «народная музыка способна оплодотворить музыкальное искусство страны только в том случае, если обработкой ее займется большой творческий талант» (1965 в: 100). Идея о творческом, неподражательном подходе к фольклору высказана и в статье «Влияние народной музыки на современную профессиональную музыку» (1977 в): «Подлинная народная музыка может рассматриваться по отношению к высокохудожественной профессиональной музыке как явление природы, — так же, как для изобразительного искусства — линии тела, воспринимаемые глазами художника, или как жизненные явления — для писателя».

Научные идеи Золтана Кодая и Белы Бартока получили развитие у следующего поколения венгерских музыковедов, а творчество основоположников новой венгерской музыки стало темой для многочисленных работ.

Значительное внимание исследованию фольклорных истоков творчества Б. Бартока уделяет Янош Карпати в книге «Струнные квартеты Бартока» (1975). Анализируя струнные квартеты в свете созданной Бартоком классификации методов претворения фольклора, он отмечает, что для этих произведений наиболее типична вторая стадия обработки: композитор, не используя подлинные крестьянские мелодии, создает их искусные имитации. Карпати подробно прослеживает элементы различных национальных музыкальных культур — венгерской, словацкой, румынской, сербской, украинской и арабской — в творчестве композитора и приходит к

выводу, что бартоковский метод обращения с фольклором обдуманно соединяет западные и восточные влияния.

Ценным является стремление музыковеда осмыслить взаимосвязь Бартока с фольклором в музыкально-эстетическом аспекте и раскрыть систему взглядов композитора как выдающегося представителя мировой художественной культуры XX столетия. На этом пути возникает необычная проекция системы воззрений композитора в изложении Я.Карпати на известную классификацию Б.Бартока.

По мнению Карпати, Барток, во-первых, понимает назначение фольклора как источника музыкальных тем для профессионального искусства. Для композитора важна степень преобразований и варьирования народной темы, а также соотношение фольклорной мелодии и всего остального музыкального материала произведения. Барток отмечает несколько основных вариантов подхода композиторов к фольклорным темам и сводит их к первым двум стадиям своей классификации.

Второй важной особенностью взглядов композитора является понимание им фольклорной музыки как особого языка, состоящего из множества диалектов и наречий, обеспечивающего в искусстве связь с традициями, демократичность общения и интернационализм. Эта идея соответствует третьей стадии упомянутой классификации. Демонстрация сосуществования и взаимосвязи фольклора различных народов — одно из великих научных и творческих открытий Б.Бартока. Научные поиски, стремление к воплощению гуманистической «идеи братства народов» (Барток 1965 г: 105) вдохновили композитора на выдающиеся, беспримерные в истории музыки опыты по комбинированию различных фольклорных диалектов при приоритете венгерской народной музыки.

Третий принцип может быть назван самым главным в системе взглядов Бартока, поскольку он обобщает два предыдущих и относится к сфере идеологии. Барток воспринимал обращение к крестьянству и к деревенской жизни как приближение к природе, «чистому источнику» (1965 г: 105), из которого он не только мог черпать свои музыкальные мысли, но и познавать жизнь. Это не было тем, что Карпати называет «popularism» и романтической идеализацией крестьянства. Фольклор обеспечивал Бартоку связь с действитель-

ностью, реализм его музыки. Гуманистическая природа искусства Бартока исходит из общедоступности и человечности, свойственных фольклору.

Связь данной концепции и классификации Бартока Я.Карпати представил в следующей схеме:

Классификация Б.Бартока
методов работы с фольклором

Система взглядов Б.Бартока

1. Фольклорные обработки

1. Фольклор как тема

2. Фольклорные имитации
(подражания)

2. Фольклор как диалект,
наречие

3. Языковое, диалектное
усвоение фольклора

3. Фольклор как идеология

Большая роль фольклора на идеологическом уровне, как считает Карпати, дает ключ к эстетической оценке творчества композитора. Интерпретация фольклора всемирной гуманистической ценностью, базисом для возрождения музыкальной культуры Европы позволяет назвать Белу Бартока композитором-продолжателем великих традиций и в то же время вдохновителем новых поисков и открытий в музыкальном искусстве.

...

Суждения венгерских музыковедов о роли фольклора в профессиональном искусстве имеют много общего в подходах к использованию народной музыки в русской композиторской школе. Одним из первых обратил внимание на венгеро-русские музыкальные параллели Золтан Кодай. Свои мысли по этому вопросу он изложил в статье «Роль народной песни в венгерском и русском музыкальном искусстве» (1982 в) и в «Речи при открытии советской выставки книг по музыкальной педагогике и музыкальной литературе» (1982 г.). Статья «Роль народной песни...» посвящена значению народных традиций в профессиональной музыке и музыкальном воспитании. «Речь...» содержит много ценных наблюдений о сходстве развития венгерской и русской музыки за последние полтора столетия в композиторской сфере, в педагогике и исполнительстве.

В данных работах З.Кодай подчеркивает: «путь русской музыки с самого начала был для нас вдохновляющим

примером» (1982 в: 55). Он прослеживает общность устремлений от самых истоков, считая творчество Л.Бетховена, использовавшего в своей музыке русские и венгерские мотивы, начальной точкой отсчета. Говорит об аналогии в музыке XIX века и отмечает, что распространившийся в первой половине столетия в России городской романс «преграждал путь пионерам русской музыки точно так же, как нам — наши городские подделки под народную песню» (1982 в: 53). Много совпадений находит Кодай между творчеством М.Глинки, с одной стороны, и Ф.Листа и Ф.Эркеля — с другой, подчеркивая при этом, что Глинка «намного глубже знал традиции своей родины и вернее следовал им, чем наши композиторы» (1982 г: 205). Кодай отмечает, что сложившаяся во второй половине XIX века общественно-политическая ситуация, за счет немецкого направления в культуре затормозили развитие венгерского искусства, «вследствие чего движение, соответствующее историческому этапу деятельности Римского [Корсакова] и его круга, началось у нас значительно позже» (1982 г: 205). Венгерские композиторы XX столетия, создавшие национальный музыкальный стиль на основе своей народной песни, опирались прежде всего на достижения русской музыки.

Размышления венгерских музыкантов о путях претворения фольклора были с интересом восприняты российскими учеными. Значительный отклик в трудах отечественных музыковедов получили мысли Белы Бартока о формах претворения фольклора. Все исследователи, занимающиеся данной проблемой, отмечают новаторство и значимость взглядов Бартока. Много общего прослеживается между классификацией Б.Бартока и систематизацией И.Земцовского, которая также основана на сугубо музыковедческом уровне исследования элементов музыкального языка.

Расширению представлений о венгерском музыкознании способствовало издание в 1968 году сборника статей «Музыка Венгрии», публикации в журнале «Советская музыка» больших подборок материалов к юбилейным датам венгерской культуры. В выступлениях венгерских музыкантов сквозными являются мысли о глубокой взаимосвязи венгерской и русской культур, об общности взглядов на важнейшие проблемы развития искусства. Б.Саболич (1985)

отмечает единство подходов к изучению фольклора в трудах Белы Бартока и Виктора Беляева, подчеркивает значение и глубину профессиональных и человеческих уроков, полученных от общения с выдающимся русским ученым.

Изучение проблем фольклоризма в венгерском музыкознании может оказаться ценным для исследования чувашской музыки. На начальном этапе своего развития чувашская и венгерская национальные культуры решали во многом сходные задачи. Устремления основоположников чувашской музыки Ф.Павлова и С.Максимова были направлены на достижение тех же самых целей, что и деятельность Б.Бартока и З.Кодая. Идеи Федора Павлова по музыкальному просвещению были настолько значительны, что современный венгерский музыковед Ласло Викар дал им восторженную оценку: «Поистине программа, достойная Кодая!» (Викар, Берецки 1979: 17). Заслуживают внимания мысли З.Кодая о возможностях использования пентатоники в композиторском творчестве. Для чувашской музыки, где работа с пентатоникой составляет одну из центральных творческих задач, идеи ученого имеют особую актуальность. Важной проблемой в чувашской музыке остается классификация методов подхода композиторов к фольклору, и в этом деле достижения венгерского музыковедения могут оказаться для нас весьма полезными.

В. Конен в своих трудах (1975, 1994) отмечает венгерский опыт как один из наиболее выразительных примеров различных форм взаимосвязи народного и профессионального искусств в европейской музыкальной культуре. Исследования венгерских музыковедов в данной области представляют удачный и известный всему миру вариант решения важной в искусстве проблемы «композитор и фольклор».

Л и т е р а т у р а

Барток 1965 а: Барток Б. Автобиография // Советская музыка, 1965 №. 2. С.94—96.

Барток 1965 б: Барток Б. Золтан Кодай — в защиту // Советская музыка, 1965. № 2. С. 96—98.

Барток 1965 в: Барток Б. О значении народной музыки // Советская музыка, 1965. №2. С.98—100.

Барток 1965 г: Барток Б. Пять писем // Советская музыка, 1965 №2. С. 105—108.

Барток 1977 а: *Барток Б.* О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени // *Барток Б.* Сборник статей. М.: Музыка, 1977. С.245—249.

Барток 1977 б: *Барток Б.* Венгерская народная музыка и новая венгерская музыка // *Барток Б.* Сборник статей. М.: Музыка, 1977. С.250—257.

Барток 1977 в: *Барток Б.* Влияние народной музыки на современную профессиональную музыку // *Барток Б.* Сборник статей. М.: Музыка, 1977. С. 258—261.

Викар, Берецки 1979: *Vikar L., Bereczki G.* Chuvash folksongs. Akademiai Kiado. Budapest, 1979.

Глинка 1954: *Глинка М.* О музыке и музыкантах. М., 1954.

Головинский 1981: *Головинский Г.* Композитор и фольклор. М.: Музыка, 1981.

Григ 1966: *Григ Э.* Избранные статьи и письма. М.: Музыка, 1966.

Дебюсси 1986: *Дебюсси К.* Избранные письма. Л.: Музыка, 1986.

Карпати 1975: *Karpati J.* Bartok's string quartets. Budapest: Corvina Press, 1975.

Кодай 1961: *Kodaly Z.* Венгерская народная музыка. Будапешт: Издательство Корвина, 1961.

Кодай 1982 а: *Kodaly Z.* Венгерская музыка // *Kodaly Z.* Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1982. С. 30—38.

Кодай 1982 б: *Kodaly Z.* Что такое «венгерское» в музыке // *Kodaly Z.* Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1982. С.38—49.

Кодай 1982 в: *Kodaly Z.* Роль народной песни в венгерском и русском музыкальном искусстве // *Kodaly Z.* Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1982. С.49—57.

Кодай 1982 г: *Kodaly Z.* Речь при открытии советской выставки книг по музыкальной педагогике и музыкальной литературе // *Kodaly Z.* Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1982. С.204—209.

Кондратьев 1984: *Кондратьев М.* Основоположник чувашской профессиональной музыки // Федор Павлович Павлов — композитор и драматург. Чебоксары, 1984. С. 3—20.

Конен 1975: *Конен В.* Театр и симфония. М.: Музыка, 1975.

Конен 1994: *Конен В.* Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994.

Мартынов 1983: *Мартынов И.* Золтан Кодай. М.: Советский композитор, 1983.

Мильтштейн 1971: *Мильтштейн Я.* Ференц Лист. М.: Музыка, 1971.

Нестьев 1961: *Нестьев И.* Бела Барток в России // Советская музыка, 1961. № 12. С.115—118.

Нестьев 1961: *Нестьев И.* Бела Барток. М.: Музыка, 1961.

Нестьев, Христиансен 1987: *Нестьев И., Христиансен Л.* Барток // Музыка XX века. Ч. 2. Кн. 5 а. М.: Музыка, 1987. С.5—58.

Сабољчи 1959 а: *Сабољчи Б.* Последние годы Ф.Листа. Будапешт: Академия наук Венгрии, 1959.

Сабољчи 1959 б: *Сабољчи Б.* Гайдн и венгерская музыка // Советская музыка, 1959. №6. С.77—85.

Сабољчи 1962: *Сабољчи Б.* Золтану Кодая — 80 лет // Советская музыка, 1962. № 12. С.118—120.

Сабольчи 1963: *Сабольчи Б. Жизнь Бела Бартока в иллюстрациях.* Будапешт, 1963.

Сабольчи 1985: *Сабольчи Б. Три встречи* // Советская музыка, 1985. №4. С.119—120.

Уйфалуши 1968: *Уйфалуши И. Венгерские аспекты финала Героической симфонии* // Музыка Венгрии. М.: Музыка, 1968.

Уйфалуши 1971: *Уйфалуши И. Бела Барток.* Будапешт, 1971.

Шопен 1964: *Шопен Ф. Письма.* М., 1964.

Эсе 1982: *Эсе Л. Жизнь Золтана Кодая в фотографиях и документах.* Будапешт: Корвина Пресс, 1982.

О МЕЖДУНАРОДНЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ФЕСТИВАЛЯХ

Из опыта гастролей Чувашского ансамбля

Ю.В.Васильев

Чувашский государственный ансамбль песни и танца в последние годы много и успешно выступает в странах Западной Европы и завоевал большой авторитет. Самобытное национальное искусство, основанное на фольклорных традициях чувашского народа, и высокий профессиональный уровень ансамбля получили признание у общественности тех стран, где он выступал. Художественное руководство, администрация и артистический персонал накопили большой опыт участия в международных фольклорных фестивалях, и я хотел бы поделиться им с читателями.

На Западе за последние 20—30 лет фольклорные фестивали заняли важное место в культурной жизни общества. Трудно сказать, с чем это связано, но все же рискну предположить, что высокоразвитое индустриальное общество, всеобщая глобализация не только производства, но и социальной жизни стирают не только формальные границы, но и политико-идеологические, а самое главное — национально-культурные традиции. Именно ответом, вызовом всему этому появляется желание отдельных слоев общества возродить и сохранить свой фольклор, а с ним — и язык, и народные песни и танцы, и прикладное искусство, познать свою историю и своеобразие своей культуры, хотя бы через фольклор. Появились энтузиасты, которые стали изучать народное искусство, искать в архивах, библиотеках записи обрядов, пе-

сен, описания танцев, инструментов, костюмов, а также выискивать подлинных народных исполнителей и которые смогли заинтересовать ценностями народного искусства многих людей. Естественно, с результатами своего труда они стали знакомить широкие слои населения, а уж затем появилось желание познакомиться своим искусством и публику других областей и стран. Углубленное изучение своего фольклора вызвало и обратную реакцию — желание знакомиться с фольклором других народов и людьми, несущими его в своей крови.

В нашей же стране, на фоне Европы — наиболее богатой фольклором, фестивальное движение не получило широкого распространения*, его фактически заменили гастрольной деятельностью профессиональных народных хоров и ансамблей и местными праздниками песни. А потому всегда было велико желание всех советских коллективов попасть на международные фольклорные фестивали. Первый выезд Чувашского государственного ансамбля песни и танца состоялся в уже далеком 1980 году на VI Международный фестиваль волынщиков в город Страконице в Чехословакию. С тех пор много воды утекло, и наш ансамбль за эти годы принял участие в 23-х международных фестивалях в разных странах, всегда вызывая живейший интерес и публики, и общественности, и прессы.

При подготовке к выезду на фестивали уделяется серьезное внимание прежде всего концертной программе. При этом учитывается абсолютно все: и страна, организующая мероприятие, и ее историко-культурные традиции, и национальные особенности, и религиозные верования, и развитость фольклорного движения. Тщательно изучаем требования оргкомитетов. Особенно нас интересуют формы подачи: сольные концерты, участие в гала-концертах, парадах, специальные чисто хоровые или инструментальные программы, изучение и разучивание танцев других народов и показ своих. И все это должно быть подготовлено здесь, на

* Автор статьи — художественный руководитель профессионального коллектива Чувашского государственного академического ансамбля песни и танца — оставляет за рамками разговора практику так называемых аутентичных и любительских вторичных и досуговых фольклорных ансамблей, получившую в нашей стране в этом периоде большое развитие в форме фольклорных концертов и праздников. — *Рег.*

базе, так как на самих фестивалях проводить основательные репетиции очень сложно (нет времени, помещений). Конечно, за все эти годы мы сумели создать столько концертных номеров на основе чувашского фольклора, воспитать целое поколение артистов, разделяющих наши взгляды на народное искусство, пошито огромное количество костюмов, что в состоянии обеспечить несколько больших концертных программ.

Все западные фольклорные фестивали в основном ориентируются на танцевальный фольклор: он более доходчив для широкой публики, чем песни на незнакомом языке. Но почти всегда возникает проблема переноса народного танца на концертную эстраду, и скрещиваются полярные мнения о народности или же сценической стилизации танца. Конечно, проблема аутентичного, подлинного народного танца и его перенесения на эстраду достаточно остра. Многие фольклорные танцы сильно проигрывают на сцене из-за монотонности их развития и длиннот. Искусство хореографа-балетмейстера в том и состоит, чтобы очень тонко, как бы незаметно для глаза, развить те или иные движения, схемы, разнообразить драматургию, а иногда ввести ее в сам танец. В Советском Союзе эта тенденция превалировала, и дело доходило до того, что на базе народных движений создавали целые композиции, вплоть до масштабных балетных спектаклей. Особенно увлекались сюжетными танцами, что в общем-то не характерно для народного танца. Это совершенно объяснимо требованиями сценического искусства. К счастью, сейчас репертуар нашего ансамбля охватывает много разнообразных, разностильных танцев, и, естественно, за рубеж вывозятся прежде всего номера, максимально приближенные к народным истокам. Громадный талант, тонкая интуиция и общая историко-хореографическая культура балетмейстера А.В. Ангарова ярко раскрылись именно в массовых, фольклорных танцах. Ему удалось так тонко развить первоначальные движения народных танцев, что композиции, сохраняя народность, безыскусность стиля, в то же время постоянно радуют глаз свежестью, выдумкой новых схем и движений. Мне уже доводилось говорить, как часто танцы со временем стареют (это очень заметно было у украинских, болгарских, румынских коллективов), но удивительно, что

композиции Александра Ангарова (а ведь некоторые из них в течение 20 лет я смотрю, наверняка, сотни и сотни раз) до сих пор не теряют ни элегантной простоты, ни красоты тонких кружев композиционных схем, ни ударной силы и темперамента.

Но вернусь к фестивальным проблемам. Из-за желания насытить программу одними танцами многие коллективы оказываются перед дилеммой: или делать паузы между танцами, заполняя их оркестровыми пьесами (за что часто организаторы фестивалей делали замечания руководителям групп), или показывать все танцы в одном костюме (что, естественно, снижает впечатление от выступления). В связи с этим вспоминаю замечательный бразильский коллектив «Ос Гаучос», который всю программу выстраивал из танцев, исполнявшихся в одном комплекте костюмов и одним составом танцовщиков. Несмотря на великолепное мастерство артистов, он не смог произвести должного впечатления. У нас же сейчас двигаются на сцене не только танцовщики, но и хор — и столь прекрасно, что вызывает удивление и восхищение и у публики, и у организаторов. В зависимости от формы концерта (какие коллективы участвуют, каков их профессиональный уровень, в каком месте на концерте мы работаем, сколько времени дано на выступление и т.д.) мы показываем то больше танцев, иногда с обилием трюков, то хоровых сюит, не забывая при этом и об эффектности и разнообразии костюмов.

Умение составлять программы на фестивалях — большое искусство. Не следует пренебрегать, например, уличными концертами: именно там широкая публика и пресса узнают нас. Есть и элитарные концерты, когда надо знакомить с подлинными шедеврами народной музыки, характерными и типичными для фольклора данного народа. Участвуют коллективы и в мессах, и тогда мы достойно представляем свою культуру народным гимном — «Кёреке юрри» в обработке С.Максимова всегда производит сильное впечатление на прихожан. Активно участвуем мы и в таких акциях, как «Танцуем вместе», где на площадях разучиваем с населением чувашские и русские танцы. Нам всегда хочется, чтобы общественность запомнила имя нашего народа — чуваш. И обычно это удается. После каждого турне мы привозим

кипы папок с рецензиями, отзывами прессы, организаторов и ответственных лиц о наших выступлениях (к стыду нашему, большая их часть до сих пор не переведена).

Перед каждой зарубежной поездкой всегда стоит проблема качественного отбора труппы. В первую очередь принимаем во внимание творческий уровень, опыт и мастерство артистов. Такие артисты, как С.Бубнова, З.Романова, Р.Шикирова, О.Плотников, Н.Прокопьев, Г.Анисимов, Г.Чирва, А.Тимофеев, М.Сабахутдинова, М.Нурлыева, В.Сизов, Н.Васильева, Г.Кержеманкин, Ю.Суриков, — настоящие мастера своего дела, и в любых ситуациях они показывают высокое исполнительское мастерство. В последней поездке много было и молодежи: О.Лукова, А.Максимова, Н.Игнатьев, А.Петров, О.Голубева, С.Белова, О.Петрова достойно поддержали мастеров.

Не менее важны в таких поездках психологическая и моральная устойчивость, терпимость друг к другу и, конечно, крепкое здоровье. В последней поездке 2001 года два полных месяца мы пребывали в непривычном для нас климате Испании и Италии, испытывая при этом большие физические нагрузки. Вдобавок — чужая страна, постоянно окружающая тебя чужая речь, незнание нами языков (к сожалению, и молодое поколение артистов плохо владеет иностранными языками) — все это отрицательно влияет на психологическое состояние. Но все артисты достойно выдержали это испытание.

Руководство ансамбля старается, чтобы артисты с достоинством представляли свой народ не только на сцене, но и в быту, в общении. Мы следим, чтобы артисты знали историю чувашского народа, его обычаи, историю государственности, современное государственное и общественное устройство, политико-экономическое и культурное состояние республики. Ансамбль, выступая единым целым организмом, единым сердцем и душой чувашского народа, формирует обобщенный его образ. Все артисты, однако, очень разные, с различными взглядами на окружающую жизнь и людей, и каждый из них имеет свои вкусы, потребности, интересы. Каждый из них мечтает и планирует осуществить эту мечту в этих странствиях — увидеть, познакомиться с чужой страной, ее людьми, ее культурой и искусством не просто вообще,

а более конкретно, осязаемо. Кого-то интересует природа, кого-то — архитектура, кого-то — простой быт, внимание направляется и на кухню, и на технику, и на моду, и на поведение людей, их привычки и повадки, и на книги, грампластинки и т.д. и т.п., все разнообразные интересы артистов не перечислить. По мере возможностей мы, руководители, зная все это, стараемся помочь им, не слишком жестко регламентировать их свободное время.

В этом нам охотно помогают организаторы фестивалей. В последней поездке в Испанию—Италию надолго в памяти остались экскурсии в Бадахосе, Кадисе, Имоле, Равенне, Венеции. Лично для меня было особенно интересно в Равенне, в которой хорошо сохранились старинные культовые здания, оформленные способом мозаики, а также места связанные с великим поэтом Данте. Если же окинуть взглядом несколько предыдущих поездок, то посещение и осмотр достопримечательностей таких городов, как Брюссель, Париж, Мадрид, Барселона, Сан-Себастьян, Сарагоса, Толедо оставили глубокое впечатление на всех артистов. К сожалению, иногда организаторы не приглашают экскурсоводов, что сильно мешает нашему желанию познать все это прекрасное.

Одной из задач международных фестивалей является и то, чтобы участники, приезжающие со всех концов света, могли познакомиться друг с другом, подружиться, познать культуру разных народов. Для этого проводится много мероприятий как бы внутри самого фестиваля. Это, прежде всего вечера дружбы, отдыха, знакомств. Они бывают простые — это когда в спортивных залах, во дворах общежитий молодые люди знакомятся, танцуют, поют, играют, и более официальные — они проходят в шикарных ресторанах, когда, так сказать, все «при параде». Устанавливаются очень дружеские связи между коллективами. Как ни странно, нас, чувашей почему-то тянет к латиноамериканцам. Сразу же на память приходят Национальный фольклорный балет Боливии и его художественный руководитель М.Акоста Бустиллос, фольклорный балет Чили «Бафочи» и его худрук П.Гахардо Эскобар, фольклорный балет г. Кочабамбы (Боливия) и его худрук М. Лейдес и наши любимцы — фольклорный балет Университета г. Колимы (Мексика) с их худруком, замечательным художником и балетмейстером Р. Самаррипой, фольк-

лорный ансамбль «Отрора» из Колумбии, хударук Х.С.Санабриа Леал. Одна особенность при этом — в начале турне все группы с душой отдаются этим «фiestам», но к концу гастролей уставшие артисты весьма формально проводят время. Достаточно дежурными, но для нас очень привлекательными являются поездки на пляж, бассейн (как тут не вспомнить Аква-парк в Сьюдад-Реале — этот сказочный город воды, всевозможных горок, серпантинов, трамплинов, или пляжи в Барселоне, Сан-Себастьяне).

Иногда бывают совершенно уникальные мероприятия. В Бадахосе всех нас повезли на ферму, где выращивают бойцовых быков, и на арене молодые быки погоняли парней, а наш А.Тимофеев умудрился попасть под рога эдакого бравого бычка и получил на память разорванные брюки. В г. Русси устроили День национальной кухни. Все группы наварили свою, типичную для них, еду и угощали население города. Какое было разнообразие блюд, если представить группы: итальянцы, поляки, индийцы, филиппинцы, колумбийцы и чувашаи. Мы изготовили хуран кулки (пельмени) и подавали их вместе с водкой. Фурор! Выстроилась огромная очередь, смели все через полчаса. В Авьяно наша группа побывала на ферме Бруно Каповилья. Он со своим семейством разводит коров. Для этого у него 300 акров земли, 260 коров, и каждый день он получает 34 тонны молока. Все механизировано, автоматизировано и компьютеризировано. Мы ходили и дивились всему этому, а поскольку основная часть наших артистов родом из деревни, то подробно обо всем расспрашивали, а уж когда показали быка, то все ахнули от его величины и красоты. Побывали мы и на сыроварне, которую держат несколько фермеров, в т.ч. и Бруно. Как далеко наше животноводство от этого.

Не менее значимыми являются и официальные приемы руководителей групп министрами культуры, мэрами, руководителями фестивалей. Они проходят обычно в первой половине дня в тесном кругу и сопровождаются официальными представлениями, речами и обменом сувенирами. Нынче ансамбль получил несколько великолепных подарков. Например, в Бадахосе — девичий головной убор области Экстремадура необыкновенной формы, красоты, или тяжелейшая скульптура танцующих фигур — в Сьюдад-Реале, или

роскошной росписи керамические тарелки и вазы — в Имоле Авьяно и т.д. Но официальные руководители заняты не только приемами и административными делами, но, как я заметил, систематически просматривают концерты, которые мы даем в других городах и селах, не ограничиваясь только праздничными гала-концертами. Очень внимательно следят за группами, за поведением артистов.

С кем мы сталкиваемся каждый день — это наши гиды. Среди них есть замечательные люди, которые стараются сделать наше пребывание как можно комфортабельнее. Как тут не вспомнить Санти и Кармен в Ла-Корунья, М.К.Теруель в Бадахосе, Ф.Берти в Авьяно. Но встречаются и такие (как, например, в Хаэне и Кадисе), что своим непрофессионализмом, незнанием внутренних порядков и психологии артистов только вносят сумятицу, сумбур в наши отношения. А бывали случаи, что своих гидов мы вообще видели очень редко.

Зарубежные гастроли — это не только приятное и полезное событие в жизни коллектива, но и необычайно тяжелая работа для администрации ансамбля. Успешные поездки за последние десять лет целиком связаны с исключительно целеустремленной, настойчивой и волевой работой директора А.Н.Емельяновой. Ее богатейший опыт, накопленный за 30 лет работы в Министерстве культуры Чувашской Республики в деле организации Дней культуры Чувашии, всевозможных республиканских фестивалей, подготовке коллективов к различным поездкам, а также деловые и личные связи, установившиеся за долгие годы работы с различными административными органами республики, Москвы и всей России, позволяют ей успешно организовывать все эти поездки. Если еще добавить к этому ее искусствоведческое образование, колоссальный зрительский и слушательский опыт, умение мгновенно улавливать те или иные особенности номера, программы, исполнительского стиля, большие познания в смежных областях искусства, то мы получим администратора высочайшего профессионализма. Поражает и то, что с годами ее инициативность, активность, увлеченность работой нисколько не ослабевают, а только возрастают. И что все эти поездки коллектив провел без всяких «ЧП» — целиком заслуга директора ансамбля.

Опыт подобных гастролей подтверждает, что творческие искания Чувашского государственного академического ансамбля песни и танца интересны не только чувашскому народу, но и мировой общественности. Участием в фольклорных фестивалях, как и всей своей деятельностью, он сохраняет в сценической форме народные обряды, игры, песни и танцы, представляет и пропагандирует современную культуру своего народа.

ЭСТЕТИКА И СИМВОЛИКА ОРНАМЕНТА В БОЛГАРСКОМ НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ

П.Г.Митрева

Многочисленные теории о происхождении болгар появлялись с 16 века вплоть до конца 20 века: славянская, скифская, фракийская, устро-финская, иранско-индийская и др. Чем обусловлены эти теории? Конъюнктурно-политическими соображениями или неопределенностью данных? По всей вероятности, обеими причинами. В последнее время появляются довольно нетрадиционные гипотезы, которые пытаются корригировать важные постановки проблем и внести новые моменты в нашу историю относительно событий, личностей и фактов. Однако не все изменения, которые предлагаются, являются удовлетворительными.

Вопрос об образовании балканской болгарской народности как сложном, многогранном и длительном процессе ставится в течение последних десятилетий во всей своей широте и глубине. В результате продолжительных научных исследований ученые приходят к выводу, что сегодняшний болгарский народ ведет свое начало от трех различных компонентов — фракийского, славянского и протоболгарского.

Фракийский этнический субстрат, несмотря на разные точки зрения, теперь полностью принимается болгарскими учеными. Он доказан новыми аргументами археологии, лингвистики, этнографии и антропологии.

Фракийцы — автохтонное население болгарских земель, т.е. восточной части Балканского полуострова. Первые письменные сведения о них датируются 9—10 веками до

овой эры. Они дополняются археологическими раскопками фракийских поселений, могил и некрополей. Этнографические исследования устанавливают фракийское наследие в материальной и духовной культуре болгар. Языковеды выявляют фракийскую этимологию в названиях рек, населенных пунктов и т.д.

Славянский этнический субстрат связан с дискуссионным вопросом о заселении славянами Балканского полуострова. Одна из нескольких теорий утверждает, что отдельные группы их поселились на балканских землях еще до 6 века, а основные славянские массы пришли сюда в 6—7 веках. Около 25 славянских племен, которые прочно устанавливаются на полуострове, оставляют несомненные следы материальной и духовной культуре Болгарии. Большинство болгарских слов имеет общее происхождение с языками других славянских народов.

Протоболгарский этнический субстрат давно вызывает интерес специалистов. Созданы разные гипотезы. Догадки археологов, лингвистов, антропологов, этнографов и ученых из других областей науки утверждают точку зрения, что этот субстрат играл особо важную роль.

Древние болгары во главе с ханом Аспарухом, третьим сыном хана Кубрата, в 7 веке поселяются к северу от дельты Дуная. После многих битв с Византией был заключен мирный договор, которым официально признано образование нового государства — Дунайской Болгарии, первого государственного формирования, созданного при участии славян. Однако название как государству, так и новой единой народности дали болгары. Большое значение имеет тот факт, что они организовали военно-административное государственное устройство. В современном болгарском языке остались следы их языка: число слов протоболгарского происхождения все больше нарастает в результате лингвистических исследований. Протоболгары принесли с собой один из самых совершенных календарей в мире.

Во второй половине 9 века, когда утверждается болгарская народность, формируется и новая культура, которая охраняет устойчивые языческие традиции фракийской, славянской и протоболгарской культур. Эти традиции сохраняются в болгарской народной культуре и в течение следу-



Рис. 1. Глиняные женские фигурки. XIV в. до н.э.

ющих веков трудного пути исторического развития, проходящего через византийское и пятивековое турецкое рабство и греческое духовное владычество.

До завоевания турками в конце 14 века культура и искусство Болгарии достигли значительного уровня развития, который ознаменовал начало ренессансного искусства задолго до европейского Ренессанса. Однако в течение последующих веков рабства этот процесс был остановлен и развитие претерпевало только народное творчество. Мировоззрение и эстетика болгар отражены преимущественно в песенном фольклоре, сказках, вышивках, тканях, керамике, пастишьей резьбе по дереву, украшениях, надгробных памятниках и т.д. Сохранились великолепные образцы этих видов искусства 18 и 19 веков. Тогда болгарская нация сложилась окончательно, и в культуре наступают качественные изменения. Это — период Болгарского Возрождения. Создаются новые культурные ценности, но все достижения прошлого сохраняются и обогащаются, включая также мировоззренческие и эстетические нормы праисторических и языческих времен.

Одной из самых старых и значительных форм текстильного искусства в Болгарии является вышивка. При археологических раскопках найдены глиняные женские фигурки, которые датируются 14 веком до новой эры. Эти маленькие скульптуры ритуального характера дают информацию об узорах одежды того времени. Гладкая черная поверхность покрыта множеством орнаментов, полученных посредством углубленных белых линий. Вплоть до начала 20 века в Юго-Западной Болгарии, в Софийской области женщины носили



Рис. 2. Вышивка костюмов Софийской области.

сукманы, преимущественно темно-синего или черного цветов, украшенные белой вышивкой. При этом композиция и орнаменты почти одинаковы с теми, что на глиняных праисторических фигурах, и имеют подобное же графическое воздействие.

Сукманный наряд типичен для Юго-Западной Болгарии. Сукман сшит из толстой шерстяной ткани домашнего изготовления. У него глубокий вырез на груди, короткие рукава или он без рукавов. Под ним носят рубашку из хлопчатобумажной ткани, чьи рукава, подол, нагрудная часть и воротник украшены. Вышивками одежды, которые, по сравнению с костюмами остальных районов страны, богаче и красивее, обусловлено их сильное художественное воздействие. Кроме того, в этом регионе есть много локальных различий.

Спустя век после подпадения Болгарии под турецкое рабство, в 1493 г. созданы росписи маленькой церкви Кремиковского монастыря, расположенного недалеко от Софии. Сохранились части росписи, увековечивающей ктиторов (дарителей) Радивоя и его супруги. В ее костюме видна большая часть рубашки, богато украшенной вышивкой на груди и в верхней части рукавов. Узоры вышивки отличаются графическим характером. Их структура и композиция унаследованы от прошлых времен и до сих пор сохраняются в вышивках костюмов Софийской области и некоторых соседних районов.

Аналогичную композицию имеет вышивка на рукавах женской рубашки на гравюрах 18 века, изображающих одежду чувашской женщины, а также на фотографиях старинных чувашских нарядов, представленных в книгах академика А.А.Трофимова.

Согласно исследованиям профессора И.Коева, большое композиционное сходство наблюдается в орнаментации нагрудной части рубашек в Чувашии и Северо-Восточной Болгарии (Разградской области): с двух сторон на груди симметрично расположены медальоны (розеты). Наблюдается лишь незначительная разница в расположении этих медальонов (на чувашских рубашках они расположены ниже, чем у болгар), которая отнюдь не мешает установлению их общей обрядово-магической основы.

В Северной Болгарии, к западу от Разграда, на берегу Дуная расположен Никопольский район. Здесь наблюдается любопытная особенность: на спине мужских рубашек повторяется композиция разградской нагрудной вышивки на женских рубашках и чувашской вышивки кёскё. Нам представляется, что медальонам приписывалась магическая сила, призванная охранять мужские плечи.

Во многих разновидностях костюма с двумя престилками (фартуками) и сукманного костюма добавочные текстильные украшения подвешиваются на пояс. Они очень сходны с чувашскими набедренными украшениями яркӑч. В болгарских костюмах такие подвески висят сбоку и сзади, они богато украшены вышивкой и аппликацией. Концы пояса также висят свободно, поэтому ткань расширена и богато орнаментирована.

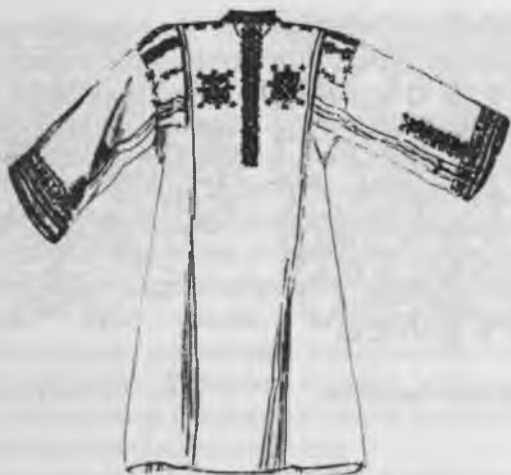


Рис. 3. Спина мужской рубашки. Вторая половина XIX в.

Вышивка, ткани, изделия ручной вязки, а также другие виды болгарского народного творчества, такие, как керамика и пастушья резьба по дереву, содержат большое разнообразие орнаментов. В рамках данного исследования возможно лишь коротко остановиться на некоторых основных моментах эстетического и семантического анализа этих орнаментов и их композиций.

В зависимости от способа их составления орнаменты бывают простыми и сложными. Простыми считаются те орнаменты, которые можно разложить на одинаковые части, причем их форма сохраняется, а также те орнаменты, которые имеют монолитное строение, т.е. не разлагаются на части. Сложные орнаменты состоят из разных частей, которые не могут существовать отдельно, не нарушая единство формы.

Довольно легко разграничить орнаменты с неправильной и правильной конструкциями. Неправильные встречаются главным образом в растительных орнаментах. Они не имеют ни центра, ни оси симметрии, в то время как правильные орнаменты строятся согласно явным или более скрытым законам гармонии и тесно связаны с симметрией. Основной



Рис. 4. Осевая симметрия.



Рис. 5. Осевая симметрия.

корпус орнаментов состоит из оформленных относительно одной, двух, четырех осей простой или ротационной симметрии элементов. Их число всегда четное. Орнаменты входят в определенные отношения, которые строят целостную композицию вышивки на рубашках, передниках, подушках, шерстяных паласах, резных и разрисованных деревянных сундуках и т.д. Структура композиции всегда основывается на симметрии, ритме и пропорции.

Красота неразрывно связана с симметрией. В болгарском народном искусстве особенно излюбленной является строгая двусторонняя симметрия, называемая еще геральдической и зеркальной: симметрия левой и правой части. В нарядах само расположение орнаментов на рукавах и нагрудной части абсолютно симметрично и обусловлено двусторонней симметрией человеческого тела. Композиция предметов быта, таких, как шерстяные паласы, также характеризуется двусторонней симметрией вокруг одной оси.

Достаточно широко распространена симметрия относительно двух осей. Полученная таким образом крестообразная композиция имеет древнее происхождение и разную символику. Соответственно крест может выступать в виде двух простых пересекающихся линий или же в роли основного каркаса для образования геометрических орнаментов в бесконечных разновидностях, либо в качестве центра растительных орнаментов. Поразительное сходство наблюдается

между крестообразными орнаментами в чувашских и болгарских вышивках на женских и мужских рубашках и других элементах одежды, а также тканых поясах и платках. Такое же сходство выявляют и ткани, предназначенные для бытовых целей: паласы, половики (в полоску и паласного типа) и пр.

Множество общих черт устанавливается в схематизированных и геометризированных растительных и животных орнаментах. Кроме них, в болгарских народных вышивках и тканях очень часто изображается человеческая фигура или ее части — рука и голова. В то время как растительные орнаменты довольно динамичны, изображения человека или животных статичны. В редких случаях эффект движения достигнут посредством некоторых частей фигуры или ее расположения относительно плоскости.

Проследив развитие орнаментов изобразительного характера, устанавливаем, что более старые формы растительных и животных элементов близки к реальным. В процессе своего преобразования они постепенно теряют свою слабую схематизацию и приобретают сильно геометризированный вид.

В вышивках, тканях, паласах и пастушьей резьбе находят применение и чисто геометрические орнаменты — линии, треугольники, квадраты, ромбы, крути и др. Благодаря их декоративным возможностям они используются и в качестве самостоятельных композиций.

Сопоставление геометрических орнаментов выявляет сходство со знаками, вырезанными на разных предметах 7—10 веков, найденными на территории Болгарии. Некоторые из них аналогичны знакам рунического алфавита. Мы находим параллели этих геометрических рисунков с самоковской и чувашской народной вышивкой. Приблизительно 38 знаков последней соответствуют буквам древней рунической письменности, чьи следы, по мнению А.А.Трофимова, сохранились в народной памяти до конца 19 века.

В западных районах Северной Болгарии в некоторых женских нарядах с двумя престилками наблюдается другое сходство с чувашской народной одеждой. Это асимметрическое расположение левой и правой сторон нагрудной части крупных геометрических, почти линейных орнаментов, которые напоминают письменный знак восточного происхождения.

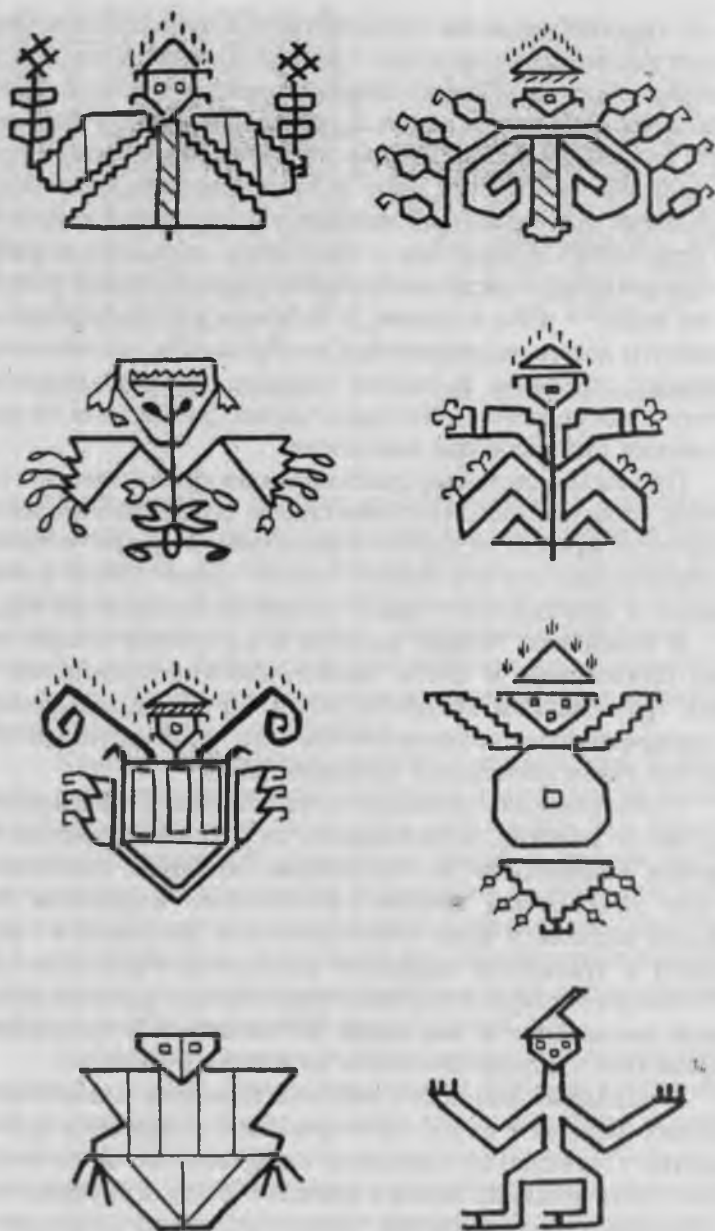


Рис. 6. Болгарская народная вышивка

Для болгарского народа в прошлом, подобно древним народам и исторически ранним культурам, орнаменты, как и цвета и числа, были полны содержания, символы и знаки — важная составная часть религиозного культа сил Добра и Зла. Ощущая себя как часть Вселенной и представляя мир населенным, наряду с реальными существами, добрыми и злыми духами, человек испокон веков воспроизводил вокруг себя модель этого мира. Иными словами, в своем обыденном микрокосмосе он моделировал весь макрокосмос, сознательно, в магических целях приобщая себя к Вселенной. Поэтому древние орнаменты имели прежде всего заклиналельно-магическое назначение, что, однако, не исключает их познавательную и эстетическую функции. Но с течением времени, на разных стадиях развития болгарской культуры, старые связи между культом и религией модифицируются. Постепенно накапливаются новые знания, видоизменяющие представления о мире. Это сказывается на содержании орнамента, и оно многократно изменяется. Таким образом, прежде чем стать эстетически самостоятельными, орнаменты проходят стадии символа и знака, оставившие устойчивые следы, сохраненные до сегодняшних дней.

Исследования выдающихся болгарских этнографов и фольклористов предоставляют неопровержимые доказательства того, что и в новейшие времена наши народные обычаи продолжают характеризоваться магической символикой. В них, как и в обрядовых предметах и песнях, важную роль играет одежда. Она исполняет свою функцию главным образом посредством орнаментов вышивки, которые находятся в соответствии с целями обрядов и обусловлены ими (например, свадебные рубашки). В такой же степени это относится и к орнаментам на рабочей одежде.

Трудно найти такой орнамент в болгарском народном искусстве, который не являлся бы знаком или символом. В отношении идейного содержания наблюдается множество параллелей между болгарскими орнаментами (геометрическими, растительными, зооморфными и антропоморфными) и орнаментальным творчеством других народов мира, в том числе и чувашского народа.

Остановимся лишь на одном примере. В верхней нагрудной части чувашских женских рубашек встречается

свастика, которая первоначально была символом солнца. На некоторых старых женских нарядах из Юго-Западной Болгарии на том же месте наблюдаются знаки небесных светил — солнца, луны, звезд. Их место в самом верхнем пространстве наряда является неизменным, как и почти постоянное расположение остальных орнаментов на более нижних уровнях. К примеру, орнаменты на самоковской рубашке расположены в три яруса. Первый находится в самой нижней части подола, включает множество геометрических орнаментов, часть которых являются символами плодородной земли. Непосредственно над ним следует второй ярус, в котором свободно расположены растительные, зооморфные и антропоморфные фигуры. В самой верхней, нагрудной части содержатся солярные знаки. Полученная таким образом композиция как будто изображает микромодель Вселенной.

Представление о том, что мир построен из трех ярусов, является общечеловеческим мифом. Он отражается в образе Космического дерева. Модель этого дерева лежит в основе композиций старых болгарских шерстяных паласов из города Чипровци (центра этого ремесла с 18 века до сих пор). Его корни уходят в подземный мир, который представлен бордюром темного цвета и двумя ромбовидными «подземными солнцами» в зеркальной симметрии. Его ствол переходит через большой «белый свет» (красное поле паласа) и сильно разветвляется, а ветви богаты плодами — маленькими ромбами, разделенными внутри крестом. Между ними летают птицы. Вершина уходит в небо — снова бордюр, теперь с двумя «небесными солнцами», расположенными с двух сторон вершины.

В обоих примерах наблюдается зеркальная симметрия небесных символов и знаков, а согласно эзотерическому представлению она существует в Космосе. Эти и многие другие примеры подтверждают наши собственные мысли о тайном религиозно-мистическом познании, которое оказало сильное влияние на фольклорную практику. Существуют многозначные символы, которые выражают отношения между материальным и духовным, видимым и невидимым, реальным и нереальным и т.д.

Целостному воздействию изделий народного творчества способствуют цвета — бесспорно, сильнейшие худо-

жественные средства. Они являются отличительным знаком личностей и фамилий, выражают печаль и радость, часто утверждают, усиливают или изменяют содержание данного символа, отражают перемены в социальной жизни, но всегда остаются в тесной связи с мировоззрением, нравами, обычаями и представлениями народа о прекрасном. Цвета в болгарском народном творчестве представляют собой своеобразное культурно-историческое явление, посредством которого закрепляются общественно значимые идеи, религиозные, мифологические и другие понятия, сопутствующие формированию и укреплению болгарской нации.

Создается впечатление, что колорит вышивки, как и остальных изделий народных ремесел, игнорирует реальную действительность и целиком подчиняется фантазии народных мастеров. Нигде в природе не встречаются столь разные по цвету листочки, прикрепленные к одной ветке, как это показано в вышивках. Необычно также, что из одного стебелька выходят красные, голубые и зеленые цветочки. Иногда один цветок украшен в виде цветной мозаики. Несмотря на свободу в применении цветов, мы устанавливаем, что колорит заимствован из природы, но модифицируется сообразно функциям.

Цвета имеют свою эстетическую и социальную нагрузку. Что касается эстетики, следует отметить, что они имеют оптическое, психологическое и символическое воздействие.

Оптическое воздействие обусловлено силой и тональностью использованных красок. В некоторых районах наличие светлых цветов создает эффект легкости, в то время как темные цвета создают впечатление тяжести. Другой формой оптического воздействия является эффект увеличения или уменьшения объема, эффект светлого и темного и пр.

Психологическое воздействие объясняется способностью теплых и холодных цветов стимулировать, возбуждать или успокаивать и расслаблять. Цветовая тональность болгарского, как и чувашского народного искусства характеризуется теплотой, интенсивностью, жизненностью и оптимизмом. Это обусловлено прежде всего активным участием красного цвета, который составляет от 60 до 90 процентов цветовой гаммы одежды.

Известно, что одежда и аксессуары, которые являются составной частью болгарских обычаев и обрядов, имеют оп-

ределенную магическую функцию и включают точно установленные цвета с соответствующей **символикой**. Они, несмотря на трансформацию во времени, продолжают сохранять прежнее значение культовой символики. Наряду с национально-специфическими цветами-символами применяются и универсальные цветовые символы.

В чувашской и болгарской вышивках нами был выявлен ряд сходных цветов-символов и цветовых сочетаний, что можно объяснить общим первоисточником.

Л и т е р а т у р а

- Вакарелски Хр.* Българско народно изкуство. София, 1963.
Вакарелски Хр. Специфика на българските народни изкуства // Сб. Изкуство и народ. София, 1967.
Вакарелски Хр. Етнография на България. София, 1974.
Вакарелски Хр. и Иванов Д. Българските народни носии сега и в миналото. София, 1942.
Велева М. Български народни носии и шевици. София, 1950.
Велева М. Български народни носии. Т. I. София, 1960. Т. II, 1975. Т. III, 1979. Т. IV, 1988.
Дончева-Петкова Л. Знаци върху археологически паметници от средновековна България. VII—X век. София, 1980.
Енчев-Видю Ив. Български народен кръст. София, 1994.
Коев Ив. Българската везбена орнаментика. София, 1951.
Костов Ст. и Петева Е. Български народни шевици. Ч. I и II. София, 1928.
Купър Дж. Енциклопедия на традиционните символи. София, 1993.
Митрева П. Самоковска везба. София, 1982.
Митрева П. Естетическото въздействие на цветовете в народното изкуство // Сп. Проблеми на изкуството. София, 1983. №1.
Митрева П. Естетическа характеристика на чипровските килими // Сб. От Тимок до Искър. София, 1989.
Танев Т. Българското везмо и Изтокът. София, 1941.
Трофимов А.А. Орнамент чувашской народной вышивки. Чебоксары, 1977.
Трофимов А.А. Чувашское народное искусство. Чебоксары, 1981.
Трофимов А.А. Проблемы народного искусства Чувашии. Чебоксары, 1985.
Трофимов А.А. Древнечувашская руническая письменность. Чебоксары, 1993.
Трофимов А.А. Чувашская народная культовая скульптура. Чебоксары, 1993.
Стойчев Т. Археоастрономия. Праисторически свидетелства за измерване на времето от България. София, 1998.
Съслов Д. Пътят на България. София, 1936.

НАРОДНАЯ «ВРЕМЕННАЯ» КУЛЬТОВАЯ СКУЛЬПТУРА ЧУВАШЕЙ И ДУНАЙСКИХ БОЛГАР

Канон, композиция, структура, образ

Ю.А.Трофимов

Народная монументальная скульптура — плод тысячелетней эволюции жизни и искусства человечества. Культурная пластика чувашей корнями уходит в глубь истории и по типологической системе относится к культуре Евразии. В этом огромном географическом и временном пространстве рождались различные структуры, формы композиций, образы памятников и их художественные и технические приемы, принципы изготовления. Вместе с тем возникали и закреплялись основные, главные постулаты, превращавшиеся постепенно в каноны. Процесс этот был сложным, противоречивым и многовековым. В нем участвовали многие племена и народы, и в большинстве случаев — с идентичными миропониманием и идеологией.

Канон в народном искусстве выступает не как тормоз, препятствующий появлению чего-либо нового, а, наоборот, благодаря ему произведения и нормы их создания сохраняли себя, защищались от чужеродных влияний и продолжали свою жизнь для будущих поколений. Одна из таких канонизированных форм в народной культуре чувашей принадлежит скульптуре из дерева, выступающей как бы «временной»*. В

* Понятие «временное» и связанные с ним «временное захоронение», «временная могила» относятся к одной из древнейших мировых рели-

разных регионах Евразии — от Среднего Поволжья до Урала и Сибири, где проживают некрещенные чуваши, а также в научной литературе она называется по-разному: «салам калакё» (дощечка приветствия), «салам юпи» (столб приветствия), «калак» (лопатка), «чёре калакё» (лопатка сердца), «пуç вёсё» или «пуç хушăкё» (изголовье). Это понятие, т.е. «временное», и по сей день находит себе место в Европе у дунайских болгар. Существующий факт в жизни двух родственных народов — феноменальное проявление, которое может служить конкретным фактическим материалом, призванным дать ответ на многие нерешенные вопросы исторической общности и художественной целостности культовой пластики чувашей и дунайских болгар.

Однако понятие «временное», включающее в себя не просто краткость, а промежуток определенного времени, свя-

гий — зороастризму. Других примеров науке пока не известно. В учении Заратустры похороны, погребально-поминальные обряды представляют собой сложнейшую структуру и являются особой частью религиозной системы. В многовековом развитии зороастрийских представлений о загробной жизни сформировались разновидности совершения обрядов. В одних случаях труп помещали в камеру, высеченную в скале, в других — преподносили птицам и зверям, в третьих — оссуарии, ящики, урны, заполненные костями, закапывали в землю, вернее, предавали ей. В то же время существовала форма захоронения во временную могилу, что было вызвано стремлением не дать телу разлагаться¹. Во всех случаях действия происходили на возвышенных местностях. Один из обрядов, совершающийся во время похорон, назывался «испускание громогласного крика» или звука². В системе погребально-поминальных обрядов чуть ли не самое центральное место занимал мост Чинват³. Огонь и вода выступали основными культовыми объектами. При помощи их происходило очищение человека. Землю защищали от осквернения камнями, песком, глиной, золой, подстилкой и т.д.

В связи со сказанным особый интерес вызывают параллели, обнаруживаемые между обрядами чувашей и зороастрийцев. Так, у некрещенных чувашей по сей день существует «испускание звука». Мост-разлучитель именуется «Шинави» или «Синави»⁴. Со смертью человека его самые близкие — жена или муж, дети, — как и в учении Заратустры, не должны заниматься погребальными делами (мыть умершего, копать яму и т.д.). Развито огнепоклонство, после возвращения с кладбища моются в бане — происходит очищение и т.д. По нашему мнению, расположение кладбища на возвышенном месте также исходит из древнейших представлений. Самое главное, что связано с нашей темой, это строжайшее соблюдение некрещеными чувашами и в наши дни обряда водружения первичного памятника — знака, свидетельствующего о «временной» могиле.

занное с культовыми изваяниями, не исследовано. В сфере сопоставления двух культур не изучены также и сами временные памятники. Не ясна их природа, не выявлены истоки.

С той эпохи, когда разошлись территориально предки дунайских болгар и чувашей, прошло более тысячи лет. Язык первых относится ныне к славянской группе, а вторых — к гюркской. Оба народа оказались христианами, т.е. приняли православную религию. Между тем древнейшие каноны в надгробных памятниках живут и сегодня.

У чувашей развитие этой формы в наши дни находит себе место в среде некрещеной части народа, проживающей за пределами республики. Дощечка приветствия антропоморфных очертаний ставится на могиле усопшего лицом на восток после совершения обряда погребения. Осенью, в месяце юпа (октябрь), в полнолуние рядом с ней, чаще всего сзади нее, водружается другой памятник, выступающий, по представлениям древних, как настоящий, «вечный». Поэтому первичное надгробие — салам калакё — считается как бы временным. Но с установлением основного его не убирают, а оставляют как свидетельство состоявшегося акта: пришедший в леш тёнче (иной, потусторонний мир) передал погребенным здесь родственникам и близким приветствие, между днями водружения первого и второго надгробий прошел предписанный обычаем промежуток времени. Однако смысловое значение и роль дощечки этим не исчерпывается. Главная ее цель — знак того, что погребение в этом временном пространстве, вернее, до сооружения «вечного» изваяния, являлось временным.

О существовании аналогичного понятия в наши дни у болгар Христо Вакарелски пишет: «Первоначально со стороны головы на могиле устанавливают деревянную дощечку или столбик, украшенный резьбой. После поминок через определенное время временный памятник заменяется постоянным»⁵. Во время совершения обряда на своде изваяния ставится зажженная свеча, что означало превращение скульптуры в модель мира со светилом. В связи с этим хотелось бы отметить еще одну существенную параллель. Круглые или прямоугольные ямочки на памятнике, предназначенные для свечи, в обычные дни выполняют и другую немаловажную функцию. Как у болгар, так и у чувашей они называются

«местом для дождевой или небесной воды». В селениях Северо-восточной Болгарии о них говорят: «От тях птиците пият вода»⁶. Иван Енчев-Видю, описывая памятник с лункой (ямочкой) для воды, отмечает: «...За да пият птиците»⁷. Это же представление имеет место и у некрещеных чувашей...⁸

Жизнь на земле зависит не только от земных и небесных богов, добрых и злых духов. Человек как часть природы полностью слит с ней и подчинен высшим источникам тепла и света. Солнце, луна и звезды предводительствуют людьми. Так, Уша — звезда утренней зари — в течение года лучше всего обнажается перед живыми и усопшими, особенно перед теми, кто из временного состояния переходит в вечность, в месяце юпа, т.е. в дни замены намогильных памятников⁹.

Миропонимание, взгляды на жизнь и смерть как у некрещеных чувашей, так и у болгар-капанцев однотипны. В народных верованиях каждый человек, живущий на земле, имеет на небе свою звезду. Приход смерти и уход человека из земной жизни зависят от нее. Человек умирает тогда, когда сгорает или падает его небесное светило¹⁰. «...Угасва звездата на всеки човек и той умира...»¹¹ Такое же представление существовало и у чувашей. «По чувашскому народному поверью, каждый человек имеет на небосклоне свою звезду...» Если с неба падает звезда, считают, что в это время кто-то умер («сăлтăр ўкрё, сын вилчё» — «упала звезда, кто-то умер»)¹².

Приведенные примеры и параллели миропонимания болгар и чувашей позволяют нам подойти ближе к антропоморфным памятникам и попытаться отыскать их историческую общность и художественную целостность. Но до начала анализа произведений еще раз хочется подчеркнуть: у обоих народов памятники именуются «временными», изготавливаются из одного материала — дерева, устанавливаются у головы ушедшего в потусторонний мир (казалось бы, что болгары этого не должны были делать, т.к., по христианской вере, крест или памятник ставятся у ног усопшего), обращены на восток. Сказанное служит первым надежным подступом к сравнительному анализу и доказательству общности природы изваяний. Следующими являются композиционные формы, принципы канонов, технические приемы, способствующие созданию сложного синкретичного художественного образа.



рис. 1. Надгробная плита (мужчина). Бетон, мрамор; временный памятник — кукла». Дерево. Кладбище с. Топчии (Разградский округ, Болгария). 1978 г. фото).
Из книги: «Капанци. Бит и култура на старото българско население в Североизточна България». София, 1985. С. 189.

Одним из свидетельств сказанному могут служить надгробия кладбища с. Топчии (Разградский округ, Болгария, дерево, камень, 1978) (рис. 1). Постоянный памятник из камня по своей композиции осовременен и усложнен. Он состоит как бы из двух частей: прямоугольная плита, являющаяся главной, соединена с колонной с нарезками при помощи горизонтальной детали. На лицевой стороне изображены портрет в овале, крест, лавровые веточки и надпись.

С правой стороны от постоянного изваяния, как бы симметрично с колонной, оставлен первоначальный — временный — памятник, имеющий вид дощечки с вырезным верхом. В фигуре, схожей с орнаментом ткачества, современному человеку увидеть что-то серьезное, смысловое, видимо, и невозможно, она выступает всего лишь как объемно-декоративная розетка, установленная на вершине узенькой доски. Однако в ней содержатся древнейшие канонические принципы, и она подчинена сложнейшей образной системе.

Болгарский ученый Стоян Генчев, изучая капанские монументальные культовые памятники, отмечает: «У капанцев как деревянные, так и каменные вызывают особый интерес. Деревянные именуются *кръст*, кукла (Каменово, Топчии), *чуканче* (Кривня), каменные — общим названием *камъци*. И оба вида надгробных памятников имеют антропоморфные черты, ясно представляют пол покойника. Верхний край «мъжките» — мужских памятников — ровный, а «женските» — женских — овальный, многие крестовидные¹³.

Конкретно по изваянию из Топчии исследователь пишет: «Мъжки гроб от 1978 г. Изток. Дървеният гробен паметник пази традиционната форма кукла. Каменният паметник с съвременен» (Мужское надгробие 1978 г. Восток, т.е. восточная сторона. Деревянный надгробный памятник в традиционной форме куклы. Каменный памятник осовременен)¹⁴.

Итак, после слов Стояна Генчева мы убеждаемся, что первичное изваяние — «кукла» — антропоморфное, водружено как памятник мужчине, о чем свидетельствует и его навершие: «верхний край ровный». Вместе с этим мы встретились также и с тем обстоятельством, что с сооружением второго памятника временный, как и у чувашей, не убирается, а оставляется рядом с постоянным.



рис. 2. Временный памятник — «кукла» (женщина). Кладбище с. Топчий Разградский округ, Болгария). Не датирован. Дерево (фото).
Из книги: «Капанци. Бит и култура на старото българско население в Североизточна България». София, 1985. С.190.

Образ «куклы», окутанный символами, сложен. Он становится понятным лишь тогда, когда познается его природа. Но народному мастеру, знающему традиции, и тем людям, которые придерживаются обрядов, в нем нет или почти нет каких-либо неразгаданных тайн.

Болгарский исследователь в своем труде вместе с мужскими фигурами поместил и женскую — «дървеният гробен паметник е с традиционна форма тип кукла» — деревянный надгробный памятник в традиционной форме куклы (рис. 2). Он также находился на кладбище с.Топчий. Композиция дощечки состоит как бы из двух частей: круг (голова) и туловище с плечами. Между ними горизонтальная деталь с вырезами, что было замечено нами и на предыдущем —

мужском изображении. Верх памятника овальный, символизирует женский пол. На макушке имеется деталь неясного для нас назначения. Она могла означать элемент головного убора или же место для свечи.

Рассматривая надгробие, мы еще раз убеждаемся, какую роль играли отдельные фигуры или линии в создании народной скульптуры. В них в канонизированных знаках легко прослеживаются следы антропоморфности. Искусство мастера особое. В своем произведении он основное место уделяет не столько художественному, сколько представляемому образу, точнее, они у него синтезированы в одно целое.

Стоян Генчев отмечает, что памятник не датирован. Как нам известно, на первичных изваяниях лишь в редких случаях наносятся надписи и цифры, т.к. они являются временными. На наш взгляд, дощечка водружена в том же году, что и предыдущее — мужское. Видимо, и мастер один и тот же. В «куклах» прослеживается одна и та же манера исполнения и одинаковые детали, хотя это могло исходить и из требований канона.

В период съемки памятник стоял один, т.е. постоянное надгробие еще не было сооружено. По всей вероятности, еще не успело образоваться временное пространство: не проведены поминки, не состоялся обряд замены первичного постоянным.

Приведенные два болгарских памятника — мужской и женский — по композиционному построению разные, хотя в них и имеются одинаковые детали. Как первая, так и вторая формы широко распространены, и по времени они исходят, видимо, из далекого прошлого. Так, женская фигура полностью повторяет очертания рисунка куклы — креста, срисованного исследователем и художником Иваном Енчев-Видю 28 декабря 1930 г. на кладбище с. Роман Врачанского округа (рис. 3). Мастер изготовил ее из осиновой доски, на голове поместил «шапчицу» — шапочку. Другая фигура, находившаяся на том же кладбище, без головного убора, выполнена из сосны. Боковые «крыла» (выражение автора рисунка) — крылья с вырезами. Срисована она в тот же день, что и предыдущая. Ученый отмечает, что оба надгробия были новые¹³. По этой причине, видимо, они, являясь первичными, стояли в одиночку, т.е. без постоянных памятников.

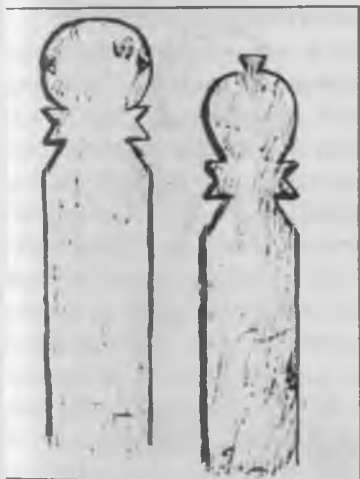


Рис. 3. Временные памятники — «куклы» (женщины). Кладбище с. Роман (Врачанский округ, Болгария). 1930-е гг. 1. Сосна. 2. Осина (рисунок). Из книги: Иван Енчев-Видю. «Български народен кръст». София, 1994. С. 11. № 32—33.

Рис. 4. Временный памятник — «кукла» (мальчик). Кладбище г. Лом (Болгария). 1917 г. Дуб (рисунок). Из книги: Иван Енчев-Видю. «Български народен кръст». София, 1994. С. 9. № 11.

Мужское надгробие, изготовленное мастером из Топчии, находит себе подобие в «кукле» народного скульптора из Лома (рис. 4). Срисована она 24 апреля 1917 г. Памятник выточен из дубовой доски зигзагообразными нарезками. «Крылья» чуть опущены вниз, и они без каких-либо вырезов, прямые¹⁶.

Подобная трактовка, т.е. изготовление «крыльев» с ровными концами, характерна не только для мужских «кукол». Широкое место она занимает и в надгробиях с овальным верхом — женских. Для многих мастеров селений Болгарии эта композиционная форма оказалась особенно излюбленной. Видимо, из-за своего изящества она так глубоко вторглась и в мир постоянных монументальных надгробий. Но, на наш взгляд, ее место как у болгар, так и у чувашей все-таки в первичных временных памятниках.

Здесь нам хотелось бы в качестве примера привести две женские «куклы» конца XIX — нач. XX вв. (рис. 5) и аннотации к ним, составленные Иваном Енчев-Видю.



Рис. 5. Временные памятники — «куклы» (женщины). Кладбище с. Добревци (Тетевенской околии, Болгария). 1880-е — 1900-е гг. Дуб (рисунок).

Из книги: Иван Енчев-Видю. «Български народен кръст». София, 1994. С. 19. № 153, 154.

1. «Кръст—кукла» на кладбище с. Добревци Тетевенской околии. Верх эллипсоидный, бока слегка стесаны. Изготовлена из качественной дубовой доски 20—30 лет тому назад. Размеры: 40x15x2 см. Срисована 19 июля 1916 г.¹⁷

2. «Кръст—кукла» на кладбище с. Добревци Тетевенской околии. Изготовлена из дубовой доски 10—15 лет тому назад; голова круглая, боковые крылья квадратные и широкие, низ боковых крыльев сильно стесан. Размеры: 30 x 14x3 см. Срисована 19 июля 1916 г.¹⁸

При переводе болгарского сочинения на русский мы стремились сохранить стиль и искусствоведческий язык изложенного материала. Для нас как памятники, так и их описания служат ценным фактическим материалом, т.к. древнее этих «кукол» у нас пока нет других произведений. В них, видимо, сохранились не только каноны формообразования, но и традиции художественного образа и технических приемов, что позволяет более уверенно подойти к сравнительному анализу.

Чуваши́ские намоги́льные знаки — салам калакё (до-
щечка приветствия), как и болгарские «куклы», по своим фор-
мам разнообразны. Но принципы композиционного построе-
ния у них одинаковые. Многие временные надгробия по
виду невозможно даже отличить друг от друга. Так, дощечки
приветствия на кладбище д. Сириклы Аксубаевского района
Татарской АССР, сфотографированные научным сотрудником
НИИ ЯЛИЭ при СМ Чувашской АССР Л.А.Ивановым во время
научной экспедиции в 1961 г. (рис. 6), почти ничем не отли-
каются от двух «кукол» с кладбища с. Добревци. Сириклин-
ские мастера, как и болгарские, пользуются всеми теми
приемами, которые были выработаны в далекие исторические
времена. В описании чувашских памятников мы повторяем
те же слова, что и Иван Енчев-Видю: «Голова круглая, бока
стесаны...» и т.д. Все четыре надгробия временные, соору-
жены они женщинами. Детали, называемые у болгар «крылья»,
у чувашей «руки», идентичны.

Вместе с тем между памятниками есть и различия: в
отличие от болгарских, чувашские дощечки изготовлены из
липы, т.к. они олицетворяют образ женщины. Некрещенные
чувашки дуб использовали только для мужских памятников.
Следующее отличие состоит в том, что болгарские памятники
в аннотациях названы «крестами — куклами», хотя в них нет
ничего общего с крестами. По всей вероятности, это связано
с тем обстоятельством, что надгробия являлись не временными,
т.е. не «куклами», а постоянными, и поэтому они были изго-
товлены из долговечной породы дерева — дуба. Но мастер
предпочел использовать ту форму, которая благодаря своему
изяществу широко распространена не только в первичных,
но и в постоянных памятниках. Порою овальное очертание
головы, точнее, эта композиция, находит свое проявление даже
и в мужских надгробиях (рис. 7).

Здесь мы встретились с явлениями, имеющими место
не только у болгар, но и у чувашей. На наш взгляд, произо-
шли они прежде всего с изменениями уклада жизни, воззре-
ний, утраты древних символов, незнанием мастерами вековых
традиций и т.д. Но канон самого изображения держится. Прав-
да, как видим, он частично освобожден от прежнего смыслового
значения и вобрал в себя эстетические черты. Формообразо-
вание происходит большей частью на основе художественных



Рис. 6. Юпа — надгробия (женщины) и временные памятники — салам калакё (дощечки приветствия). Кладбище д. Сириклы (Аксубаевский р-н. ТАССР). 1950-е гг. Липа (фото).

Научный архив Чувашского государственного института гуманитарных наук. Отг. VIII. Ег. хр. 197. Инв. № 1469.



Рис. 7. Надгробие (мужчина) в виде салам калакё (дощечки приветствия).
Кладбище д. Сириклы (Аксубаевский р-н, ТАССР). 1961 г. Дуб (фото).
НА ЧГИГН. Отг. VIII. Ег. хр. 197. Инв. № 1469.

принципов. В то же время образ опустошен. В нем так называемая представляемая основа (антропоморфность, модель мира со сферами и т.д.), идущая из глубины веков, забыта, что и послужило причиной перехода женской формы в мужскую.

Однако подобные изменения происходили не повсеместно. Так, в памятниках (рис. 8), созданных новоаксубаевскими народными мастерами (с. Н.Аксубаево, Аксубаевский район, Республика Татарстан, 1982—1984 гг.) около тридцати лет позже, чем сириклинские, сохранены вековые каноны. В них строго соблюдены как технические, так и художественные принципы создания образа. Все фигуры подчинены одной композиции, состоящей как бы из трех частей: голова, туловище с наклонными плечами и деталь, находящаяся между ними — руки. Резчики хорошо знают смысловое значение изображаемого. У всех трех дощечек приветствия верха овальные, т.е. памятники женские. Сохранены древние следы антропоморфности. Трактовка человекоподобия в фигурах легко узнаваема. На одной из них помещены даже глаза, нос и рот. Мастера к своим произведениям относятся с любовью и нежностью. В образах, созданных ими, живут черты характера живого человека, вернее, есть в них облик прижизненного времени. Окружающая среда, место нахождения памятников создают какую-то таинственность.

Канон, выступая как норма продления жизни надгробий, смог цельнее сберечь себя далеко вдали, в диаспоре народа. С увеличением расстояния от республики сохранность древних форм возрастает как бы еще больше.

Народный скульптор-монументалист села Старое Ганькино (Похвистневский р-н, Самарская обл.), что на несколько сотен километров дальше населенного пункта Сириклы, создал свое произведение, опираясь на тысячелетние традиции (рис. 9). Салам калакё, водруженная впереди юпа — памятника, с круглым верхом. Она, как и «вечное» надгробие с овальной макушкой, символизирует образ женщины. Дощечка приветствия со своей центральной частью с вырезами, чего не было в других районах, полностью повторяет композиции деревянных «кукол», изготовленных болгарскими резчиками из селений Топчии и Роман.

Древние каноны отчетливо прослеживаются и во всех других временных памятниках, созданных староганькинскими

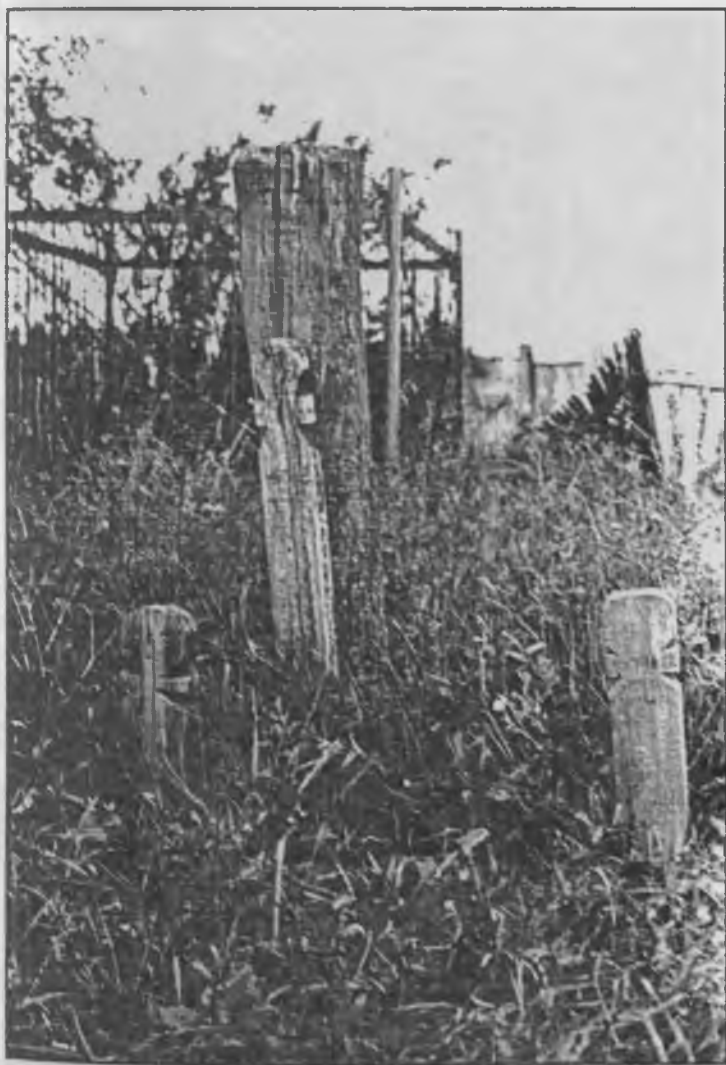


рис. 8. Юпа — надгробие и временные памятники — салам калакё (дощечки приветствия): женщины и девочка с ярковыраженным ликом. Кладбище Н.Аксубаево (Аксубаевский р-н, ТАССР). 1980-е гг. Липа (фото). ИА ЧГИГН. Отд. VIII. Ед. хр. 863. Инв. № 7749.



Рис. 9. Юпа — надгробие (женщина) и временный памятник — салам кала (дощечка приветствия). Кладбище с. Старое Ганькино (Похвистневский р-н Самарская обл.). 1990-е гг. Липа (фото).
НА ЧГИГН. Отг. VIII. Ег. хр. 959. Инв. № 8606.



рис. 10. 1. Юпа — надгробие (женщина) и временный памятник — салам калакё (дощечка приветствия). 1990-е гг. Липа. 2. Юпа — надгробие (женщина) и временный памятник — салам калакё (дощечка приветствия). 1990-е гг. Липа. 3. Юпа — надгробие (мужчина) и временный памятник — салам калакё (дощечка приветствия). 1960-е гг. Дуб. Кладбище с. Старое Манькино (Похвистневский р-н, Самарская обл.) (фото).
 МА ЧГИГН. Отг. VIII. Ег. хр. 958. Инв. № 8606.

мастерами. Жители села строго соблюдают традиции семейно-родовых захоронений. Так, погребение, показанное на фото (рис. 10), состоит из трех надгробий с дощечками приветствия — дочь, жена, муж. Верха женских временных памятников круглые, а мужского — плоский, что свидетельствует о канонизированных принципах намогильных культовых произведений. Вместе с тем в них присутствует и личное отношение народных умельцев как художников, создающих прижизненный образ человека. Фигура девушки высокая, плечи ровные. Центральную деталь резчик решил удлинить по вертикали. Вырезы в ней неглубокие, точнее, отмечены лишь слегка, плавными линиями. Сочетание в композиции трех частей

придает стройность и даже некоторое изящество. Определенную гармонию временный памятник нашел с основным, т.е. с юпа, который по своей конфигурации принадлежит к особому типологическому виду (верх его ровный, хотя и изображает женский пол).

Дощечка приветствия матери как бы укороченная, большеголовая. По виду она напоминает пожилую женщину и находит образную связь с «вечным» надгробием, изготовленным также из липы. Макушка постоянного памятника имеет форму шапочки. Монументалист и резчик ни в чем не делали какое-либо отклонение. Традиции для них — главное, и они знают, что от них отступать нельзя.

Норма канона сохранена также и в комплексе надгробий мужчины. Постоянный памятник из дуба, верх его трапециевидный и водружен корневищем вверх, что является разновидностью юпа. На лбу помещена пятиконечная звезда — усопший при жизни был фронтовиком. На нагруженной части вырезаны фамилия и имя некрещеного чуваша. Верхняя часть дощечки приветствия перекликается с макушкой основного надгробия. Этим скульптор, видимо, стремился подчеркнуть, с одной стороны, что изображенный — мужчина, т.к. край головы ровный, а с другой — на нем военный головной убор, хотя подобная фигура встречается очень часто и не только в показе военного. Здесь, как нам кажется, мы должны видеть синтезирование древнего символа с современным представлением мастера.

Но в то же время хотелось бы особо отметить построение второй части временного памятника, т.е. той детали, которая вырисовывается как бы зигзагами на месте туловища. Такая форма как у болгар, так и у чувашей, характерна для особого вида надгробий. Поэтому более подробно остановимся на ней чуть далее, при анализе памятников подобной композиции.

Во всех трех комплексах памятников нет ничего случайного. Технические и художественные приемы предельно скупы, принципы изготовления строго подчинены монументальной трактовке народного искусства. В композиции временных надгробий вместе с другими двумя деталями существенную роль выполняет средняя. Благодаря ей произведение приобретает очертание фигуры человека с именами.

ачатками рук и т.д. Она помогает придать и ясность образу. болгарском народе и искусствоведении, как было уже отмечено, ее называют «крило». При ее помощи многие надгробия, приобретая как бы новое смысловое значение на историческом пути развития жизни, религии, приняли отчетливую форму креста и становились произведениями иной идеологии. У чувашей этого явления не произошло. Лишь в редчайших случаях встречаются единичные примеры превращения дощечки приветствия с поперечной перекладиной в крест.

У дунайских болгар есть еще одна форма «кукол», входящая в отдельную типологическую группу. Они по своей композиции резко отличаются от предыдущих, представляются без какой-либо центральной детали и называются памятниками «без крила». Вместе с тем символ показа пола в них сохранен. Одним из таких временных надгробий из дерева может послужить «кукла», созданная народным скульптором-монументалистом из села Хамамджий (Северная Добруджа) (рис. 11). Памятник срисован Иваном Енчев-Видю 29 сентября 1917 г. Исследователь отмечает, что он изготовлен из дуба 20—30 лет тому назад¹⁹. «Кукла» сооружена женщине. Голова ее круглая, туловище с боков выточено зигзагообразными вырезами, направленными концами вверх, что напоминает фигуру растущего дерева.

Принцип построения временного надгробия из двух частей широко известен чувашским народным скульпторам-монументалистам. Один из них, проживавший в деревне Якушкино (Октябрьский р-н, ТАССР) в 80-х гг. XX в., создал такой же памятник, что и мастер из села Хамамджий. Его дощечка приветствия состоит также из двух частей: круглая голова и туловище — дерево. Вокруг по овалу лика помещена вырезанная надпись: «Чеботарева Мария». В центре круга год смерти: «1983 г.» (рис. 12).

Между датами создания болгарского и чувашского памятников около ста лет: первый относится к восьмидесятым годам XIX в., а второй — к восьмидесятым XX в. Казалось бы, немалый промежуток времени. Но сами каноны существовали еще в те далекие времена, когда предки дунайских болгар и волжских чувашей находились вместе. Именно тогда, в глубине седой истории сложились эти общие принципы,



Рис. 11. Временный памятник — «кукла» (женщина). Кладбище с. Х мамджий (Северная Добруджа, Болгария). 1870-е гг. Дуб (рисунок).
Из книги: Иван Енчев-Видю. «Български народен кръст». София, 1994. С. № 459.



ис. 12. Временный памятник — салам калакё (дощечка приветствия) (жен-
ина). Кладбище д. Якушкино (Октябрьский р-н, ТАССР). 1983 г. Липа (фото).
А ЧГИГН. Отг. VIII. Ег. хр. 863. Инв. № 7749.

которые мы обнаруживаем сегодня. Главное для нас и то, что тысячелетние традиции у обоих народов живут и по сей день.

Об этом же свидетельствуют надгробия, которые у болгар именуются «кукла с шапчица» — «кукла в шапочке», а у чувашей — тухъяллă, хушпуллă, сĕлĕклĕ салам калакĕсем — дощечки приветствия в тухье (девичий убор), хушпу (женский) шапке (мужской).

Мастер из города Троян (Болгария) свое создание — женскую фигуру, состоящую также из двух частей (круглая голова и туловище с двумя вырезами по двум сторонам), одел в трапециевидную шапочку (рис. 13). Срисована 26 марта 1917 г.²⁰ На лице, груди и головном уборе вырезаны кресты, что явилось плодом христианской религии.

Такое же размещение крест нашел и на лице второго болгарского памятника (кладбище г. Борисовграда, срисован 11 октября 1919 г.²¹) (рис. 14). Композиция «куклы» состоит также из двух частей. Но трактовка построения иная: голова продолговатая, шапочка в виде полукруга, туловище еще с двумя выступами.

Эту же композицию использовал и чувашский скульптор (д. Якушкино, Октябрьский р-н, ТАССР, 1980-е гг.) (рис. 15). Дощечка приветствия, изготовленная им, объемная. Она выше и крупнее постоянного надгробия. Передняя сторона и боковые по толщине почти одинаковые, что встречается очень редко. Лицо девушки круглое, туловище, как у болгарки, с двумя выступами, на голову надет остроконечный убор, видимо, тухъя. Казалось бы, что к временному надгробию резчик мог бы относиться с меньшим вниманием, чем к постоянному. Но здесь, наоборот, его умение, мастерство полностью проявляются в дощечке приветствия, как будто именно она является главной. Такое отношение автора к своему произведению связано, по всей вероятности, с личной его прижизненной симпатией к ушедшему в иной мир человеку. Игра овальных, прямых, наклонных линий, точность скульптурной резьбы, разной формы плоскостей, а также мягкая порода самого дерева — липы — помогли создать образ, в котором есть теплота и искренность. Видимо, он полон и воспоминаниями, и представлениями.

Такое же предпочтение временному памятнику уделено и во втором комплексе, принадлежащем также мастеру из деревни Якушкино (рис. 16).



ис. 13. Временный памятник — «кукла» (женщина) в шапочке. Кладбище Троян (Ловечский округ, Болгария). 1917-е гг. Бук (рисунок).
из книги: Иван Енчев-Видю. «Български народен кръст». София, 1994. С.20—1. № 179.



ис. 14. Временный памятник — «кукла» (женщина) в шапочке. Кладбище Борисовград (Болгария). 1919-е гг. Дуб (рисунок).
из книги: Иван Енчев-Видю. «Български народен кръст». София, 1994. С.70.
1842.



Рис. 15. Юпа — надгробие (женщина) и временный памятник — сала/ калакё (дощечка приветствия) в головном уборе тухъя (?). Кладбище д. Якушино (Октябрьский р-н, ТАССР). 1980-е гг. Липа (фото).
НА ЧГИГН. Отг. VIII. Ег. хр. 863. Инв. № 7749.

Анализируя произведения чувашских и болгарских культовых памятников, — «куклы с шапочкой» и «дощечек приветствия в головных уборах», мы видим, что в их формах содержатся древние каноны, выступающие в виде антропоморфности, и образы, как и у предыдущих надгробий, подчинены сложной природе символов.

Художественный прием — символ, схожий в современном профессиональном искусстве иносказанию, прослеживается также и в памятниках, являющихся как бы разновидностью приведенной здесь группы. Впервые с таким надгробием мы встретились при анализе трех комплексов культовых сооружений дочери, матери и фронтовика, созданных народными монументалистами из деревни Старое Ганькино (Похвистневский р-н, Самарская обл.). Дощечка приветствия, находящаяся впереди основного надгробия в честь Сидубаева Сехветина, как было уже отмечено, состоит из двух частей: голова в трапециевидном уборе (ровный верх — мужчина) и туловище — «дерево» (рис. 17). По сравнению с предыдущими «куклами с шапочкой» и «дощечками приветствия в головных уборах» здесь двусторонние выступы направлены не вверх в виде сосны, а вниз, т.е. елеобразно.

Эту же композицию без какого-либо изменения применил и мастер из деревни Сириклы (Аксубаевский р-н, ТАССР) (рис. 18). Дощечка приветствия, изготовленная им, водружена женщине. На ней вырезана фамилия, имя усопшей, даты ее рождения и смерти: Исмулина Хитреби. Родилась — 1877 г. Умерла — 1955 г.

Населенные пункты Сириклы и Старое Ганькино расположены в разных, отдаленных друг от друга регионах: первый — в Закамье, второй — в Нижнем Поволжье. Между ними сотни километров. Народные скульпторы друг друга не знали. Но каноны культовой пластики для них были общими, и они их строго соблюдали. Вместе с тем в символах есть некоторые различия. Сириклинская дощечка приветствия — мужчине, и, согласно этому, верх ее ровный. В то же время макушка головы староганькинского памятника тоже плоская, хотя он символизирует женщину. Нам не ясно, хотели мастер, спилив верхние углы дощечки приветствия, сблизить ее к полуовалу, или в этом есть какое-то иное смысловое значение.

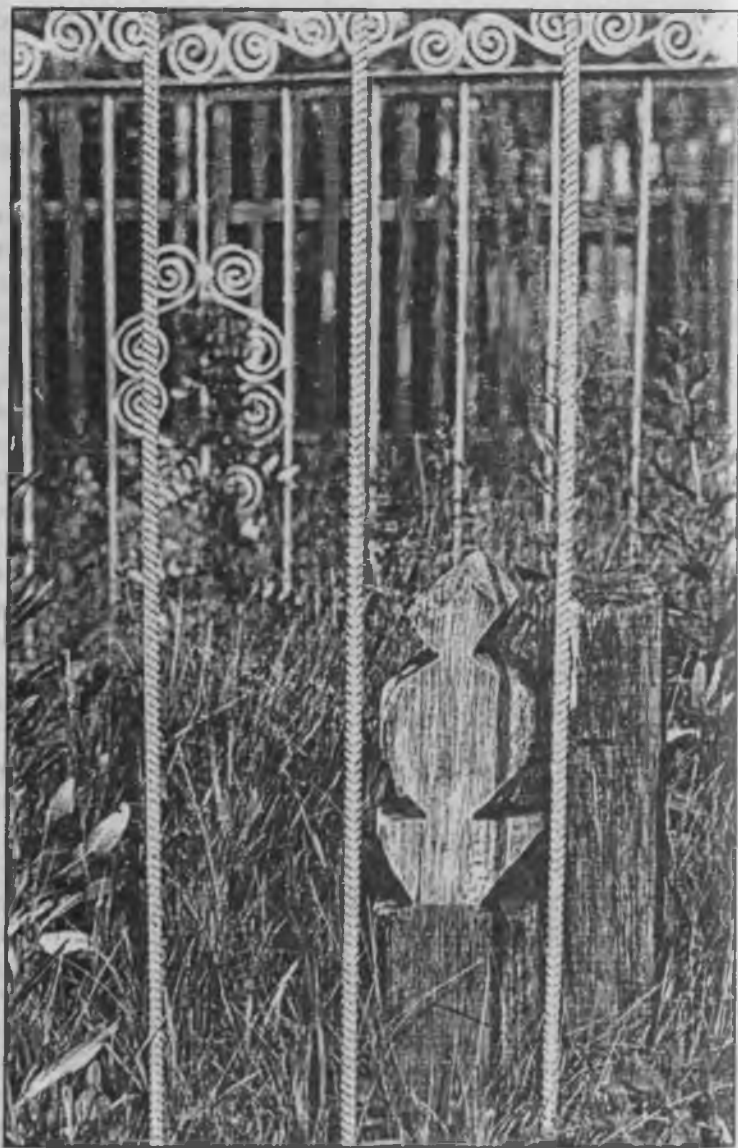


Рис. 16. Юпа — надгробие (женщина) и временный памятник — салак калакё (дощечка приветствия) в головном уборе тухъя (?). Кладбище д. Якушкино (Октябрьский р-н, ТАССР). 1980-е гг. Липа (фото).
НА ЧГИГН. Отг. VIII. Ег. хр. 863. Инв. № 7749.

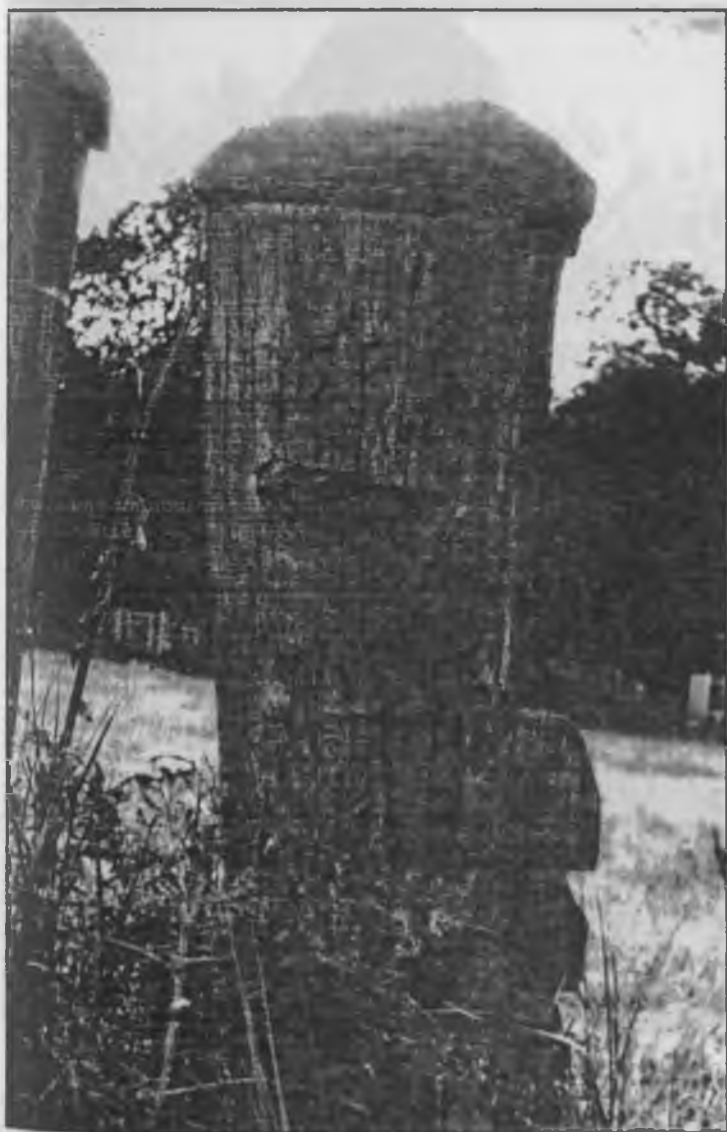


Рис. 17. Юпа — надгробие (мужчина) и временный памятник — салакё (дощечка приветствия). Кладбище с. Старое Ганькино (Похвистневский р-н, Самарская обл.). 1960-е гг. Дуб (фото).
 ЧА ЧГИГН. Отд. VIII. Ег. хр. 958. Инв. № 8606.



Рис. 18. Юпа — надгробие (женщина) в виде временного памятника салам калакё (дощечка приветствия). Кладбище д. Сириклы (Аксубаевский р-н, ТАССР). 1955 г. Липа (фото).
НА ЧГИГН. Отг. VIII. Ег. хр. 197. Инв. № 1469.



Фиг. 19. Временен паметник — «кукла» (мужчина). Кладбище с. Орешак
Ловечки окръг, България). 1902-е гг. Бук (рисунок).
Из книги: Иван Енчев-Видю. «Български народен кръст». София, 1994. С.21.

Такая же тайна хранится в надгробном знаке — «кукле» вырезанной болгарским резчиком из буковой доски (с. Орешак вблизи Троян) в начале XX в. (рис. 19). Голова ее круглая в шапочке. Туловище состоит из зигзагообразных выступов направленных вниз. Иван Енчев-Видю, описывая памятник причисляет его к мужскому²². Казалось бы, согласно канону надгробие должно означать женщину. Однако в принципе мастера мы замечаем обратное. Здесь перед нами вновь встает тот же вопрос: может быть, в данное время не круг и не овал выступают символом, а горизонтальный верх шапочки? В таком случае для исследователя проблема решается просто т.е. не только очертание головы памятника, но и форма убора могла передавать отличие пола.

Все эти неконкретности, существование противоречивых понятий или просто некоторая путаница, связанная с утратой традиций, произошли в процессе изменений миропонимания, взглядов, социальной жизни и религии. Немалую роль в этом сыграли со своими особенностями различные этнографические группы, региональные своеобразия, а также соприкосновение разных культур и т.д.

Главное для нас — наличие сохранности тысячелетних норм канона не только в семантике, смысловом значении, но и в художественных принципах, композиции, структуре памятников и в их образной системе.

Многовековые традиции содержатся также в сочетании временных скульптур с постоянными в окружении природной среды. Связи первых со вторыми и наоборот одинаковы, как у дунайских болгар, так и у чувашей. Расположение болгарских постоянных надгробий и «кукол» полностью повторяет размещение чувашских юпа — памятников и салам калакё — дощечки приветствия (рис. 20).

Рассмотренный материал, анализ произведений, созданных народными мастерами-монументалистами, свидетельствуют, что как в болгарской, так и в чувашской временной культовой скульптуре сохранились древнейшие традиции, истоки возникновения которых были общими. Для того, чтобы нормы художественные приемы, принципы превратились в канон, потребовалось огромное временное пространство, для его тысячелетнего дальнейшего существования до разъединения предков по разным отдаленным друг от друга территориям необ-



Рис. 20. Постоянные и временные надгробные памятники. Старое кладбище с. Голяма Кайнарджа (Силистренский округ, Болгария). Не датированы. Срисованы 24.VIII.1917 г. (акварель).

1. Плита (мужчина?) с изображением креста. На макушке выдолблена ямочка для воды («за да пият птиците»). Мелкозернистый известняк. 2. Плита (женщина). На верхней стороне имеется ямочка для воды. Мелкозернистый известняк. 3. «Кукла» (мужчина). Дуб. 4. «Кукла» (женщина). Дуб. 5. «Кукла» (женщина). Дуб.

Из книги: Иван Енчев-Видю. «Български народен кръст». София, 1994. С.32. № 330.

ходим был длительный этап совместной жизни создателей этого направления, одинаковые социальные условия и религиозные воззрения.

Исследование показывает: канон, созданный болгаро-чувашискими племенами в рамках древней идеологии, был настолько основательным и жестким, что даже глобальные исторические преобразования — принятие дунайскими болгарами новой религии, сложнейшие процессы изменения языка — возникновения нового, ославянизации быта, влияния греческой и византийской культуры, жестокого османского порабощения не ушел со своей многовековой арены.

Плоды христианизации чувашей иные — культовая пластика исчезает полностью. Но она устойчиво держится до наших дней у некрещеной части народа, за пределами республики — в диаспоре.

Канон в первую очередь подчинил себе композицию, которая, принимая своеобразные формы, нашла распространение во всех анализированных нами временных памятниках. Ее принципы как для «кукол», так и для «салам калакё» одинаковые. При помощи их мы подвергли произведения классификации. В определении типологических групп большую помощь оказало рассмотрение структуры надгробий. Она сложна и основана на древнейших космогонических представлениях: памятник выступает и моделью мира, и знаком временного погребения, и фигурой человека, и первым надгробием.

В народной антропоморфной культовой пластике принципы канона, композиции и структуры намного сложнее, чем в профессиональном искусстве, и они обладают полифункциональностью. При их помощи создается синкретизированная образная система, где представляемый образ выше художественного, символ главнее реального. Мастера «куклу» и дощечку приветствия — салам калакё — изготавливают на основе общего канона, в то же время в них видят конкретного, знакомого или близкого человека. Совершенно одинаковые по композиции надгробия для болгар выступают болгарскими, а для чувашей — чувашскими. Памятник, сооруженный усопшему, представляется человеком живым.

Красивое сочетание плоскостей, отдельных частей и деталей зависит не только от мастерства, но и от отношения скульптора к усопшему при его жизни.

Кроме выявленных средств, образ подчинен также и самому материалу: липа у чувашей — женщина, дуб — мужчина. Как болгарские, так и чувашские народные монументалисты особое значение придают линиям: овал, круг связаны с показом женщины, прямой верх олицетворяет мужчину.

Эти принципы и приемы, выступающие символами, определенную роль играют также и в создании образной системы. Образ и сила его воздействия на людей зависят от окружающей среды, ландшафта, погодных условий, ситуации церемоний и от места, где расположена сама дощечка

приветствия. По верованиям, нормам канона памятники бращены лицом на восток, и в предутреннее время они как бы смотрят на утреннюю звезду Уша, которая, по представлениям некрещеных, вплоть до восхода Солнца ведет борьбу с бесами ночной тьмы. Душа умершего и первичное надгробие взаимосвязаны с этим еженочным «явлением». Звезда до прихода дневного светила отгоняет злых духов от дощечки приветствия человека. В этой ситуации надгробие становится частью самой природы.

В дни поминок и после водружения постоянного памятника впереди «куклы» и дощечки приветствия разжигается живой огонь. В этой обстановке образ, окутываясь вечной таинственностью, приобретает еще более действенные силы и участники обряда получают от него как бы повышенный эмоциональный заряд.

Искусствоведческое сравнительное изучение, классификация, выявление канона, форм композиций, структур и образа памятников свидетельствуют: в Болгарии следы древней культуры лучше всего сохранились в северо-восточных округах. Но в то же время ее отголоски встречаются и в других регионах страны. В Чувашии в настоящее время нет ни одного населенного пункта, где жили бы мастера, создающие временные надгробия. Развитие монументальной культовой пластики полностью представлено сегодня народными скульпторами — представителями диаспоры — некрещеной части народа. Исследование также доказывает, что искусство временных культовых памятников двух народов — чувашей и дунайских болгар — основано на исторической общности и художественной целостности.

Литература и источники

¹ Авеста в русских переводах (1861—1996). Санкт-Петербург, 1997. С. 97—98.

² Авеста... Указ. соч. С. 112.

³ Мэри Бойс. Зороастрийцы. Верования и обычаи. М., 1988. С. 21—22.

⁴ Трофимов А.А. Чувашская народная культовая скульптура. Чебоксары, 1993. С. 66—67; Краткая чувашская энциклопедия. Чебоксары, 2001. С. 249.

⁵ Вакарелски Х.Т. Етнография на България. София, 1977. С. 495.

⁶ Етнография на България. Т. III. София, 1985. С. 203.

⁷ Иван Енчев-Видю. Български народен кръст. София, 1994. С. 32.

⁸ Трофимов А.А. Указ. соч. С. 69.

⁹ Трофимов А.А. Указ. соч. С. 80.

¹⁰ Капанци. Бит и култура на старото българско население в Североизточна България. София, 1985. С. 187.

¹¹ Вакарелски Х.Т. Указ. соч. С. 499.

¹² Месарош Д. Сборник чувашского фольклора. Памятники старой чувашской веры. Чебоксары, 2000. С. 76.

¹³ Стоян Генчев. Семейни обичаи и обреди //Капанци. Указ. соч. С. 189.

¹⁴ Стоян Генчев. Указ. соч. С. 189. Подпись под рисунком.

¹⁵ Иван Енчев-Видю. Указ. соч. С. 11, № 32, 33.

¹⁶ Там же. С. 9. № 11.

¹⁷ Там же. С. 19. № 153.

¹⁸ Там же. С. 19. № 154.

¹⁹ Там же. С. 42. № 459.

²⁰ Там же. С. 20—21. № 179.

²¹ Там же. С. 70. № 842.

²² Там же. С. 21. № 189.

ЧУВАШСКИЕ ОСТРОВЕРХИЕ ШЛЕМЫ

*Мэри Б.Келли**

Один из наиболее красивых и важных предметов народного костюма чувашских девушек — островерхий шлем, украшенный жемчугом, старинными монетами-талисманами, свисающей бахромой и другими достопамятными предметами. Многие девушки делали эти бесценные вещи своими руками или же носят головные уборы своих матерей или бабушек. Несомненно, в них девушки выглядят более красиво. По-чувашски называемая «тухъей» («tukh'ya»), эта шапочка низко посажена над бровями, как и настоящий шлем, при этом острие указывает прямо вверх. Как сказано об этом в альбоме «Чувашский костюм от древности до современности» (2002), тухъя «...выражала идеи чистоты и скромности, подчеркивала изящность тела девушки и, в то же время, она имела и защитную функцию».

Эта защитная функция характерна для всех народов, у которых преобладает данная форма головного убора, указывая на его первоначальное использование в качестве защитной каски, хотя теперь это только условность. Красный цвет головного убора, а также символические мотивы Солнца связываются с пожеланием продолжения потомства и плодородия. Раковины каури, символизирующие женские гени-

* Мэри Б. Келли — доктор искусствоведения, Колледж Томкинс-Кортланд Коммюнити государственного Нью-Йоркского университета.

(Перевод текста с английского на русский язык выполнен Платоновым Вячеславом Яковлевичем, г. Новочебоксарск Чувашской Республики).

талии, также были любимыми атрибутами девичьего костюма как символы плодородия. «Девушки украшали свои плечи круглым ажурным воротником, отделанным множеством рядов разноцветных стеклянных бус и раковин каури».

Стороннему наблюдателю эти чувашские головные уборы напоминают шлемы пруссаков в Первую мировую войну, но для чувашских женщин — это память об их родословной: об их древних сестрах — воительницах-амазонках в период процветания греков. Хотя чувашки и не амазонки, но они говорят, что приняли черты одежды амазонок еще в доисторическое время — тогда, когда их предки жили по соседству с амазонками вблизи побережья Черного моря. Потом, когда это племя переселилось к северу, на излучину Волги, они перенесли сюда этнографические сведения, пережившие самих амазонок. Сегодня мы не встретим потомков в одежде амазонок, но видим сохранившееся в головном уборе чувашских девушек важную часть их одежды — шлем. Также и туркменские женщины, как мы это видим, приписывают свою девичью шапочку амазонкам, носившим ее в свое время.

А еще в народной одежде чувашек имеются предметы, сходные с частями военной одежды. Имею в виду «патрон-таш», носимый через плечо и крепящийся ниже пояса. Большие серебряные нагрудные пластины также напоминают военную одежду.

То, что именно девушки должны были носить эти одежды, вполне закономерно. Амазонки были «девственницами» подразумевалось, что они никогда не выйдут замуж. Конечно же, они рожали детей, и один известный пример из летописи — рассказ Геродота о завоеваниях Александра Великого в Центральной Азии. Александр встречает королеву амазонок Фемистру, которая спрашивает его, хочет ли он быть отцом ее ребенка. Он соглашается, проводит с королевой несколько недель и оставляет ее беременной. Между ними была договоренность, что если ребенок будет мужского пола, его отправят к Александру. Поскольку у него не было детей, мы можем предположить, что королева родила ребенка женского пола — наследницу престола и, естественно, оставила ее в столице Мерв.

Амазонки изображены на фресках Парфенона в Афинах и, очевидно, оказали большое впечатление на греков своих



Рис. 1. Детская шапочка с навершием и треугольным амулетом, отделанная раковинкой каури и вышивкой. Коллекция Шейлы Пейн, Оксфорд, Англия № SP—B—134.

Фотография Мэри Б. Келли.

мастерством в военном деле, умением сражаться. Одно из недавних исследований показывает, что во главе амазонок стояли две королевы: королева-военачальница для обеспечения обороны и королева-жрица для выполнения правительственных и религиозных функций. Эти сановные женщины были захоронены рядом, каждая с регалиями своего окружения. Захоронения высокопоставленных лиц — двойных королев, т.е. женщины-воительницы и жрицы — были найдены в степных районах Юга России между Черным и Каспийским морями. В статье «Женщины-воительницы: археологические исследования о неизвестных героинях истории» Жанниш



Рис. 2. Девичий головной убор низовых чувашей (д. Старая Шемурша). Этот головной убор передавался в семье из поколения в поколение; на нем имеются монеты, датированные 1700 годом. Фотография Мэри Б.Келли.

Кимбаль Дэвис (Jeannine Kimball-Davis) описывает свое открытие. Оказывается, в курганном захоронении в южной части Казахстана, так называемом «Золотом Человеке Иссык-Куля» на самом деле была женщина (журнал «Археология», сентябрь 1997). Из исторических легенд мы также знаем о девичестве амазонок и их свободе от брачных уз. Чувашские женщины дрались бок о бок со своими мужчинами, но ценили замужество, вследствие чего и меняли потом свои головные уборы на шапочки с открытым верхом, а девушки-амазонки носили свои шлемообразные головные уборы всю жизнь неизменно.

По мере перемещения на юг нельзя не заметить, что женские головные уборы и здесь связаны с обычаями амазонок. В Этнографическом музее города Нукус в Каракалпакии



Рис. 3. Головной убор с навершием, купленный на воскресном базаре в Ашхабаде, Туркмения.

Фотография Мэри Б.Келли.

свадебный головной убор представляет собой большой фетровый шлем с коралловыми свисающими наушниками, со множеством бус. Каракалпакские женщины приписывают этот шлем своим праматерям-амазонкам. Далее, на юге Туркмении, также нетрудно купить на базаре шлем, почти идентичный тому, что носят чувашские девушки. Такой головной убор носят и туркменские девушки, они тоже приписывают этот стиль своим праматерям-амазонкам. «Украшения туркменских женщин напоминают доспехи амазонок. Согласно трудов древних авторов те легендарные женщины-воительницы жили в пределах границ современной Туркмении. Художественное оформление девичьего головного убора имеет форму

шлема. Нагрудные медальоны выглядят как щит. Нашитые серебряные пластины чем-то напоминают доспехи» («Серебряный дождь Туркмении». Исторический музей, Аш-хабад, Туркменистан. С.4).

Украшения, великолепные золотые нагрудные пластины, длинные свисающие подвески, закрывающие уши и заднюю часть головы, и наколенники также относят к стилю амазонок.

Драгоценности и украшения частей головного убора имели священную функцию и в туркменском образе жизни. Красный цвет шапочек, красные наверхия, отделанные бахромой и свисающие украшения обладают, как полагали, волшебной силой, излечивающей болезни и защищающей от ядов и сглаза. Волшебные свойства приписывались также полудрагоценным камням, используемым в таких украшениях: сердолику, бирюзе, гранату. Люди верили в то, что сердолик приносит благосостояние, защищает дом и сохраняет зрение (Там же. С.7).

По мере того как вы двигаетесь дальше на юг, через границы Афганистана в Пакистан — в те области, которые ранее назывались Нуристаном, вы можете встретить удивительно схожие головные уборы с острым верхом. Так же, как и чувашские образцы, они покрыты амулетами и украшениями, бисером и бусами, бахромой и булавками. В долине Паллас их носят дети как мужского, так и женского пола, и они служат для защиты ребенка от злых сил и вреда при их взрослении. Часто можно увидеть шляпы с пришитыми к ним простенькими пуговицами, застежками-молниями и другими обычными предметами в целях защиты.

Эти шапочки сделаны из черной ткани, но покрыты насыщенной красной вышивкой с мотивами Солнца и Древа жизни. Свисающие треугольные амулеты или заостренные булавки прикреплены к передней части шапочки. Амулеты, подобные этим, вдохновили коллекционера Шейлу Пейн на написание книги «Афганский амулет» (Нью-Йорк: Изд-во Ст.Мартин Пресс, 1994). Наверхие головного убора делается из красной ткани и оканчивается наверху белым шариком, покрытым бисером. Само наверхие расшивается золотыми бусинками, а его основание отделяется раковинками каури (Коллекция: Шейла Пейн, Оксфорд, Англия. № SP-IN-122 и

SP-IN-134). Эти защитные шапочки были найдены в Долине Паллас в Пакистане.

Таким образом, результатом наших исследований в Чувашии и на юге стали еще несколько других образцов девичьих шлемов народов Центральной Азии. Как и подобает настоящему шлему, предназначение каждого образца — именно защита. И то, что они происходят от шлемов амазонок, вносит новизну в наши поиски.

В своем головном уборе чувашские девушки сохранили символический знак девичества и родственных отношений с сестрами-амазонками.

ХУДОЖНИКИ ЗАРУБЕЖЬЯ НА ВЫСТАВКЕ «МИР ЭТИХ ГЛАЗ—2. ГЕННАДИЙ АЙГИ И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОКРУЖЕНИЕ»

А.И.Мордвинова

Экспозиция зарубежного искусства в рамках выставки «Мир этих глаз—2» была первым в истории чувашской культуры представлением большой группы художников из разных стран. Единичные персональные выставки устраивались в разные годы и прежде благодаря личным контактам и творческим связям между мастерами изобразительного искусства. На этот раз она была рождена идеей как можно более широкого показа европейского и российского искусства и в их контексте — чувашского. Организованная на средства Фонда Сороса (Институт «Открытое Общество»), выставка позволила собрать более тысячи произведений живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, фотографии и увековечить ее в форме каталога, включившего в себя большое количество документов: книг, газетных и журнальных публикаций, эпистолярного и фотографического материала. Витавшая в воздухе конца XX века мысль о необходимости не только определить своеобразие чувашского искусства, его место в российской культуре, но и найти различия или общие черты с европейской заставила авторов проекта (А.Мордвинова и О.Улангин) искать пути выхода на Запад.

Уникальная личность Геннадия Айги, чье имя, как сказал московский искусствовед В.Пацуков, «проходит сквозь время и сквозь пространство», объединила в своем собственном духовном пространстве сотни имен художников, поэтов,

музыкантов, многие из которых являются в искусстве фигурами первой величины. Это — представители русского «серебряного века», с некоторыми из них он был знаком, представители московского андерграунда 1950—1960-х гг., среди которых он сформировался как личность, и молодое поколение талантливых чувашских художников, создающих сегодня новое искусство.

На выставке была показана и личная коллекция поэта, которая состоит из десятков произведений художников русского авангарда начала века — Р.Фалька, О.Розановой, Б.Эндера, А.Шевченко, «шестидесятников» — И.Вулоха, И.Макаревича, В.Яковлева, а также художников Франции, Германии, Швеции и других стран. Большинство экспонатов было прислано, однако, специально для выставки.

Экспозиция зарубежного искусства, включившего около ста произведений 21 автора, представила, конечно, далеко не полную картину современного состояния искусства Запада. Состав ее обусловлен был характером деятельности Г.Айги, связанной с переводами и изданием поэтических сборников как чувашской, так и мировой поэзии, а также собственных стихов, в иллюстрировании которых принимают участие многие известные художники. Сразу надо отметить близость к поэтическому языку Геннадия Айги изобразительного языка художников, избираемых им для совместной работы. Очень сложный для поверхностного восприятия, он являет собой, по словам польского литературоведа Эдварда Бальцежана, «диалектику архаики и новаторства»¹. Духовная наполненность образов-знаков, высокая степень их абстрагирования в стихах поэта необычайны. Качества эти восприняты им еще в ранние годы от К.Малевича и В.Хлебникова, чей рукописный лист «Страница пустоты и благоговения» с подлинным автографом он бережно хранит в своей коллекции. Язык абстракции был десятилетиями отвергаем в советском искусстве. Во всем его разнообразии он освоен сегодня именно на Западе, оставив нам на долгие десятилетия преогативу совершенствования в реалистическом искусстве.

Соседство российских, чувашских и зарубежных авторов на одной территории выставки показало, что пути современного искусства разошлись довольно далеко. Европейское изобразительное искусство является отображением качеств

венно нового, по сравнению с XIX веком, художественного сознания, не знавшего жесткого пресса стандартизации со стороны государства и в наши дни имеющего общеевропейское, без границ, пространство. Доля реалистического искусства, столь привычного для нашего глаза, очень невелика и ограничена, главным образом, «рамками обывательского салона», как трактуют его современные словари. Профессиональное искусство обрело в большинстве случаев абстрактные формы, выражающие в лучших произведениях и широкие понятия и общечеловеческие проблемы. Почти все произведения рассматриваемой выставки были именно такого плана.

Из российских художников, более всего отвечающих этим критериям, был москвич Игорь Вулох — одна из центральных фигур всей выставки и близкий друг Геннадия Айги. Его абстрактная, разработанная в сложнейшей цветовой гамме живопись и линейная графика не рожают никаких прямых ассоциаций и исключают повествование, без которого не мыслится реалистическое искусство. Они являются собой эстетику живописного пятна и предельные возможности графической линии. Работы И. Вулоха наиболее близки к произведениям немецких художников, представленных на выставке самой большой группой. Это — У. Вернер, А. Зель, У. Людвиг, Д. Обинья, К. Хинсберг, А. Шомбург, Г. Юккер. Не все они показали достаточное количество работ, чтобы составить полное представление об их творчестве, но некоторые персональные экспозиции оставили очень яркое впечатление.

Андреа Шомбург, Ута Людвиг, Ульрих Вернер и Диана Обинья прислали на выставку оригинальные произведения, которые не являются иллюстрациями к стихам Г. Айги. Но графические листы удивительно им созвучны, о чем пишет поэт в своих посвящениях художникам. Например, в стихотворении «Перед картинами Андреа Шомбург»:

О к н а Д у х а на этих холстах
/приснившиеся зренью души
в виде полей и полян/
стойко-спокойные в их неподвижности
внутренне
скользят и подрагивают
у нас на глазах становясь
/будто и ровно и вечно/
живущими...¹

Или он пишет о рисунках Дианы Обинья: «Линия умирает и не прекращается будто все еще смотрит». Чтобы оценить, насколько тонко чувствует Айги и живопись, и графическую линию, надо видеть подлинные произведения художницы. Работая предпочтительно в графике, она выбирает материалы, позволяющие сквозь их прозрачный слой вибрировать отражающими «светами» белизну бумаги. Смешанная техника, соединившая акварель, карандаш и пастель, действительно дает ощущение исчезающего, но оставляющего след силуэта, пятна или линии. Решенные в светлой тональности изображения необычайно богаты градациями серого, воздушны и живописны. В примитивных, на первый взгляд, композициях, на нетронутой чистоте белого листа изображены неясные очертания, отдаленно напоминающие реальные формы и ассоциирующиеся именно с реальным миром. Это примерно так, как «расстилается снег — чтобы строить линию на горизонте», у Геннадия Айги.

Рядом с поэтическими видениями Дианы Обинья картины Андреа Шомбург кажутся пронизанными трагическим предчувствием. Ее смешанная техника совсем другого рода: пустые фактурные поверхности не оставляют места чистой поверхности основы. Насыщенные и глухие цвета ее живописи возвращают нас на грешную землю, хотя в такой же мере абстрактны, как и работы Обинья, и также не имеют названий. Исключением стала репродуцированная в каталоге выставки картина с названием «Россия» — философский взгляд на страну и достаточно пессимистическое размышление о ее прошлом, настоящем и будущем. В громадном темном пространстве, сжатом в вертикально поставленном прямоугольнике, тянется узкая полоса земли с едва прочитаемым силуэтом деревни, затерянной в снежной пустыне. Еще трижды повторена она в нижней части, где тьма, все больше сгущаясь, почти стирает изображение, как будто провалившееся в черную бездну. Это как мир, уходящий в небытие, олицетворение прошлого, утраченного в памяти. А сверху изображено грандиозное, также темное пространство, сгущающееся в проглядываемом с птичьего полета горным ландшафтом. Вариантов интерпретации подобных картин может быть бесчисленное множество. Но ощущение бесконечного пространства, «дыхание вечности», «вселенская тьма», оку-

тавшая Россию, вызывают размышления именно такого порядка.

Еще более напряжены контрастными цветовыми отношениями некоторые работы Уты Людвиг, которые также беспредметны по своей форме, но менее масштабны по содержанию. Редко используемый российскими живописцами материал — акрил — придает ее работам некоторую декоративность.

Другой немецкий художник, творчество которого очень высоко ценит Геннадий Айги, — Ульрих Вернер. Он представлен не только самостоятельными станковыми произведениями, но и композициями на тему «Поля поэзии Айги». Все произведения Вернера, связанные с его поэзией, небольшого размера и выполнены также в смешанной технике. Они абстрактны в еще большей степени, чем работы предыдущих авторов. Но эти простые композиции, состоящие иногда из сплошных тональных полос, имеют «нерв жизни», полны чувства и буквально пульсируют фактурой мазка и ритмом составляющих частей, россыпью штрихов и мерцанием чистого поля бумаги. Известно благоговейное отношение Г. Айги к чистому листу. Его белизна всегда входит в структуру его книг, придавая стихам дополнительный смысл. Работая с текстом поэта, художники, безусловно, считаются с этой особенностью.

Интересно, что абсолютное большинство произведений зарубежных авторов имеет подпись «Без названия», что в наших экспозициях встречается крайне редко. Не привязывая зрителя к частным событиям и образам, художник не изображает видимый мир, а воссоздает на картине свои мысли и переживания. Вообще, немецкие художники заметно отличаются от многих других эмоциональным, экспрессивным восприятием жизни и умеют выразить это самыми скупыми средствами. Правда, всегда есть исключение из правил. Еще один немецкий участник выставки — Гюнтер Юккер — как раз отличается необыкновенной изобретательностью в использовании разнообразных материалов и приемов работы. Слава этого художника давно перешагнула границы не только Германии, но и всей Европы, его творчество будоражит художественные умы начиная с конца 1950-х годов.

Как Геннадий Айги со своими друзьями, поэтами и художниками, создавал в это время новое искусство России, так Гюнтер Юккер стал символом нового европейского худо-

жественного сознания. Но только работал он не в подполье, как московские «шестидесятники», а открыто, разворачивая свои грандиозные структурные и световые объекты и акции в лучших выставочных залах Дюссельдорфа, где он живет, Рима, Парижа, Лондона, Нью-Йорка и других городов мира, издавая каталоги, газеты и журналы, воплощая в жизнь свои театральные проекты в Берлине и Штутгарте. Огромная выставка его произведений в Москве, в Центральном доме художника, сразу после начала перестройки в 1988 году произвела настоящий фурор своей живописью из гвоздей и объектами, где знакомые домашние предметы и мебель, обитые гвоздями, теряют свое утилитарное содержание и становятся предметами искусства. Но эти объекты — только одна из сторон многообразной, фонтанирующей творческой деятельности этого «реализатора идей», как его обычно называют. Конечно, на чебоксарской выставке Гюнтер Юккер был представлен, как и остальные зарубежные художники, очень неполно, главным образом графическими произведениями, из-за возможности их легкой и недорогой транспортировки. Три литографии не дают даже приблизительного представления о творчестве этого выдающегося мастера. Но тому, кто хоть немного интересуется современным европейским искусством, знакомы его произведения и творческие устремления, высказанные им еще в начале творческого пути в 1960-х годах: «Художественное произведение — это не визуализация мира, а притча о духовном развитии», — что удивительно созвучно высказываниям Айги, который также настроен против того, чтобы «перерисовывать то, что уже создано Творцом. В художнике сидит сам творец». Автолитография Юккера к раритетной, изданной в нескольких экземплярах книге-стихотворению Геннадия Айги «Чище чем смысл», созданной ими совместно в Сант-Галлене (Швейцария), полностью исключает создание какого-либо визуального образа:

О
Прозрачность! однажды
Войди и Расширься

Стихотвореньем

Анализируя творчество поэта, Э.Бальцежан выделяет это стихотворение, в котором Геннадию Айги удастся соз-

дать «нефигуративный образ». Он пишет: «...Анализ поэтических образов Айги, которые не адресуют нас к Малевичу прямо, позволяют указать как важный контекст рассматриваемой нами лирики — абстракционизм...»³ Гюнтер Юккер абсолютно абстрактен в своих иллюстрациях. Короткие, свободно «растущие» на белой поверхности листа черные штрихи, кажется, не являются главным выразительным средством композиции. Пространство между ними, обретая светоносность и объем, приводит эти штрихи в движение. Оно играет очень значительную роль и, больше того, стремится выйти за рамки произведения. Кажется, что рисунок продолжается и за пределами листа, а окружающее пространство органично входит в его структуру. Понятия и ощущения, выраженные поэтом в трех строчках, адекватно поняты и выражены в литографиях художника. Участие художника такой величины, как Гюнтер Юккер, в выставке «Мир этих глаз — 2» позволило поднять значение зарубежной экспозиции и приблизить ее к уровню экспозиции других разделов.

Такую же оценку можно дать личности Антуана Витеза — выдающегося французского режиссера, актера, художника, фотографа и поэта, профессора Высшей национальной консерватории драматического искусства, директора Театра Шайо, а затем Комеди Франсез. Он представляет еще одну линию современного европейского искусства. Отточенная изысканность его сценографических работ, известных нам по авторским фотографиям, лаконичная простота формы, в которую он облекает свои истинно новаторские замыслы, позволяют говорить о взыскательном вкусе и высоком стиле, присущем всему, что создает Витез. Это есть и в его миниатюрных рисунках (не более 12,5 см по большей стороне), исполненных тушью и пером, которые, несомненно обогатили выставку. Они внесли в нее определенную тонкость и шарм. В ломких прямых линиях и знаках угадывается замысел будущих, возможно, грандиозных, театральных проектов. «Простота, — писал он в очерке «Мой друг Айги», — это не наивность. Тот, кто достигает простоты, добывается ее мучительным трудом, работой над самим собой, и лишь тогда обнаженно и прямо он может спокойным голосом говорить правду»⁴. Эти слова, посвященные Айги, в полной мере можно отнести и к самому Витезу. Мудрость, достоинство и артистич-

ократизм, присутствующие в мыслях, облике и произведениях Антуана Витеза, вызывают у Айги самое глубокое уважение. Видимо, именно эти редкие качества, которые есть в произведениях и Витеза, и Айги, делают их искусство элитарным в наше, пронизанное практицизмом, время.

Совершенно очевидна уникальность еще одного европейски известного художника — Ханса Викстена из Швеции (умер в 1987 г.). Живописец, график, музыкант, поэт, певец и во всем импровизатор, он наполнил свое творчество образами и мотивами народного фольклора. Он сам напоминал одного из своих героев — неумного фантазера и жизнелюба, несмотря на трагически складывающуюся судьбу. Он был «бродяга, ставший профессором», как сказал о нем шведский писатель и переводчик Х.Бьеркегрэн⁵. Рисунки Викстена с фантастическими пейзажами и фигурами, соединенными в нереальных композициях, иллюстрируют жизнь с комической и трагической сторон одновременно. Иногда они очень поэтичны, когда сопровождают любовные стихи художника. В живописи он очень эмоционален, и картины его получают мистический оттенок. Геннадий Айги отмечает именно эту сторону его работ: «...Есть уникальный цвет, выражающий лишь следующие слова: «Не дай нам Бог услышать детскость заячьего крика», — иногда это сквозит в красках заката»⁶. В сочетании совершенно негармоничных цветов, во взмахе широкой кисти, оставляющей динамичный след и обрисовывающий грубоватую, часто изломанную форму, в фантастических, иногда пугающих образах видим отголоски северного экспрессионизма, отказывающегося в искусстве от малейшей идеализации. Но художнику чуждо апокалипсическое видение мира экспрессионистов начала века. Умирая, он пишет:

Земные очертания исчезли
Свободен ты
Земля вздохнула
И чувственности знаки
Рождают звезды⁷

Свою жизнь Ханс Викстен отождествляет с живописью:

Цвет и краски чертовски обманчивы
То теряют дыхание, то блеск

Гаснут точно пламя в воде
 Моя жизнь — это цвет и краски
 Теперь мне понятна их душа
 Ее не украсть никогда
 Внешность обманчива
 Цвет проступает сперва как краски
 Смешанные в вещество
 Из любви, одиночества, серы и меда
 Тень человека встает, расцветает
 Оставляя нетленный след
 На полотне цвета пропитанном потом красок⁸

Экспозиция Ханса Викстена была составлена из произведений, принадлежащих Чувашскому государственному художественному музею, которые в 1995 году передала в дар художника Деси Кальберг-Викстен после персональной выставки в Чебоксарах.

Элемент мистики, но уже в смеси с натурализмом есть в графике другого шведского художника — Роя Фриберга как, впрочем, и в драме А.Стриндберга «Соната призраков» которую он иллюстрирует. Его цветные автолитографии великолепны по мастерству. Изображенные им комнаты, залы, решенные очень реалистично, с тончайшей проработкой деталей, со сложными эффектами светотени, почти со стереоскопической перспективой, однако разрушены местами совершенно плоскими пятнами, как будто разъевшими бумагу. Вполне респектабельные интерьеры несут печать тлена.

Надо отметить, что со шведским искусством, его поэтами и художниками у Айги складываются совершенно особые творческие отношения. В круг его интересов вошли не только современные поэты и художники. Вот уже не сколько лет существует в Чебоксарах Общество бельманов, где, вдохновленные Геннадием Айги, его участники проводят культурные акции: музыкальные, поэтические и художественные, посвященные Карлу Микаэлю Бельману — шведскому поэту и музыканту XVIII века. Герои его произведений стали объектом их творений. Среди шведских поклонников Бельмана — график и художественный критик, друг Айги Геннадия Петер Даль. Он создал много иллюстраций к искрометной, полной здоровой чувственности поэзии классика. На выставке «Мир этих глаз — 2» он представлен литографией «Улла» с изображением возлюбленного главного героя «застольных песен», выполненным в легкой

импрессионистической манере. Вихревое движение воздуха, растворяющего формы юной девы, сродни потоку веселых событий эпистол Бельмана. Современная шведская графика вообще отличается необыкновенным разнообразием направлений и стилей. Искусствоведы объясняют это сильным влиянием других европейских школ, особенно французской, идущим еще с начала XX века. Однако если вспомнить великолепного, виртуозного офортиста А.Цорна, то можно, наверное, говорить и о собственных традициях в графике.

В искусстве время от времени появляются уникальные художники-«одиночки», чаще всего непрофессионалы, начавшие творить лишь в зрелые годы. В экспозиции «Мира этих глаз» были показаны произведения двух таких живописцев. Прежде всего это Эжен Ионеско, знаменитый создатель театра абсурда. Шелковый платок, расписанный им в манере детских рисунков с нарочито упрощенными фигурами в два ряда на ярком желтом фоне, с композиционно не вместились крайними фигурами, демонстративно примитивен. Начавший рисовать лишь в последние годы своей жизни, он, сосредоточившийся на графике, мало известен как художник. Произведения другого художника, польского «Пиромани» Никифора Криницкого, работы которого являются большой редкостью даже в Польше, тем не менее достаточно широко известны в Европе и примитивны по сути. «Городской пейзаж с костелом» из собрания Айги, показанный в экспозиции, — один из характерных пейзажей художника, где он наивно подражает профессиональному искусству. Пустынные городские улицы надолго стали главной темой его работ как воспоминание о годах немецкой оккупации во время Второй мировой войны. К сожалению, публикаций о его творчестве в нашей стране не было. Небольшая брошюра на польском языке, принадлежащая Геннадию Айги, дала лишь приблизительное представление о творчестве этого художника-бродяги, не помнившего ничего о себе, кроме своего имени.

За рамкой обзора остались художники теперь так называемого ближнего зарубежья — Литвы, Грузии, Украины — и художники, эмигрировавшие из СССР: В.Барский (Германия), Э.Варкалис, А.Науйокайтис и В.Петравичюс (США), С.Аккерман, Н.Дронников и Э.Зеленин (Франция). Их творческие поиски ярко индивидуальны и заслуживают более

полного представления, которого не дала рассматриваемая выставка: внимание ее организаторов было сосредоточено главным образом на российском искусстве. Зарубежная же экспозиция формировалась в пределах финансирования проекта, которое не позволило организовать широкий показ живописных произведений и заставило ограничиться главным образом на графике, которую легче всего транспортировать. Однако она была, как уже отмечалось, представлена как никогда ранее полно и разнообразно.

Для чебоксарского зрителя, воспитанного на традициях реалистического искусства, язык современных его течений мало знаком. Провинциальность мышления не только зрителей, но и большинства художников была рождена запретами и заставляла довольствоваться тем, что официально разрешалось. Авангардное искусство, существовавшее целое столетие и ставшее классикой в общеевропейском масштабе, развивалось, давало яркие имена и произведения далеко от нас — в столицах России. Наверное, поэтому на выставке наиболее востребованным оказалось искусство московского андерграунда 1950—1960-х годов, открывавшего зрителям рождение болезненно меняющей нас новой реальности. Искусство не бытописательское, а рефлексивное и интеллектуальное, затронувшее новизной и искренностью. Произведения зарубежных художников, давно мыслящих другими категориями, требуют более отвлеченного от «жизненных» проблем восприятия, что в конечном итоге вовсе не означает отказа от «реального». Однако для восприятия их нужна была определенная культура и подготовка.

Л и т е р а т у р а

¹ Бальцежан Э. Геннадий Айги и дилеммы абстракционизма // Мир этих глаз — 2. Альбом-каталог. Чебоксары, 1997. С.11.

² Здесь и далее стихи Г.Айги цитированы по: Мир этих глаз — 2. Альбом-каталог. Чебоксары, 1997.

³ Бальцежан Э. Геннадий Айги и дилеммы абстракционизма. С.13

⁴ Витез А. Мой друг Айги // Мир этих глаз — 2. Альбом-каталог. Чебоксары, 1997. С.126.

⁵ Викстен Х. Каталог выставки. Чебоксары: Руссика, 1995. С.11

⁶ Айги Г. Среди образов Викстена // Мир этих глаз — 2. Альбом-каталог. Чебоксары, 1997. С.110.

⁷ Викстен Х. Каталог выставки. С.42.

⁸ Там же. С.30.

II. В ПРОСТРАНСТВЕ РОССИИ: ПЛОДЫ ЧЕТЫРЕХВЕКОВОГО ПАРТНЕРСТВА

РОССИЙСКИЙ ПЕРИОД ИСТОРИИ УСТНОЙ МУЗЫКИ ЧУВАШЕЙ

О чувашско-русских этномузыкальных параллелях

М.Г.Кондратьев

Взаимные связи чувашской и русской культур начинаются, в основном, со второй половины XVI столетия. Все предшествовавшие контакты были эпизодическими, кратковременными, и не могли оставить заметных следов в традиционной культуре. Системными и глубокими по последствиям их сделало включение территории компактного расселения чувашей в состав Российского государства. После этого начинается продолжительный период истории чувашской музыки устной традиции, когда главнейшим фактором ее эволюции становятся взаимодействия с русской музыкальной культурой. До сих пор он не служил предметом специального изучения музыковедением ни в хронологическом плане (как период, заслуживающий отдельного рассмотрения), ни в плане систематизации многочисленных параллелей, кое-что из которых в принципе было известно и оговаривалось в исследованиях, например, В.А.Мошкова [1893], С.М.Максимова [1929], Ю.А.Илюхина [1961]. Настоящая статья впервые ставит задачу рассмотрения параллелей чувашской и русской устной музыки в историческом контексте и, в какой-то мере, динамике. Мы попытаемся описать разнообразные (те, которые сегодня поддаются анализу) процессы в интонационной сфере чувашской музыки, начавшиеся в этом периоде, в том числе стилевые новации в тех или иных жанрах и музыкальных субдиалектах, рождение новых жанров,

изменения в жанровой терминологии, формирование нового стиля (аналогичного городской песне-романсу).

* * *

В 1551 году произошло значительное историческое событие эпохи Ивана IV, впоследствии прозванного Грозным. В источниках последнего десятилетия событие это принято называть *мирным присоединением* Чувашии к России [Димитриев 2001]. По определению академика М.Н.Тихомирова, «чуваши были первым по численности крупнейшим народом, присоединившимся к России в середине XVI в. До этого времени в состав тогдашнего Российского государства входили только некоторые малочисленные народы на севере и северо-востоке Руси» [1973:91]. Бывшее Великое княжество Московское превращалось в многонациональное государство Россию, укрепляясь и усиливая свое влияние во всех направлениях, вовлекая в свой состав как «добровольно», так и насильственно сопредельные территории и этносы. После присоединения Чувашского края следующей акцией Ивана IV стало взятие Казани (1552 г.), что открыло путь к последующему овладению всем Поволжьем до Астрахани, затем и башкирскими степями. Для самих чувашей, отныне обратившихся в «инородцев» на своих же обжитых в течение предшествовавших веков землях, последствия предпринятого шага оказались весьма значительными и неоднозначными.

Рассматриваемый нами период ознаменовался появлением новых постоянно действовавших факторов, влиявших и на эволюцию музыкальной культуры чувашского народа. Они продолжались все последующие XVII—XX века и, поскольку на этой территории не произошло кардинальных геополитических изменений, не завершились и поныне. Основные среди этих факторов — влияния культуры государствообразующего народа и изменение конфессионального контекста: не сразу, но постепенно начинается (главным образом с XVIII в.) массовая христианизация «инородческого» населения Поволжья, до того испытывавшего конфессиональные влияния со стороны более всего ислама.

С конца XVI века наступает время широкой миграции русского населения в Среднее Поволжье, существенно изменившей этнический состав народонаселения. По данным

историков, в этом регионе спустя сто с небольшим лет после его завоевания уже проживало около 300 тыс. русских крестьян [Доннелли 1995:49] (для сравнения: по первой переписи 1719 года чувашей здесь насчитывалось 217,9 тыс.). Взяв на себя обязательства по защите восточных и юго-восточных рубежей государства, правительство организовало строительство так называемых «засечных черт», куда также прибывали поселенцы главным образом с русских территорий.

В XVII и XVIII веках происходили массовые переселения и побеги чувашей на «свободные» земли на востоке и юго-востоке от Чувашского края, который отныне стабилизируется в качестве некой национальной «метрополии». Причинами послужили как государственная политика колонизации Приуралья, Сибири, Среднего и Нижнего Поволжья, так и местное малоземелье. Существенным было и стремление избежать насильственной христианизации — сохранить верность традиционной народной религии. Современная статистика показывает, что во второй половине XX столетия в шести республиках Поволжья и Приуралья русские составляли более 43 процентов общей численности населения региона. Результатом этих миграций стало образование обширной чувашской диаспоры в виде нескольких этно-территориальных групп — закамской, приуральской, сред-невожской и других. Культурные процессы на каждой из территорий имели свои особенности, в том числе и в музыкальном фольклоре.

В сфере музыкальной культуры к XVI веку чувашки обладали унаследованными от предков самобытными и богатыми традициями. Именно глубокие типологические отличия уже прочно сложившейся чувашской традиционной культуры от вступившей с ней в перманентное и тесное взаимодействие восточнославянской (русской) культуры обусловили выживание основополагающих особенностей ее жанровой и музыкально-стилевой систем, устойчивость к воздействию контактов с последней. Первым из специалистов обратил на это внимание С.М.Максимов, указавший, что у чувашей «свадебные, пировые и другие обрядовые песни влияния чужой музыки совершенно не испытывают» [1929: 73]. Музыковеды, углубляющиеся в оригинальный чувашский материал, приходят к этому выводу вновь и вновь и, по-

видимому, совершенно независимо друг от друга. Так, болгарин Николай Кауфман писал, что «существенного влияния русской народной музыки на чувашскую народную песню не наблюдается» [Кауфман 1971:126—127]. Отмечая широкие музыкально-фольклорные связи чувашей как с волжскими финнами, так и волжскими тюрками, сходно высказался венгерский ученый Ласло Викар: «Третья крупная языковая семья славянская, не оставила ощутимых следов в исходной монодии [in the original monophony] финно-угорской и тюркской музыки» [Викар 1979:32]. В исследовании региональной лексики духовной культуры лингвист Р.Г.Ахметьянов пришел к выводу, что и названия русских фольклорных жанров языками народов Среднего Поволжья, за редкими исключениями, не принимались [1981:102]. (Некоторые из таких исключений, распространенные в чувашской народной терминологии, будут рассмотрены далее.) Эти обобщения оставались верными по отношению к культуре чувашской «метрополии» и в XX столетии разрушившем многие ценности традиционной культуры. Что касается территорий, осваивавшихся чувашами в последние два-три столетия, то на них наблюдаются результаты и иные процессов; мы рассмотрим их на материалах музыковедчески хорошо изученных этнотерриториальных групп: закамско-приуральской и средневожской.

. . .

В музыкальном искусстве чувашского народа рассматриваемого периода, как и в других сферах жизни, наблюдаются существенные изменения. В традиционной музыке происходят новые процессы, рождение новых жанров и стилевых пластов. В качестве отражения условий жизни в составе Российского государства возникают такие жанры устного народного творчества, как рекрутские *салта ачисен юррисем* и переселенческие *сён сёре каякансен юррисем*. Если в них стилевые инновации практически отсутствуют, то значительно бóльшие изменения в музыкально-поэтическую стилистику приносят песни, называемые фольклористами *ёс юрри* — трудовые: песни бурлаков, плотогонов и т.п.

Взаимные связи чувашей с русскими и другими народами края имели разный характер и динамику. С культу

рами живущих рядом черемис (марийцев), вотяков (удмуртов), татар контактные взаимодействия *продолжаются*. Они опираются на сложившиеся издревле генетические связи этносов¹.

Влияние русской культуры, вначале малозаметное, нарастало в течение XVII—XIX столетий вместе с ростом массы переселенцев и усилением христианизации. Особенно восприимчивой к русской культуре оказалась молодежь, у которой было заметно «стремление перенимать у русских костюм, песни и игры» [Чичерина 1905:177]. Специально о музыке это отметил в цитированной статье С.М.Максимов [1929: 72—73]. Наиболее «проницаемым» для инонациональных влияний оказался такой специфически молодежный жанр, как весенние хороводные *уяв юрри*. Именно среди них обнаруживаются отдельные образцы прямых проникновений напевов и сюжетов из русского фольклора. Так, уникальным для чувашского фольклора примером заимствования, получившего почти повсеместное распространение, прежде всего на территории закамской, приуральской, средневолжской этнотерриториальных групп чувашей, является песня «Юхатышывсем» (вариант названия: «Шывсем юхасçĕ»²). Как напев, так и сюжет ее по структуре совпадают с песней «Как по морю», записанной в 60-х годах XIX века в русском Поволжье М.А.Балакиревым.

¹ С конца XVIII века, когда политика Российского государства меняется в сторону веротерпимости, в первую очередь по отношению к исламу, развиваются новые тенденции. Относительно высокий уровень развития городских форм жизни и образованности у татар делает их культуру приятельной и, в какой-то мере, престижной в глазах местных нерусских народов. С этого времени в Поволжье начинается усиление общекультурного влияния казанских татар на все окружающие народы (вплоть до массового отпадения новокрещенных «инородцев» в магометанство).

² В рукописном фонде VI отдела Научного архива ЧГИГН имеется более двух десятков мелодических вариантов этой песни, записанных в 20—90-е годы XX века. В том числе в чувашских селениях Татарстана (15.15, 15.16, 15.17, 227.83, 227.92, 237.65), Башкортостана (77.17, 129.6, 510.98, 510.100, 510.161, 510.273, 510.289), Ульяновской области (265.37, эк00.22), Самарской области (18.32, 149.22, 150.1, 151.52, 237.79, 237.190, 237.229). Имеются также записи из Марининско-Посадского района Чувашии (291.82, 291.127, 291.203).

Пример 1а. «Как по морю». Балакирев 1957.3.

Умеренно

1. Как по морю, Как по морю,
2. Плыла лебедь, Плыла лебедь.

Как по морю, морю синему,
Плыла лебедь с лебедей-та-ми.

Как по морю, морю синему,
Плыла лебедь с лебедей-та-ми.

1. Как по морю... морю синему,
2. Плыла лебедь... с лебедями,
3. Со малыши... со ребятами.
4. Где не взялся... млад ясен-сокол.
5. Убил-ушиб... лебедь белую.
6. Он кровь пустил... по синю морю.
7. А перушки... вдоль по бережку.
8. А пух пустил... по чисту полю.
9. Собиралися... красны девицы.
10. Сбирать перья... лебединые.
11. Где не взялся... добрый молодец.
12. «Бог на помощь... красны девицы!
13. Брать вам перья... лебединые.
14. Милу дружку... на подушечку.
- [...]

Пример 1б. «Юхаты шывсем». НА 77.17.

Юхаты шывсем, Юхаты шывсем.

Юхаты шывсем, рэ-ху-а-н-си-б-е-н-че.

Юхаты шывсем, рэ-ху-а-н-си-б-е-н-че.

1. Юхатъ шывсем... шура чулӑн сийӑнче.
2. Юхрӑс карӑс... шура акӑш чӑпписем.
3. Тапрӑ илчӑ... шура пусӑ тӑмани.
4. Илсе карӑ... хӑрлӑ сырӑн пуснелле.
5. Тӑкне сӑлчӑс... ват карчӑкӑн тӑшекне.
6. Мамӑкне пухрӑс... сӑнӑ сынӑн минтерне.
7. Карӑс хӑрсем... сӑнӑ сӑре мул пухма.
8. Килчӑс хӑрсем... сӑнӑ сӑртен мул пухса.
9. Мул пухакан... добрый молодецӑ.

Перевод: 1. Текут реки... по белым камушкам. 2. Плыли... белой лебеди лебедята. 3. Ударила, схватила... белоголовая сова, 4. Схватив, унесла... на верхушку красного обрыва. 5. Перышки выщипали... для старухиной перины. 6. Пух собрали... для невесткиной подушки. 7. Пошли девицы... на новое место приданое собирать, 8. Пришли девицы... с нового места приданое собирая. 9. Собрал приданое... добрый молодец.

Песня «Юхатъ шывсем» за несколько столетий ее освоения в чувашских хороводах стала вполне органичной частью иной фольклорной системы. Она несколько трансформировалась, не повторяет буквально русские образцы. В частности, поэтический сюжет, в русском прототипе разворачивающийся линейно (и, видимо, разыгрываемый в хороводе) на протяжении двадцати пяти строф (в нашем примере приведена только часть его), в чувашской укорочен и переосмыслен в духе классической чувашской «перечислительной» краткосюжетности. С данным напевом изредка соединяются и другие поэтические сюжеты. Сохранились и приметы типологического уровня, выделяющие «Юхатъ шывсем» среди других образцов жанра *уяв юрри*. Так, ритмоформулы всех четырех строк ее строфы нетипичны для чувашского традиционного фольклора, отражая скорее особенности русского прототипа:

Строфа «Юхатъ шывсем»:

86
84
222222*
222222*

Строфа «Как по морю»
(для сравнения):

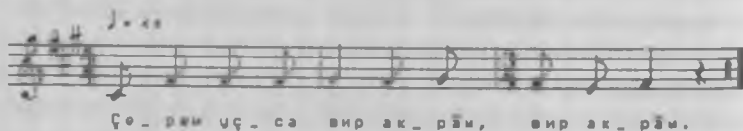
66
64
2224 2*
2224 2*

1 и 2 строки как русской, так и чувашской песен — двухъячейковы (т.е. не принадлежат ни к одному из распространенных у чувашей видов строки). То, что они не объединяются в одну четырехъячейковую строку, видно из

их изоморфности, повторности и масштабного соответствия строкам второй половины песни. 3 и 4 мелостроки чувашского напева шестиячейковы (в русском напеве они пятиячейковы, но благодаря укрупнению длительностей совпадают со строками «Юхать шывсем»), что для чувашских мелодий столь же необычно.

Несколько иначе вошла в чувашскую хороводную традицию песня «Ҫерем усса (вар.: «Ҫерем пӑсса») вир акрӑм» на сюжет знаменитого «А мы просо сеяли», распространившаяся у чувашей в двух мелодических обликах. Первое восходит к собственно «Просу», с его характернейшим ритмическим рисунком UUUU —UU UU— (см. пример 2а)³. Второе — к структурно совместимому с ним напеву (см. пример 2б), напоминающему игровые напевы: частично — «Во лузях», частично — «Уж мы сеяли, сеяли ленок».

Пример 2а. «Ҫерем усса вир акрӑм». НА 510.38.

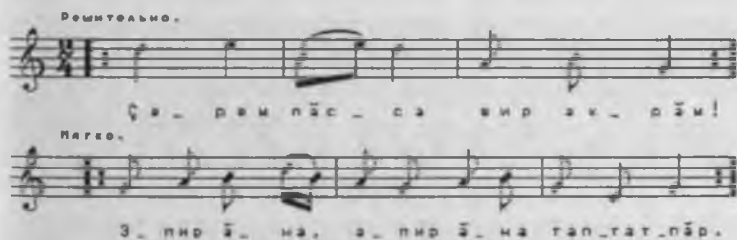


1. — Ҫерем усса вир акрӑм, вир акрӑм.
 2. — Эпир ӑна таптатпӑр, таптатпӑр.
 3. — Мӑскер ярса таптатпӑр, таптатпӑр?
 4. — Лаша ярса таптатпӑр, таптатпӑр.
- [...]

Перевод: 1. Целину расчистив, я просо посеял, просо посеял. 2. Мы ее вытопчем, вытопчем. 3. Чем же вы вытопчете, вытопчете? 4. Коней пустив, вытопчем, вытопчем...

³ В рукописном фонде VI отдела Научного архива ЧГИГН имеются записи этого вида песни из чувашских селений Татарстана (227.86) и Башкортостана (510.38, 510.200в). Опубликована также запись из Татарстана (Максимов 1924:8, № 25). Распространенность данного типа игровых песен за пределами славянского мира исследовал И.И. Земцовский в книге «Мелодика календарных песен» (Л., 1975). К сожалению, чувашские примеры в ней отсутствуют.

Пример 26. «Серем пәсса вир акрәм». Образцы 1912:23—24.



1. — Серем пәсса вир акрәм!
— Эпир ăна, эпир ăна таптатпәр.
 2. — Эсир мёнпе таптатпәр?
— Кётӹ кӹртсе, кётӹ кӹртсе таптатпәр.
- [...]

Перевод: 1. Целину распахав, я просо посеял! Мы ее, мы ее вытопчем.

2. Чем же вы вытопчете? Стадо пустив, стадо пустив, вытопчем...

Иногда собирателями фольклора в этом жанре фиксируются и другие заимствования, не получившие широкого распространения. Таковы некоторые хороводные и игровые песни чувашей анат енчи, имеющие явно нечувашский интонационный строй. Характерный полутон $c'—h$ встречается в начале мелодических строк дважды, придавая напеву сугубо диатоническую ладовую окраску (второй диатонический полутон $fis—g$, благодаря своей позиции во вторящем голосе и на грани двух мотивов, может рассматриваться как дополнительный тон *riep*, вполне возможный в рамках пентатонной ладовости) (см. Пример 3).

По-видимому, С.М. Максимов подразумевал именно такие песни, когда говорил [1929:72—73]: «Русская песня, в первом случае, просто переводится на чувашский язык (и хорошо, складно переводится), мотив же остается почти без изменения или с небольшими изменениями. В другом случае сильно измененные мотивы русских песен поются на народный чувашский текст. Не все районы одинаково сильно отражают влияние русской песни. Наиболее заметно это влияние в районах Козловском и Мариинско-Посадском» [т.е. у анат енчи. — М.К.].

Пример 3. «Карта хёрёиче». Козловский р. ЧР. ПСЧ 1993.181.

$\text{♩} = 63$

Кар_та хё_рём_че, сэд пэх_чин_че сә_рә хёр_сем сү_рер,
 Сыл_тэм, сыл_тэм аа_ли_сем_пө, сар а_ча_сем сүй_лә_кә,
 Ких, кил, кил кум_та, ик_сө_мөс тү_вө_пөс,
 Кай, кай, а_сө_ч, сар, эс_ме_на су_н_тән,
 Эс_сү_я_тән, ча_та_ла_тән, ма_ма_к_дат_мас_тән,
 Ю_ра_та_тән, ю_ра_та_тән, виç_хуҫ_аа_ты_та_тән.

Перевод: 1. У ограды, в саду красавицы-девушки гуляют, / Правыми, правыми руками красавцев-парней выбирая. / — Иди, иди, иди сюда, вдвоем погуляем. / — Уйди, уйди, ты зла, ты меня обманешь, / Ты обманешь, одурачишь, ты меня не любишь. / — Люблю, люблю, трижды руку подаю.

Не исключено, что некоторые из подобных примеров являются позднейшими следствиями инициативы учителей чувашских школ конца XIX — начала XX века, переводивших тексты подходящих русских игровых песенок на чувашский язык для использования их в практической работе с детьми⁴.

⁴ На это и более того — на использование русского фольклора без перевода — их нацеливали и установки педагогической науки того времени. Сам создатель Сибирского чувашского учительского школы И.Я.Яковлев неоднократно повторял, что в воспитательных целях он отдает предпочтение творчеству не своего народа, а народа, который он называет великим. В своих воспоминаниях он говорит: «В русской песне часто звучит хорошее душевное чувство. В ней зачастую — величие, мощь народного духа. Русская песня часто в основе своей имеет трогающие душу картины... Ничего этого

В целом же чувашские весенние хороводные песни на многих территориях в рассматриваемый период не заимствуются напрямую, а видоизменяются по стилю, сближаясь с русскими. В этом смысле важное исключение составляют *савă каланисем* правобережных анатри, сохранившие свою архаичную стилистику⁵.

* * *

Не все новые явления, сходные с русскими, и параллели следует считать результатом простого одностороннего влияния русской музыкальной культуры на культуры народов России. Некоторые явились следствием параллельного (не обязательно полностью синхронного) развития общественных отношений в новое время — в эпоху ломки традиционного хозяйственного уклада в связи с развитием капитализма. Так, в русской музыкальной культуре с XVIII столетия одним из новых значительнейших явлений стал жанр городской песни и песни-романса. Достаточно сложный по генезису, он резко контрастировал музыке русской крестьянской традиции. Очевидной параллелью ему стало развитие нового стиля лирики в песенном фольклоре не только чувашского, но и многих других народов. Стиль этот можно назвать явлением интернациональным, поскольку основные его закономерности лежали за пределами какой-либо конкретной этнической традиции, были общими всем культивирующим его народам, лишь с небольшими «вариациями», в той или иной степени отражавшими национальные особенности каждой данной музыкальной традиции.

Сходным образом можно объяснять и параллели в трудовых песнях, связанных с отхожими промыслами, например, бурлацких песнях, припевках плотогонов, матросов, свайщиков. Ими были выходцы из деревень, оставлявшие зем-

нет в чувашских песнях-импровизациях. Вот почему в чувашские школы я вводил впоследствии убежденно, настойчиво русскую песню» [1997:71].

⁵ Подробно их особенности и основные виды рассмотрены в нашей статье «Музыкальный фольклор молькеевских крышен в свете чувашских параллелей» // Чувашское искусство. Труды ЧГИГН. Вып.3. Чебоксары, 1997. С.46—56 (раздел о хороводных песнях).

нием образа вышивки. «С одной стороны, орнаментальное искусство освобождается от древнего смыслового значения... и узор начинает выполнять чисто эстетическую роль. Произведения вышивки обогащаются новыми видами различных материалов, — пишет он. — ...С другой стороны... появляются чуждые многовековой народной традиции черты — использование разноцветной аппликации, белые нитки, крашеная основа, упрощенная техника, натуралистически исполненные фигуры и т.д.» [1977:99]. Такое состояние этнической культуры, как известно, было результатом процессов, шедших в Поволжье в XVII—XVIII вв. В XIX веке реальностью стало продолжающееся ухудшение социально-экономического положения и этнокультурная «самоизоляция» чувашского населения, выражавшаяся в «культурном и идеологическом герметизме» [Артемьев 1996:17]. Нечто подобное подразумевал и Федор Павлов, в 20-х годах XX столетия употребивший по отношению к чувашской музыке выражение «овражная песня» в значении «скрываемая от посторонних глаз»⁶.

На определенном этапе, невзирая на господство «имперской» парадигмы во взглядах, вместе с развитием демократических тенденций в российском обществе внутри национальных культур зрели и предпосылки появления новых форм художественного освоения мира. Так, в конце XIX—начале XX столетий в чувашской музыкальной культуре возникает современный профессионализм на письменной основе: исполнительское и композиторское искусства. Рассмотрение их лежит за пределами нашей темы.

• • •

Примеров, когда в чувашском языке появляются понятия и термины русского происхождения (отчасти они связаны и с православным христианством), как уже говорилось, весьма немного. Они проникали в систему чувашских на-

⁶ Тенденция к подобной скрытности существовала и у других нерусских народов России, по тем или иным причинам таивших свою духовную жизнь от властей. Наиболее близкую параллель Павловскому выражению в начале XX века давали, например, литовцы, называвшие вечера национальной песни «сарайными» или «амбарными».

родных праздников и фольклорных жанров, не изменявших при этом сущности либо трансформировавшихся только частично. Подобные новации коснулись нескольких праздников начала земледельческого года, сроками своего проведения связанных с весенним равноденствием. Так, древний праздник весеннего равноденствия *мункун* (во время которого исполнялись *мункун юррисем*) не только по времени проведения, но и по содержанию стал смешиваться с православной пасхой, отмечавшейся, как известно, в первое воскресенье после весеннего равноденствия и полнолуния. Однако перевод народного названия праздника *мункун* (от *ман кун*) «великий день» буквально совпадает не с русским, а с болгарским народным термином — *великден* и тюркским *олы кон*. Это указывает на архаичные истоки чувашского слова, восходящие к более ранним, нежели рассматриваемый период, этапам истории. За семь недель до первого весеннего полнолуния проводился праздник проводов зимы. Его чувашское название *с̣аварни* (от *с̣у эрни*), напротив, связано с русским народным названием праздника «масляная неделя». Канун начала весенних хороводов — день поминовения усопших, совпавший с православной троицей, получил название *с̣имёк* (также от русского — *семик*, т.е. праздник, начинающийся через семь недель после пасхи); у чувашей *анат енчи* в некоторых местностях хороводные песни (не поминальные!) так и называются — *с̣имёк юррисем*.

Понятно, что формы празднований окончания зимнего сезона и начала весны у чувашей, в прошлом переселенцев с юга, в Поволжье постепенно изменялись и в последние столетия приобрели современный вид. Вместе с тем они не стали повторением каких-либо чужих форм, а представляют собой самобытные системы понятий и обычаев, адаптированные к современным условиям. В частности, по чувашской традиции праздник *с̣аварни* начинался в четверг, т.е. на несколько дней раньше, чем масленица у соседей-русских. Точно так же пасхальная неделя начинается с сакрального дня христиан воскресенья, а праздник *мункун* — со среды *юнкун*, сакрального дня жертвоприношения у чувашей.

В отличие от жанровых терминов, обрядовые и музыкально-поэтические компоненты чувашских праздников *с̣аварни* и *мункун* оказались неподатливыми внешним влия-

нениям. Стержнем их устойчивости явилось сакральное начало, всегда присутствующее в обычае поминовения усопших, в других обычаях и поверьях, восходящих к традиционной народной религии («язычеству»). Сакральностью пронизано и музыкальное наполнение обрядов.

За масленичными песнями, выполнявшими развлекательные функции, утерявшими сакральный дух, закрепилось еще одно название: *катаччи юррисем*, восходящее к русскому *кататься* (т.е. песни во время главных уличных развлечений праздника — катания с гор на санках или соперничества в езде на санях). Катались и дети, и молодежь, и взрослые, у всех — свои песни. Объединял их дух веселого празднества. По музыке они напоминают праздничные застольные песни, более «размашистые» по мелодике, и, естественно, исполнялись они более открытым — «уличным» — звуком.

* * *

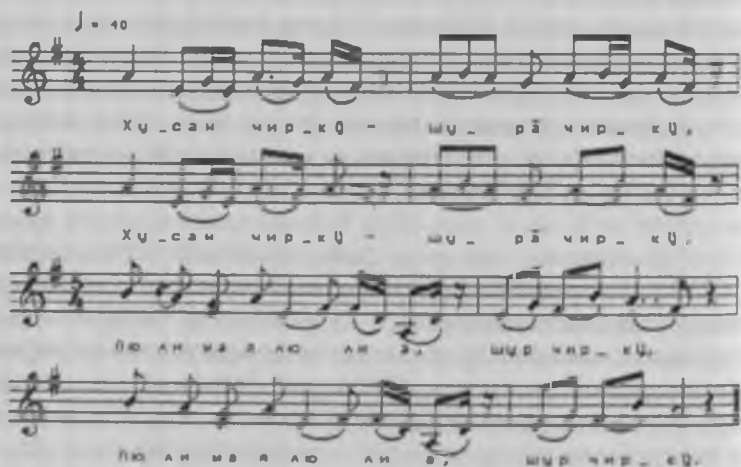
В музыкальном искусстве закамской и приуральской этнотерриториальных групп низовых чувашей, формировавшихся на протяжении XVII—XVIII веков, наиболее характерные изменения происходили в жанре весенних хороводных-игровых песен *уяв-вайй юрри*. Большую роль сыграли при этом межнациональные контакты с русской культурой, а в определенных видах песен — и с татарской.

Чуваши Закамья и примыкающего к нему Приуралья до XX века в наиболее развитом виде сохранили традицию проведения весеннего праздника *уяв*. На фоне сохранности большинства компонентов праздника обращают на себя внимание стилевые особенности музыки закамско-приуральского *уяв'а*. В рассматриваемом периоде здесь наблюдается своего рода расцвет нового музыкально-стилевого пласта, количественно весьма разнообразного и богатого (этим разнообразием он более всего отличается от хороводной традиции южных правобережных районов Чувашии, где господствуют всего три-четыре глубоко архаичных типа мелодий). В чувашском музыкальном фольклоре он выделился специфическими свойствами.

Одной из самых характерных черт стало большое разнообразие *темпов*, крайние выражения которых никогда не встречаются в других жанрах чувашской музыки. Так, дви-

жение плавных уяв юрри отмечено особой медленностью — счетная единица в них в среднем равна 60 и даже менее (до 38—40) по шкале метронома. Под стать тягуче разворачивающейся мелодии и традиционные афористически краткие сюжеты таких песен в пении «растягиваются» на многие строфы. Так, в каждой строфе песни «Хусан чиркӹ» (пример 5) представлена только одна семантически значимая строка, дополненная рефреном.

Пример 5. «Хусан чиркӹ». ПНЧ 1981.85.



Перевод: Казанская церковь — белая церковь, / Казанская церковь — белая церковь, / Люлима люлиа, белая церковь, / Люлима люлиа, белая церковь.

В песне «Хусан чиркӹ» двенадцать строф, анализ же выявляет, что перед нами — один краткий сюжет. Его основу можно изложить в четырех строках:

Хусан чиркӹ — шу-рӓ чиркӹ,
Пусса улӓхма ай пусми сук;
Ют ял ачи — ай ют ача,
Калаҫмалӓх ай ӓсӓ сук.

То есть:

Казанская церковь — белая церковь,
Ступая, взойти (в нее), ай, ступенек нет;

Из чужой деревни парень, ай, чужой парень,
Чтоб поговорить, ай, ума (у него) нет.

К каждой строке находятся противоположные по смыслу слова, образующие оппозиционные звенья, причем таких — по два к исходному сюжету, иначе говоря, реальный объем текста утраивается:

- | | | |
|----------------------------|---|-----------------------------------|
| метафорическое звено 1: | { | 1. Хусан чиркү — шурă чиркү... |
| | | 2. Пусса ула́хма ай пусми сук... |
| его оппозиционный вариант: | { | 3. Хамăр ял чиркү — сарă чиркү... |
| | | 4. Пусса ула́хма ай пусми пур... |
| метафорическое звено 2: | { | 5. Хамăр ял урам — та́вăр урам... |
| | | 6. Выляма-кулма ай ирёк пур... |
| его оппозиционный вариант: | { | 7. Ют ял урам — асла́ урам... |
| | | 8. Выляма-кулма ай ирёк сук... |
| основное звено: | { | 9. Хамăр ял ачи — сарă ача... |
| | | 10. Калаçмалăх ай а́сё пур... |
| его оппозиционный вариант: | { | 11. Ют ял ачи — ай ют ача... |
| | | 12. Калаçмалăх ай а́сё сук... |

В переводе:

- | | | |
|----------------------------|---|--|
| метафорическое звено 1: | { | 1. Казанская церковь — белая церковь... |
| | | 2. Ступая: взойти (в нее), ай, ступенек нет... |
| его оппозиционный вариант: | { | 3. В нашей деревне церковь — красивая церковь... |
| | | 4. Ступая, взойти (в нее), ай, ступеньки есть... |
| метафорическое звено 2: | { | 5. В нашей деревне улица — (хоть и) узкая улица... |
| | | 6. Веселиться-играть, ай, простор есть... |
| его оппозиционный вариант: | { | 7. В чужой деревне улица — (хоть и) широкая улица... |
| | | 8. Веселиться-играть, ай, простора нет... |
| основное звено: | { | 9. Нашей деревни парень — красивый парень... |
| | | 10. Чтоб поговорить, ай, ума (у него) есть... |
| его оппозиционный вариант: | { | 11. Чужой деревни парень, ай, чужой парень... |
| | | 12. Чтоб поговорить, ай, ума (у него) нет... |

Темпы игровых хороводов и хороводных танцев, напротив, весьма быстры. Среди них существуют песни экстатического характера, в которых господствует стихия моторности, подкрепляемая синхронным хлопанием, пляской и смедами танцевальных «колен». Энергичный темп начального движения во второй части их строфы часто удваивается. Танцующие в эти моменты кружатся парами на месте, окружающие хлопают в ладоши:

Пример 6. «Юрлар, хёрсем» (Вайй юри). НА 510.98а.

$\text{♩} = 160 \text{ (♩} = 326 \text{)}$

Юр-лар, хёр-сем, юр-лар, хёр-сем,
 Юр-лар, хёр-сем, юр-лар, хёр-сем,
 Юр-ла-ни ю-лать, хёр-сем,
 Юр-ла-ни ю-лать, хёр-сем,
 Ак-са-кян-та юр-ла-ни-сем
 А-сан-ма ю-лать, хёр-сем.

Перевод: Спойте, девушки, спойте, девушки, / Спойте, девушки, спойте, девушки, / Спетое останется, девушки, / Спетое останется, девушки. / Вот здесь спетое / Помнить останется, девушки.

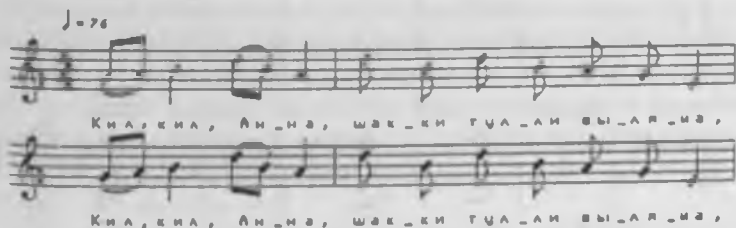
Удвоение темпа тождественно так называемому учащению ритма поющих слогов во второй половине напева в русских хороводных песнях [Владыкина-Бачинская 1976:26].

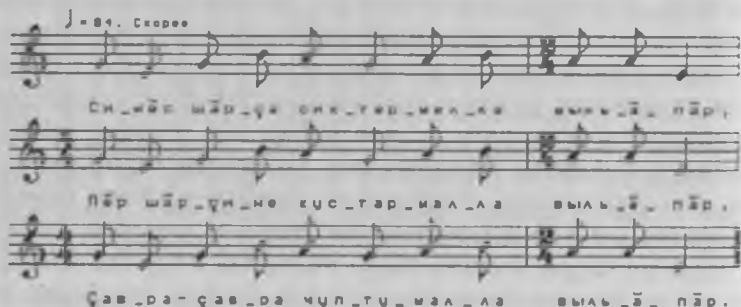
При исполнении песен медленного и среднего темпа движения участников действия не синхронизируются с музыкальным ритмом. Часто их объединяет только внутренний

характер, образный смысл музыки и пластики движений играющих: он может быть стремительно подвижным или озорно-игровым с перебивками регулярности в мелодиях, а может быть величавым, тягуче и неторопливо текущим процессом-зрелищем, поразившим в свое время Н.Г. Гарина-Михайловского. Писатель посвятил ему продолжительное описание. Вот фрагменты, содержащие наиболее общие оценки: «...Это было такое оригинальное и пение и зрелище, какое я никогда не видел. То есть видел на сцене, в балете, в опере. Но это не был ни балет, ни опера, а жизнь... На сцене это показалось бы, может быть, выдумкой — здесь же был естественен и непередаваемо красив этот хоровод молодых весталок... Что оперы, что романсы?! Разве передадут они этот аромат вечно молодой весны и нежной тоски о проносащихся веках?.. Разве можно выдумать такую песню?» [1980:211—212].

В качестве второй стилевой особенности закамско-приуральских песен праздника уяв отметим *господство 7—8-слоговой музыкально-поэтической формы* (тип четырехъячейковой строки «такмак»). Здесь абсолютно исключена распространенная во всех других традиционных жанрах низового фольклора пятиячейковая многослоговая форма «анатри». Инонациональное влияние просматривается в эпизодических появлениях иных по структуре строк (двухъячейковых и других), обычных для русских песен, в чувашском же фольклоре не образующих типологических групп. Мы обращали уже на них внимание при рассмотрении песни «Юхатышывсем» — чувашского варианта «Как по морю». Вот еще пример, вполне органичный в стилевом контексте жанра, но характерный как раз неповторимой единичностью своей структуры (варианты этой песенки пока не обнаружены):

Пример 7. «Кил, кил, Анна» (Вайй юрри). ПНЧ 1981.98.





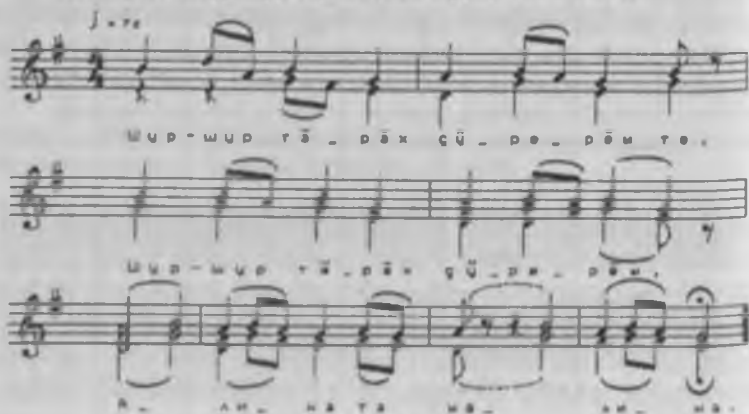
Перевод: Идем, идем, Анна, камушками играть, / Идем, идем, Анна, камушками играть, / С зелеными бусинами в подкидышки сыграем, / С одной бусиной в подкатышки сыграем, / Вертяться-крутятся, в поцелуйчики сыграем.

Каждая строка этой игровой песенки состоит из шести ритмоячеек: 442222^c + 442222^c + 222222^c + 222222^c + 222222⁶.

Еще одна стилевая черта, сближающая закамско-приуральские песни праздника уяв с русскими хороводными, отличает строфику. Наиболее типичны формы так называемого парно-периодического типа АА + ВВ и АВ + АВ, не характерные для чувашских песен прочих традиционных жанров.

Обычная для большинства видов чувашских песен гетерофония (с равноправием каждого голоса) уступает место двух-трехголосию с терцовой второй. Такой склад здесь становится господствующим (см. пример 8).

Пример 8. «Шур-шур тăрăх» (Уяв юрри). ПНЧ 1981.82.

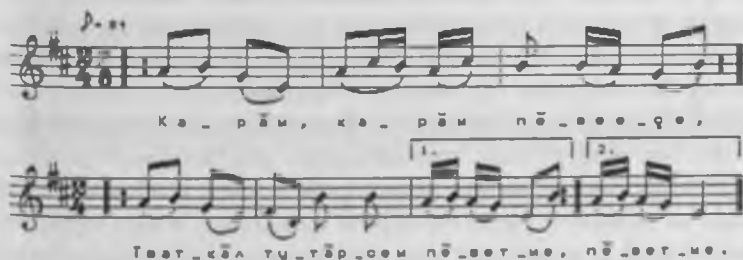


Перевод: Болотами-болотами я ходила да, / Болотами-болотами я ходила, / Алина да малина...

Нередки также октавные (преимущественно; возникают и иные интервалы) удвоения основного и вторящего голосов — верхнее и нижнее (последнее в случае участия юношей).

В ладовом отношении такие песни выделяются включением диатонических полутонов во вторящие голоса (при чистой ангемитонике в основном). Органичность сочетания обычных для чувашской музыки ангемитонно-пентатонных структур с иными как диатоническими, так и ангемитонными базируется на диатонических тенденциях хороводного мелоса (естественных для русской культуры). См. в песне «Хусан чиркӹ» (пример 5). Обращают на себя внимание также образцы не только ионийской и эолийской диатоники, но и устойчивое бытование напевов с ладом дорийского наклонения⁷ (см. пример 9).

Пример 9. «Карӑм, карӑм пӗвевсе» (Уяв юрри). ПНЧ 1981.108.



Перевод: Пошла, пошла в красильню / Квадратные платочки красить...

Несмотря на стилевые параллели с инонациональными хороводными и плясовыми, песни чувашского закамско-приуральского праздника уяв являются частью национальной музыкально-хореографической культуры, сохраняя ее основные стилевые нормы. Внешние заимствования и влияния переработаны в рамках самобытной национальной традиции,

⁷ Ср. также Максимов 1964.31 и 32; НА 77.18; НА 510.418.

которая продолжает свое существование здесь, как и на других территориях расселения чувашей. В связи с задачей — показать особенности этого своеобразного феномена чувашской культуры и их наиболее вероятные истоки — главное внимание нами уделено именно параллелям. Наряду с ними в музыкально-поэтическом стиле хороводных песен закамско-приуральских чувашей сохранилось и множество самобытных национальных черт — в поэтике, ладоинтонационном строе, ритмике.

* * *

Иной характер имело развитие чувашской культуры на правобережных средневожских территориях (главным образом в Саратовской области и прилегающих к ней районах Ульяновской, Самарской и Пензенской областей), заселявшихся чувашами начиная с XVII века. Относительная разреженность чувашского населения, проживающего чересполосно главным образом с русским и мордовским, способствовала изменениям в традиционном музыкальном быту. С эрозией дохристианской обрядовой жизни многие приуроченные к тем или иным обрядам традиционные напевы постепенно стали забываться, сократилась номенклатура видов песен. Экспедиции XX века в Ульяновской и Саратовской областях зафиксировали устойчивое бытование таких видов песен, как рекрутские, масленичные, хороводные, гостевые, свадебные. Но названия некоторых из них в обиходе заменены на новые — русского происхождения: *весна юрри* (соответствует хороводным *уяв, вайй юрри*), *гульба юрри, беседка* (или: *беседка*) *юрри* (соответствуют праздничным застольным *ёскё, хана юрри*). На свадьбе сохраняется обычай исполнения плача невесты. Известна необычайная устойчивость его формульных напевов. Вместе с тем в средневожском субдиалекте эти музыкальные формулы не используются. Вместо них исполняется короткий причетный напев с типично чувашским поэтическим зачином «Ах, аттеcём, аннеcём...», интонациями и однострочной формой более напоминающий русский свадебный причет:

Пример 10. «Ах, атте́ём, анне́ём». Барышский р. Ульяновской области. ПНЧ 1982.226.

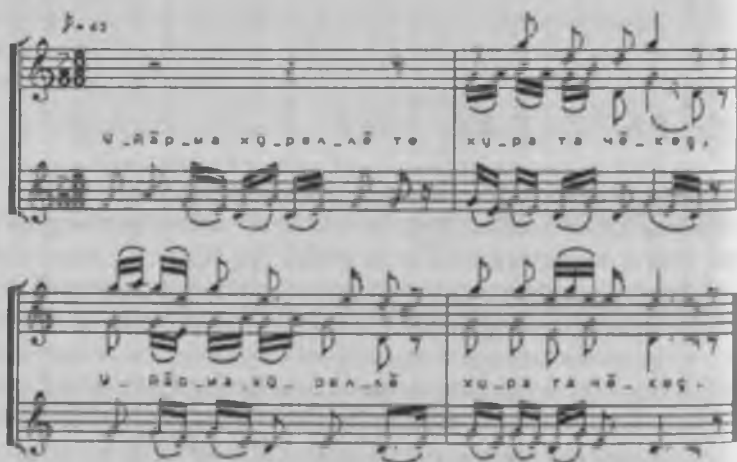
Ах, ат-те-ё-ё-и-и-и-и-и-и,
 ту-пич-чен ту-пас-са-су-и-и-и-и-и-и,
 ту-сан-ни-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё,
 па-рай-рэн-га-и-и-и-и-и-и-и-и-и-и,
 ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё,
 ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё,
 сы-гэ-и-и-и-и-и-и-и-и-и-и-и-и-и-и-и-и,
 су-ла-хай-ра-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё.

Перевод: Ах, батюшка мой, матушка моя, / Пока не было на свете
 меня — обрести хотели, / Когда обрели — куда деть не знали, / Отдали да
 сбыли на чужбину...

У средневожских чувашей сохраняются некоторые определяющие признаки музыкальной культуры низовых чувашей *анатри*. В песнях преобладают пентатонные лады (хотя достаточно редко — в чистом виде), многослоговая песенная форма, ямбичность ритмических рисунков. Обычные для «метропольной» песенной культуры лаконичные ритмические и композиционные формулы здесь как бы «расплываются». Мелодика многослоговых песен разворачивается в замедленном темпе, осложняется многоголосием, внутри-

слововыми распевами, причем подобные фактура и мелодика становятся общими стилевыми свойствами, характеризующими всю чувашскую культуру данной территории:

Пример 11. «Уйӑрма хӗрелӗ хура чӗкеш». Сызранский р. Куйбышевской области. ПНЧ 1982.219.

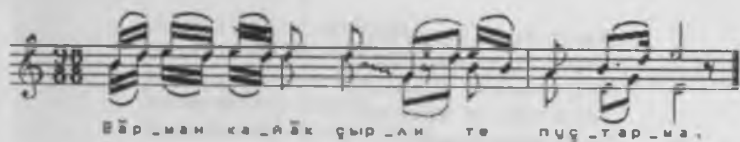


Перевод: С раздвоенным хвостом да черная да ласточка, / С раздвоенным хвостом черная да ласточка...

Нередко при пении медленных песен возникают паузы-вздохи, разрывающие слово надвое, напоминающие манеру исполнения русских протяжных песен. Этого никогда не бывает в чувашских песнях традиционного стиля:

Пример 12. «Атьӑр каяр». Барышский р. Ульяновской области. ПНЧ 1982.212.

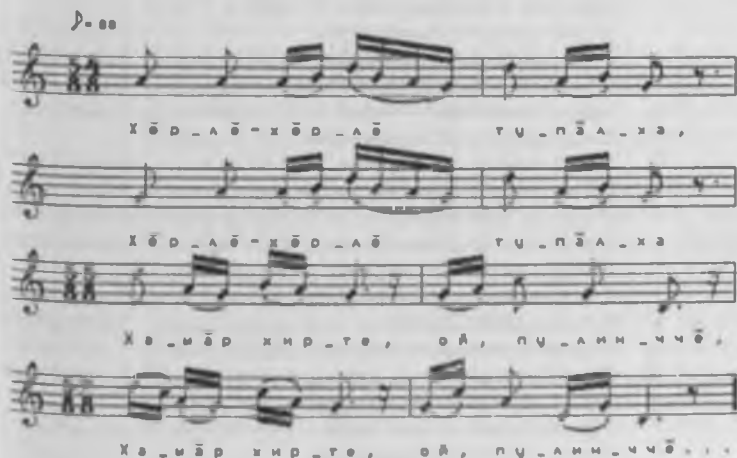




Перевод: Давайте пойдем, родные, давайте пойдем / Лесную дикую ягоду собирать.

Композиционную стройность теряют и краткосюжетные афористические строфы в таких песнях. Они расплываются в поэтические периоды неопределенного объема с нечетким разделением метафорического и основного звеньев параллелизма. Часто встречается так называемая цепная строфика (когда последняя строка строфы повторяется в начале следующего). Сюжет становится разомкнутым, незавершенным, растягивается в почти «линейное» повествование. Одновременно исчезает содержательная емкость, обобщенность мысли каждой отдельной строфы:

Пример 13. Хѣрлѣ-хѣрлѣ тупѣлха. Салтак юрри (рекрутская). Шигонский р. Куйбышевской области. ПНЧ 1982.228.



1. Хѣрлѣ-хѣрлѣ тупѣлха,
Хѣрлѣ-хѣрлѣ тупѣлха
Хамѣр хирте ой пулинччѣ,
Хамѣр хирте ой пулинччѣ,

2. Хамӑр хирте пулинчӗ,
Хамӑр хирте пулинчӗ,
Турта явма ой юринчӗ,
Турта явма ой юринчӗ,
3. Турта явма юринчӗ,
Турта явма юринчӗ,
Ҫут тур утне ой кӳлмешкӗн,
Ҫут тур утне ой кӳлмешкӗн,
4. Ҫут тур утне кӳлмешкӗн,
Ҫут тур утне кӳлмешкӗн.
Кӳлнӗ тӑратнӑ ой тур утне,
Кӳлнӗ тӑратнӑ ой тур утне,
5. Кӳлнӗ тӑратнӑ тур утне,
Кӳлнӗ тӑратнӑ тур утне,
Аста каймашкӑн ой кӳлнӗ-ши,
Аста каймашкӑн ой кӳлнӗ-ши,
6. Аста каймашкӑн кӳлнӗ-ши,
Аста каймашкӑн кӳлнӗ-ши?
Туя кайма ой кӳлнӗ пуль,
Туя кайма ой кӳлнӗ пуль,
7. Туя кайма кӳлнӗ пуль,
Туя кайма кӳлнӗ пуль?
Пӗрех те туя ой кайма мар,
Пӗрех те туя ой кайма мар,
8. Пӗрех те туя кайма мар,
Пӗрех те туя кайма мар...
Прием умне ой каймашкӑн,
Прием умне ой каймашкӑн,
9. Прием умне каймашкӑн,
Прием умне каймашкӑн.
Илчӗҫ кайрӗҫ ой приемне,
Илчӗҫ кайрӗҫ ой приемне,
10. Илчӗҫ кайрӗҫ приемне,
Илчӗҫ кайрӗҫ приемне,
Ҫитрӗм тӑтӑм прием умне,
Ҫитрӗм тӑтӑм прием умне,
11. Ҫитрӗм тӑтӑм приемне,
Ҫитрӗм тӑтӑм приемне,
Прием пусми ой чул пусма,
Прием пусми ой чул пусма,
12. Прием пусми — чул пусма,
Прием пусми — чул пусма.
Ҫав пусминчен улӑхмашкӑн,
Ҫав пусминчен улӑхмашкӑн,
13. Ҫав пусминчен улӑхмашкӑн,
Ҫав пусминчен улӑхмашкӑн
Танлӑ, вӑйлӑ ой ҫын кирлӗ,
Танлӑ, вӑйлӑ ой ҫын кирлӗ,
14. Танлӑ, вӑйлӑ ҫын кирлӗ,
Танлӑ, вӑйлӑ ҫын кирлӗ.

- Илчѣс кѣчѣс ой приемне,
 Илчѣс кѣчѣс ой приемне,
 15. Илчѣс кѣчѣс приемне,
 Илчѣс кѣчѣс приемне,
 Хырчѣс ячѣс ой сар сѹсме,
 Хырчѣс ячѣс ой сар сѹсме...

(Перевод см. в таблице ниже)

Если снять необходимые для пения повторы, обнаруживается достаточно стройная группировка семантически значащих строк по четыре. В ней, несмотря на внешне выраженную повествовательную линейность, в соотношении содержания групп строф «просвечивают» следы звеньев более архаичной параллелистической структуры:

Объем кратко-сюжетных звеньев	Краткосюжетные звенья	Перевод
1, 2, 3 и начало 4-го куплета:	Хѣрлѣ-хѣрлѣ тупӑлха Хамӑр хирте пулинччѣ, Турта явма юринччѣ, Сут тур утне кӱлмешкѣн.	Красным-красная таволга На нашем поле была бы, Постромки вить пригодилась бы, Светло-гнедого коня чтобы запрячь
Конец 4-го, 5, 6, 7 и начало 8-го куплета:	Кӱлнѣ тӑратнӑ тур утне, Ӑста каймашкӑн кӱлнѣ-ши? Туя кайма кӱлнѣ пуль? Пӕрех те туя кайма мар...	Запряжен, приготовлен гнедой конь Куда же ехать запряжен? Быть может, на свадьбу ехать? Совсем не на свадьбу ехать...
Конец 8-го, 9, 10, 11 и начало 12-го куплета:	Прием умне каймашкӑн. Илчѣс кайрѣс приемне, Ситрѣм тӑтӑм приемне, Прием пусми — чул пусма.	В (рекрутский) приемник ехать. Собрались, поехали в приемник, Прибыли, добрались до приемника У приемника крыльцо каменное
Конец 12-го, 13, 14 и 15 куплеты:	Сав пусминчен уӑхмашкӑн Танлӑ, вӑйлӑ сын кирлѣ. Илчѣс кѣчѣс приемне, Хырчѣс ячѣс ой сар сѹсме...	На то крыльцо чтобы подняться Крепкий, сильный человек нужен Забрали, завели в приемник, Остригли мои русые волосы...

* * *

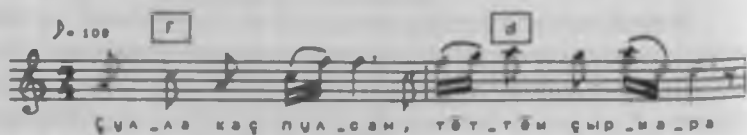
Новый музыкальный стиль в чувашской устной музыке связан с неприуроченными лирическими песнями более позднего происхождения, чем, например, лирические гостевые *хана юррисем*. В их числе балладные повествовательные *пейѣтсем*,

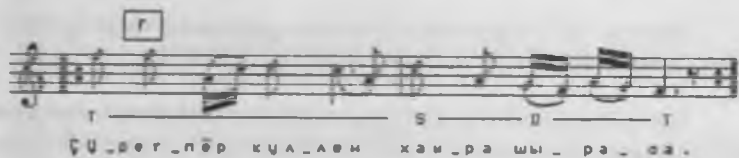
девичьи любовные *юрату юррисем*, отчасти плясовые припевки *ташй такмакёсем*, некоторые из песен переселенцев и сирот. В связи с относительно поздней индустриализацией и урбанизацией «метропольной» территории, в чувашском фольклоре не выделились как самостоятельные виды музыкального творчества песни фабрично-заводских рабочих или романсовая лирика, культивировавшаяся в городской и пригородной среде. Музыка, рожденная новой эпохой, в народном быту не имела исконных внеэстетических функций, присущих фольклору архаических традиционных слоев, не имела изначальных связей с обрядом, патриархальным крестьянским мировоззрением и общинным бытом. В ее содержании на первый план выступает индивидуально-психологическое начало, более свойственное человеку нового времени. Соответственно обновляется и интонационно-стилевая основа такой музыки.

Истоки нового стиля восходят лишь отчасти к традиционной песне, а в большей степени — к более широкому музыкальному быту, все более «интернационализировавшемуся» в музыкальной практике как русского, так и других народов России с XVIII века. Этим, а также отсутствием обусловленности архаическим бытом убедительно объясняется *нагдгилектный характер* чувашских песен нового стиля, в отличие от песен старой крестьянской традиции.

Среди типологических признаков мелодий этих песен должны быть названы в первую очередь диатонические мажор и минор, приближающиеся к централизованным тонально-гармоническим ладам. Даже если в мелодии представлены ангемитонные обороты, в них вполне прослушивается (подразумевается) скрыто управляющая их структурой функционально-гармоническая основа в виде опеваемых созвучий, автентических гармонических последований D—T, а то и в полном виде T—S—D—T, отклонений в параллельную тональность:

Пример 14. «Сулла, каç пулсан...» («Сак — Сук»). Пейёт. Шарифуллин 1999:92—93.

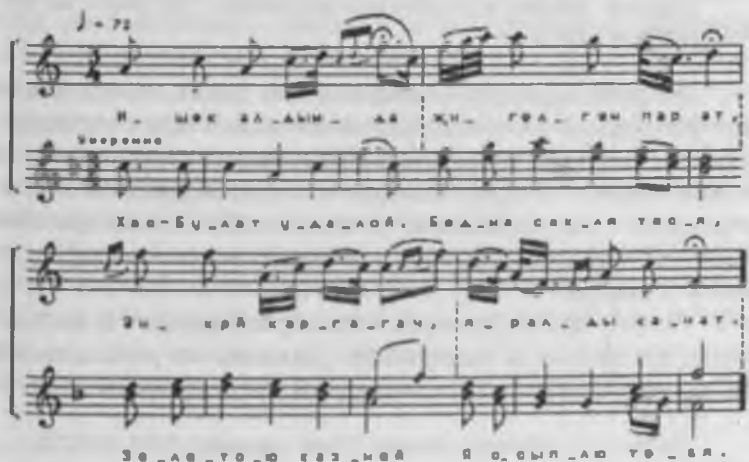




Перевод: Летом, как наступает вечер, в темном овраге / Блуждаем каждый раз в поисках друг друга...

Напев баллады «Сак-Сук», популярной не только в чувашском, но и, в еще большей степени, в татарском фольклоре⁸, связан с весьма архаичным мифологическим сюжетом [см. Шарифуллин 1999, Юмарт 1989]. Данный напев как у чувашей, так и у татар имеет параллель в русском городском фольклоре в виде романса (с балладным текстом литературного происхождения) «Хас-Булат удалой». Представляет интерес полное совпадение структур чувашского, татарского и русского напевов, при строгом сохранении пентатонности у первого и второго, диатоничности у третьего.

*Пример 15. а) «Сак-Сук». (Баит). Шарифуллин 1999:77;
б) «Хас-Булат удалой». РНП 1988:77.*

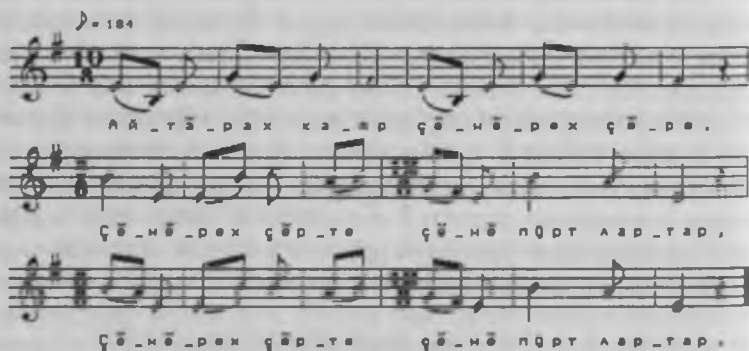


⁸ О распространенности баита «Сак-Сук» у татар можно судить по специальному изданию [Шарифуллин 1999], включающему 52 его варианта (в том числе два — чувашских). О бытовании пента «Сак-Сок» у чувашей см. исследование Г.Трофимова [1989].

Перевод: (а) Перед нашими воротами пара запряженных коней, / После материнского проклятья прорезалось у меня крыло.

Романсовые интонации в диатонике минорного наклонения отличают и напев переселенческой *сён сёре каякансен юрри* «Айтăрах каяр». Здесь мы уже не видим признаков пентатоники:

Пример 16. «Айтăрах каяр». (Сён сёре каякансен юрри). ПСЧ 1993.220.

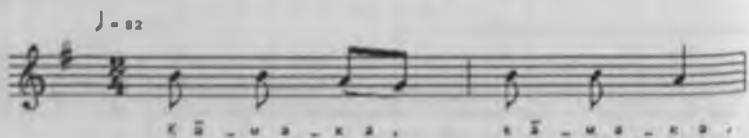


Перевод: Давайте ж поедem на новое место, / На новом же месте новый дом поставим...

Вторым характерным признаком таких мелодий является регулярная ритмика тактового типа. В них отсутствуют традиционные для чувашской песни квантитативные ритмические ячейки. Именно мажоро-минорная диатоничность в сочетании с регулярностью ритма подобных напевов сближают их на стилевом уровне с мелодикой русской городской песни-романса.

Эти же признаки очень четко проявляются также в плясовых припевках и наигрышах. Далекие от романсовости, эти напевы сближаются со стихией русских частушек:

Пример 17. «Кăмака, кăмака». (Ташă такмакё). ПСЧ 1993.226.





*Перевод: Печка, печка, / Не печка — голландка, / Отца-матери старшая
дочь, / Оттого стала болталивой!*

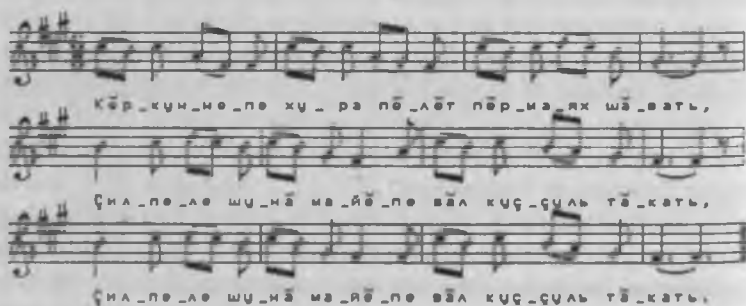
У чувашей подобные по стилю плясовые напевы распространяются, видимо, вместе с музыкальными инструментами — гармоникой и балалайкой, достаточно поздними и для русской культуры. О распространенности гармоники у чувашей, наряду со старинными гуслими и волынкой шибыр, т.е. уже как о факте достаточно обыкновенном, писал в 1854 году в статье «Статистические очерки Козьмодемьянского уезда» Спиридон Михайлов [1972:151]. Как известно, гармоника, изобретенная в 1820-х годах в Германии, стала продаваться на российских ярмарках в 30—40-е годы. Делали инструменты, видимо, уже местные мастера. Таким образом, освоение ее русскими и «иностранцами» Поволжья происходило практически одновременно. В чувашской этнографической литературе указанная статья Михайлова — наиболее раннее из известных нам свидетельств⁹.

Третьей характернейшей чертой стиливого уровня является особый повествовательный (событийно-повествовательный, балладный) тип сюжетосложения *пейёт'ов*, не представленный в классической чувашской народной песне, как известно, краткосюжетной (*савра юрă*). Он отличается про-

* В то же время чувашаи, жившие на отдаленных восточных территориях, еще долго воспринимали гармонику как чуждый инструмент. Об этом свидетельствует этнограф, наблюдавший чувашей Уфимской губернии в начале XX столетия. Он перечисляет признаки обрусения: «Некоторые молодые чувашаи ... заказывают пиджаки, выучиваются русской брани, учатся курить папиросы, играть на гармонии, по-русски петь» [Комиссаров 1918:15].

тяженностью повествовательной сюжетной линии, по объему всегда занимающей группу строф. Темой чувашских повествовательных песен являются чаще всего те или иные события личной жизни, обычно трагического характера, излагаемые последовательно от завязки к развязке. Такие песни представляют собой разновидность баллад, известных многим культурам. Иногда чуваша называют их *вӑрӑм юрӑ*, т.е. «долгая песня», указывая на протяженный сюжет как главный отличительный признак, отличающий «долгосюжетные» песни от краткосюжетных *юрӑ* и припевок *такмак*¹⁰. Примером типичного с точки зрения как мелодики, так и сюжетики *пейӑт* а может служить песня «*Кӑркуннепе хура пӑлӑт...*» («Осенью черная туча...»):

Пример 18. «Кӑркуннепе хура пӑлӑт». Вдовина 1985.208.



(Перевод см. ниже)

В разворачивающемся на пространстве восьми строф сюжете «*Кӑркуннепе хура пӑлӑт...*» есть и обстоятельно «выписанная» картина природы в момент действия, символизирующая драматичность сюжета, и рассказ дочери о приведших ее на кладбище событиях, и кульминационная фраза прямой речи, означающая решимость героини сюжета умереть, и заключительная часть — подтверждающая трагичес-

¹⁰ В литературоведении именно по отношению к *вӑрӑм юрӑ* иногда применяется термин «сюжетные песни», подчеркивающий значение в их сюжете повествования, характерного для европейской поэтики; с этой точки зрения обычные афористические песни необоснованно получают наименование бессюжетных.

кую развязку. Из схемы видно, что композиция балладного сюжета строится независимо от строфического построения песни (каждая строфа распевается на две строки, вторая из них повторяется):

введение — описание обстановки	1	Кёркуннепе хура пёлёт пёрмаях шăвать, Ҫилпеле шунă майёпе вăл куҫсуль тăкать.
	2	Масар ҫинчи вайлă йăмри хумханса ларать, Йăмра хушшинче ҫут хёрес ҫуталса ларать.
	3	Йăмра хушшинчи хёрес ҫине хёр хурланса пăхать:
завязка и развитие с кульми- нацией		«Ҫакă хёрес айёнче ман анне выртать.
	4	Ҫыврах, анне, хёсёк тупăкра йывăр ыйхупа, Эпё килтём тăпру ҫине йывăр хуйхăпа.
	5	Эс вилсен пёр-ик кунтанах урăх аннерен Хёнӳ-ҫапу, патаксийӳ ман пуҫран ҫӳрет.
	6	Ҫамрăк хёрён чөрё юнне ют амăш ёмет, Чөрё юнё пётсе пырса, вай пётсе ҫитет.
	7	Ҫамрăк хёрён чөрё юнё апа ҫитес ҫук!»
развязка		Амăш тăпри патнелле вăл аран ҫывхарчӗ.
	8	Масар ҫинчи вайлă ҫилӗ хыттан уларӗ, Хёр макăрнă сасăсене вёстерсе кайрӗ.

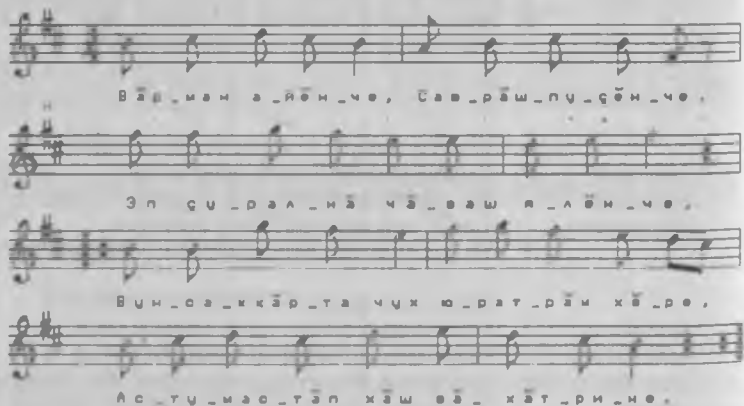
В переводе:

введение — описание обстановки	1	Осенью черная туча непрерывно плывет, Гонимая ветром, она роняет слезы.
	2	На кладбище старые ветлы, качаясь, стоят, Среди ветел белый крест светится.
	3	На крест среди ветел девушка с тоскою глядит,
завязка и развитие с кульми- нацией		«Под этим крестом моя мама лежит,
	4	Спи, мама, в тесном гробу тяжким сном, Пришла я на могилу с тяжелым горем.
	5	Как только ты умерла, через пару дней от мачехи Унижение, побои над моей головою нависли.
	6	Кровь юной девушки злая мачеха сосет, Кровью истекаю, силы оставляют.
	7	Кровь юной девушки ей не достанется!»
развязка		К могиле матери она еле-еле припала.
	8	На кладбище сильный ветер громко завыв, Звуки рыданий девушки унес.

В XX столетии в музыкальных обиход чувашского народа входит большое число мелодий непосредственно через Русский городской фольклор или с текстами, переведенными на чувашский язык, или подтекстованных новыми словами

(нередко литературного происхождения) на чувашском языке. Например, мелодия песни «Александровский централ» распространилась в ряде районов под названием «Комсомолккă юрри». Напев песни 20-х годов «Кирпичики», имевший широкую международную известность¹¹, широко распространился и в Чувашии со словами «Саврăшпуçенче»¹². Для этих песен характерны стихи различных слогоритмических форм, отсутствующих в старинной народной песне. Нередко они приближаются к силлабо-тонической организации литературного типа, их отличает также наличие рифмы. Для песен этого стиля характерна закреплённость стихотворного текста за определенной мелодией, вплоть до полной индивидуализации стиха с зафиксированным авторством. Например, известен автор слов песни «Саврăшпуçенче» (учитель Г.Калинин, опубликовавший их в газете).

Пример 19. «Саврăшпуçенче». НА 256.132.



¹¹ В 1929 году на конференции говорилось: «Нет, кажется, ни одного уголка в нашем СССР, где бы эти знаменитые «Кирпичики» не пелись... проникли даже за границы СССР» [Наш музыкальный фронт 1929:59]. Несмотря на негативное отношение специалистов («цыганщина и бульварщина»), национальные варианты этой мелодии все-таки публиковались в сборниках песен разных народов: балкарских [Отаров, Холаев 1969. 3], татарских [Нигмедзянов 1976.62].

¹² Распространенность в Чувашии иллюстрируется шестнадцатью вариантами из разных районов, хранящимися в НА ЧГИГН (84А.4; 113.1; 129.250; 142.81; 149.3; 234.78; 236.35; 237.16, 125; 251.102; 256.28, 38, 97, 132, 162; 264.10). Опубликован также чувашский же вариант напева с другим текстом [Антонов, Климов 1993:102].

2. Мăнкун иртетчĕ, сĕмĕк сĕтетчĕ.
Эп купăспа вăййа тухаттăм.
Сарă сўслĕскер, кăвак куслăскер,
Астăвап-ха, епле ташлатчĕ!..
[...]

Перевод: 1) В лесном селе, в Урмандееве¹³ / Я родился в чувашском селе. / В восемнадцать лет полюбил девушку, / Не вспомню уже, когда именно. 2) Прошла пасха, настала троица. / Я с гармонью вышел в хоровод. / Белокурая, голубоглазая, / Помню: как она плясала! [...]

. . .

На протяжении более чем вековой истории изучения чувашской народной музыки исследователи неоднократно отмечали ее общую устойчивость по отношению к влияниям великорусской музыкальной культуры. Это не означало изолированности музыкального быта чувашей, в первую очередь христианизированного его большинства, от культуры государствообразующего народа, носителя духа государственного же православия. Обобщая наблюдения над чувашско-русскими этномузыкальными параллелями, еще раз подчеркнем их многоплановость и многосторонность, а отсюда — трудность вычленения из обильного материала, описания и систематизации. Взаимодействия в сфере музыки, начавшиеся с середины XVI столетия, стали постоянными и постепенно возрастали по своей интенсивности и многосторонности. В определенной степени их можно структурировать в *этно-географическом* аспекте. Так, особенно ощутимы следы контактного влияния в культуре чувашской диаспоры (мы рассмотрели их на материалах закамско-приуральской и средневожской этнотерриториальных групп). Материалы «метропольной» чувашской территории в этом отношении демонстрируют значительно меньшую податливость. Другой аспект изучения чувашско-русских этномузыкальных параллелей — *жанрово-типологический*. Процессы шли по-разному в сфере традиционной обрядовой культуры, наименее поддающейся внешним контактным влияниям, и в неприуроченной лирике, особенно молодежной — более ориентированной на новации.

¹³ Русское название чувашского села Саврăшлус.

В числе параллелей видим как отражения явлений русской музыки в чувашской, так и сходные явления, формировавшиеся в обеих культурах примерно в одно и то же время на определенном историческом этапе. *Отражением, или заимствованием*, можно считать некоторые новации в музыкальной культуре традиционного стиля, такие, как:

— рождение новых жанров, в том числе рекрутских песен *салтак ачисен юррисем*, или *салтак юррисем*, песни переселенцев, получившие описательное наименование *сён сёре каякансен юррисем*;

— новации в жанровой терминологии, в частности в некоторых весенних праздниках;

— подробно разобранные в нашей работе стилевые новации в закамско-приуральском *уяв'е*;

— рождение нового музыкального субдиалекта — средневожского.

Результатом одновременно или совместно шедших процессов являются следующие *сходные явления*:

— трудовые песни, связанные с отхожими промыслами, например, бурлацкие песни, припевки плотогонов, матросов, свайщиков;

— музыка нового стиля, аналога стиля русской городской песни.

Рассматриваемый период ознаменовался началом эрозии системы архаичной традиционной культуры чувашского народа. К этому привели явления социально-экономического и политического порядка, поставившие на повестку дня вопросы выживания самой традиционной культуры в условиях наступавшего капитализма.

Сегодня мы можем подытожить, что в основных своих свойствах чувашская музыкально-поэтическая система выдержала испытания этого исторического периода, особенно же — катастрофических XIX и XX столетий. Чувашская культура сохранилась как таковая к наступлению нового тысячелетия. Вместе с тем она не осталась неизменной. Ряд новых процессов в ней был стимулирован широкими контактными взаимодействиями с русской культурой.

Источники и литература

Антонов, Климов 1993: Антонов И.С., Климов Г.А. Кĕçĕн Тăван таврашĕнчи юрăсем. Тури чăвашсен 100 юрри. Шупашкар: Чăваш патшалăх университетĕн издательстви, 1993.

Артемов 1996: Артемов Ю.М. Методологические маргиналии // Известия НАНИ ЧР, 1996. № 5. С.11—23.

Ахметьянов 1981: Ахметьянов Р.Г. Общая лексика духовной культуры народов Среднего Поволжья. М. : Наука, 1981.

Балакирев 1957: Балакирев М.А. Русские народные песни. М.: Музгиз, 1957.

Вдовина 1985: Ираида Вдовина юрлакан чăваш халăх юррисем. А.А.Осипов пухса хатĕрленĕ. Шупашкар, 1985.

Викар 1979: Chuvash folksongs by Laszlo Vikar and Gabor Bereczki. Budapest, 1979.

Владыкина-Бачинская 1976: Владыкина-Бачинская Н.М. Музыкальный стиль русских хороводных песен. М., 1976.

Гарин-Михайловский 1980: Гарин-Михайловский Н.Г. Несколько лет в деревне: Очерки, драма. Чебоксары, 1980.

Димитриев 2001: Димитриев В.Д. Мирное присоединение Чувашии к Российскому государству. Чебоксары: НАНИ ЧР, 2001.

Доннелли 1995: Доннелли А.С. Завоевание Башкирии Россией. [Уфа:] Батан, 1995.

Илюхин 1961: Илюхин Ю.А. Музыкальная культура Чувашии. Чувашская народная музыка. Чебоксары, 1961.

Кауфман 1971: Кауфман Н. Чувашская и болгарская народная музыка // Чувашское искусство. Вып. 1. Чебоксары, 1971.

Комиссаров 1918: Комиссаров Г.И. Чăваш халăхĕ малалла кайĕ-ши, каймĕ-ши? [Может ли чувашский народ иметь свое будущее?]. Уфа: Издание Уфимского Чуваш. Нац. Об-ва, 1918.

Максимов 1924: Максимов С.М. Чăваш кĕввисем. 1-мĕш пайĕ. М., 1924.

Максимов 1929: Максимов С.М. Чувашская музыка // Первый Все-чувашский краеведческий съезд (15—21 июля 1928 года в г. Чебоксарах ЧАССР). Тезисы докладов и резолюции. Чебоксары: Издание Об-ва изучения Чувашского края, 1929. С.71—75.

Максимов 1932: Максимов С.М. Тури чăвашсен юррисем. Шупашкар, 1932.

Максимов 1964: Максимов С.М. Чувашские народные песни. М., 1964.

Михайлов 1972: Михайлов С.М. Труды по этнографии и истории русского, чувашского и марийского народов. Чебоксары, 1972.

Мошков 1893: Мошков В.А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Мелодии чувашских песен // ИОАИЭ, 1893. Т.XI. Вып.1—4.

НА: Научный архив ЧГИГН. Материалы VI отдела. (Цифрами обозначены: номер единицы хранения, через точку — номер музыкального образца в ней, через двоеточие — номер листа в ней.)

Наш музыкальный фронт 1929: Наш музыкальный фронт: Материалы Всероссийской музыкальной конференции (июнь, 1929 г.). М.: Музсектор Гос. изд-ва, 1929.

Нигмедзянов 1976: *Нигмедзянов М.Н.* Татар халык жырлары. Казан, 1976.

Образцы 1912: Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним. Симбирск, 1912.

Отаров, Холаев 1969: *Отаров С.А., Холаев А.З.* Малкър халк жырла. Нальчик, 1969.

ПНЧ 1981—1982: Песни низовых чувашей. Чебоксары, 1981. Кн. I. 1982. Кн. 2.

ПСЧ 1993: Песни средненизовых чувашей. Чебоксары, 1993.

РНП 1988: Русские народные песни. М.: Музыка, 1988.

Тихомиров 1973: *Тихомиров М.Н.* Российское государство XV—XVII веков. М., 1973.

Трофимов 1977: *Трофимов А.А.* Орнамент чувашской народной вышивки. Вопросы теории и истории. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1977.

Трофимов 1989: *Трофимов Г.Ф.* Фольклор: Бытование пента «Сак-Сук» // Чуваша Приуралья: Культурно-бытовые процессы / ЧНИИ. Чебоксары, 1989. С. 112—122.

Чичерина 1905: *Чичерина С.В.* У приволжских инородцев. Путевые заметки. СПб., 1905.

Шарифуллин 1999: *Шарифуллин К.Ш.* [составитель]. Баит «Сак-Сок». Казань, 1999.

Яковлев 1997: *Яковлев И.Я.* Моя жизнь: Воспоминания. М.: Республика, 1997.

ДВУЯЗЫЧИЕ КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКОВЕДЕНИЯ (К вопросу о двуязычии в чувашской музыке)

И.В.Данилова

Явление двуязычия может быть рассмотрено как один из видов межнациональных связей в чувашской культуре вообще и в чувашской профессиональной музыке в частности. Само понятие двуязычия сформировалось в области лингвистики, где оно характеризует «практику попеременного пользования языками» [Вайнрах 1979:22]. С учетом того, что «двуязычными бывают не только отдельные лица, но и целые народы или их определенные части» [Михайлов 1984:11], понятие двуязычия экстраполируется и в социокультурную сферу. В этом контексте явление двуязычия (билингвизма) носит «социально-исторический характер» и связано «с определенным культурно-историческим контекстом» [Михайлов 1984:16].

В Чувашии, с XVI столетия находящейся в составе России, закономерно появление чувашско-русского двуязычия. Это связано не только с длительностью и запрограммированностью указанных межнациональных контактов, но и с типом национальных отношений, которые «вплоть до конца XVIII века» характеризовались «национальным гнетом Русского государства» [Егоров 1997:141] по отношению к нерусским народам. Эпоха национального Возрождения чувашского народа, пришедшаяся на вторую половину XIX столетия и два первых десятилетия XX века, сменяется эпохой «краснознаменной советской социалистической автономии» [Егоров 1997:143], на протяжении которой усиленно стимулировалось движение к интернационализации культуры. Тем не менее

формирование в составе РСФСР Чувашской автономной области (1920), а затем Чувашской Автономной Советской Социалистической Республики (1925) создавало предпосылки для культурно-национального развития. И ныне юридическое выражение национальной государственности — Чувашская Республика — существует как часть общероссийского государства. В подобных условиях «значительную часть» государственных функций выполняло и «выполняет государственное образование» — Российская Федерация, в которую чувашский народ «входит вместе с основной для данного образования крупной нацией» и «другими национальными обществами» [Бромлей 1983:296]. В данной историко-культурной ситуации естественна «широкая распространенность двуязычия, грамотность не только и даже иногда не столько на родном языке, сколько на языке» государствообразующей русской нации [Бромлей 1983:296].

Как отражение реальных культурно-языковых процессов явление двуязычия наблюдается также в чувашском национальном искусстве. Это характерно в первую очередь для художественной литературы. В историческом разделе своей монографии «Двуязычие: проблемы, поиски...» М.М.Михайлов называет ряд публицистов, писателей и ученых, в творчестве которых проявлялось чувашско-русское двуязычие: С.Михайлов, М.Федоров, М.Сеспель, М.Трубина, Н.Шубоссини, Ф.Павлов, В.Паймен, А.Петокки, П.Хузангай, Н.Евстафьев, В.Захаров [Михайлов 1984:42]. Пользующийся международной известностью Г.Айги, бесспорно двуязычный в своем творчестве, национальную принадлежность своего искусства определяет так: «Есть две формулы. Одна — русский поэт чувашского происхождения, другая — чувашский поэт, пишущий на русском языке». Наиболее же «справедливым определением» он, однако, считает следующее: «русский и чувашский поэт» [Айги 1997:33]. Осмысление данного определения выходит за рамки настоящей статьи, но здесь следует подчеркнуть устойчивую и поныне тенденцию обращения к разным — чувашскому и русскому — языкам в чувашской литературно-художественной среде.

Аналогичные явления имели место во всех национальных литературах народов бывшего СССР. Двуязычие выступало в этом случае и как результат расширения инфор-

мационной базы каждого национального искусства. Например, казахского: «Появление... двуязычия в казахской литературе базируется на двуязычии современных казахов и, отражая глубокие сдвиги в жизни народа, оно само (двуязычие), как ни парадоксально это звучит, служит специфическим признаком современной казахской нации» [Мухамбетова 1972:35].

С экстраполяцией понятия «язык» как «системы знаков, служащей средством человеческого общения, мышления и выражения» [Философский словарь 1989:783], на музыкальное искусство и установлением понятия «музыкальный язык» в музыковедении появились условия для использования термина «двуязычие». Значительную роль данный комплекс понятий играл в трудах Б.В.Асафьева, неоднократно подчеркивавшего, что «музыка социально существует ... как «одушевленная», осмысленная речь» [Асафьев 1978:55].

Вопрос о явлении двуязычия в чувашской профессиональной музыке был поставлен в работах М.Г.Кондратьева [Кондратьев 1983:56; 1984:15]. Музыкальным материалом, обусловившим необходимость применения данного термина, явились произведения представителей «национально-традиционного стиля» [Кондратьев 1983:38; 1984:13] — А.Асламаса, Т.Фандеева, Ф.Васильева, А.Токарева, В.Ходяшева, Ф.Лукина, А.Петрова, выступивших в конце 50-х—первой половине 60-х годов и определявших своим творчеством направление и характер развития чувашской музыки до середины 70-х годов XX века. Большинство из перечисленных композиторов «одинаково (или почти одинаково) свободно» распоряжались как «национально-традиционными» ритмо-интонациями, так и средствами «общесоветского» интонационного фонда, а их «отдельные сочинения» заметно выделялись «общесоветскими (часто можно определять их как «русские советские») интонационными истоками» [Кондратьев 1984:15]. По мнению исследователя, явление чувашско-русского двуязычия возникало в условиях музыкально-языковой ограниченности и недостаточности музыкально-выразительных средств: «При попытках обращения к новой теме, к созданию более сложных многоплановых образов, соответствующих потребностям современности, этот стиль (национально-традиционный) нередко оказывается неадекватным по своим интонационно-

содержательным ресурсам» [Кондратьев 1984:15]. Таким образом в рамках национально-традиционного стиля складывались два интонационных пласты — чувашский и условно русский. Порознь эти пласты проявляли себя в конкретных произведениях, образуя две разновеликие группы сочинений: основную — «в чувашском стиле» и значительно меньшую, хотя и существенную, — в условно русском стиле. При этом и тот, и другой интонационно-стилевые пласты в равной степени характеризовали специфику национально-традиционного стиля чувашской профессиональной музыки.

Впоследствии, на протяжении второй половины 70-х годов и в 80-е годы, в творчестве представителей «национально-нетрадиционного стиля» [Кондратьев 1983:46] или «национально-инновационного стиля» [Кондратьев 1999:199] — М.Алексеева и А.Васильева — происходит преодоление двуязычия: «...Национально-«инновационное» направление ... снимало проблему «двуязычия», замкнутости национального музыкального искусства. Оставаясь национальным, оно могло вести равноправный диалог с любым другим стиливым явлением, быть выразителем любых идей в современном мире art-музыки» [Кондратьев 1999:199]. Явление двуязычия, согласно выводам М.Г.Кондратьева, исчерпывало себя в музыке названных композиторов, поскольку исчезало «противопоставление «национального» и «ненационального» стилей»; «о чем бы ни «говорила» их музыка», она всегда несла «признаки чувашского мелоса, органически включенного в более широкий интонационный контекст» [Кондратьев 1984:19]. То есть в системе национально-инновационного стиля исчезало разделение национальной музыки на разноречивые музыкальные пласты, хотя интонационная основа этого стиля оказывалась чрезвычайно широкой и «многоязычной».

Применяемое музыковедами лингвистическое понятие «двуязычие» нуждается в соотношении с собственно музыкально-эстетическими категориями. Наиболее тесно оно оказывается связанным с категорией стиля — музыкального стиля как «высшего вида художественного единства» [Скребков 1973:10]. В отечественном музыкознании разработке музыкально-эстетического понятия «стиль» посвящен ряд исследований [Сохор 1965, Скребков 1973, Михайлов 1981, 1990]. Следующее определение стиля можно

рассматривать как обобщение достигнутого в них: «Понятие стиля в музыке, отражающее диалектическую взаимосвязь содержания и формы, является сложным и многозначным. При безусловной зависимости от содержания оно все же относится к области формы, под которой понимается вся совокупность выразительных средств, включающая элементы музыкального языка, принципы формообразования, композиционные приемы» [Царева 1981:281]. В данной понятийной системе музыкальный язык — посредством своих «элементов» — выступает как одна из составляющих стиля. Таким образом, применительно к музыке понятие двуязычия неизменно оказывается в контексте проблематики стиля. И, как стилевое явление, включающее принципиально неоднородные элементы, именно **двуязычие** вплотную примыкает к понятию «полистилистика».

В исследовании «Музыкальная форма как процесс» Б.В.Асафьев понятие двуязычия использует для характеристики стиля Глюка: «Глюк так гениально правдиво почувствовал свежесть нового интонационного строя новой эпохи, что мало кто до наших дней ощущает стилистический разлад, почти «музыкальное двуязычие» в его лучших лирических трагедиях, что «руссоизмы» его сентиментальных романсовых напевов с трудом увязываются с величавым предгрозовым пафосом трагических декламаций и не создают требуемого сюжетностью единства. Но этот стилевой разлад есть следствие органического противоречия в интонационном строе самой эпохи, а потому не замечается» [Асафьев 1957: 198]. В данном случае речь идет именно о двуязычии, как ясно различимом на слух проявлении интонационно характерных стилевых пластов в рамках единого композиторского стиля. Понятие двуязычия здесь далеко не тождественно понятию «полистилистика», поскольку интонационные элементы, принадлежащие к различным музыкально-языковым пластам, проникают в недра индивидуального стиля (а не противостоят ему) и, более того, сами начинают выступать как характерные признаки этого стиля. Заметим также, что в данном случае понятие двуязычия используется Б.В.Асафьевым метафорически, поэтому аналитического осмысления не получает.

Проблема стиля приобретает особое значение при рассмотрении музыки XX века, выявляющей «тенденцию к обо-

соблению, множественности стилевых установок», что позволяет, применительно к данной эпохе, «метафорически перефразировать понятие стиля эпохи и представить современную ситуацию с позиций «эпохи стилей» [Григорьева 1989:8]. Более того, в XX столетии, особенно во второй его половине, колоссальное музыкально-историческое наследие все активнее заявляет о себе как источник музыкальных инноваций. Подобные условия не могли, очевидно, не способствовать возникновению такого явления, как полистилистика.

Термин **полистилистика** (многостильность), введенный А.Г.Шнитке [Шнитке 1973], призван обозначать случаи «сознательного соединения в одном произведении различных стилевых черт путем резкого перехода, сопоставления остро-контрастных, иногда противоречащих друг другу «стилистических фрагментов» [Царева 1981:287]. Поскольку стилиевая принадлежность «фрагментов», степень контраста между ними, продолжительность их звучания, позволяющая определять их как собственно «стилистические фрагменты» (а не, к примеру, интонации), устанавливается только в каждом конкретном случае, в каждом конкретном произведении, каждым конкретным исследователем: понятию полистилистики «инкриминируется» «недостаточно четкое отражение сущности тех явлений музыки, к которым его обычно относят» [Музыкальная энциклопедия 1978:335]. Установление стилиевой принадлежности того или иного построения — «стилистического фрагмента» — происходит, безусловно, на уровне музыкального языка. Поэтому с позиций инте-ресующей нас проблемы музыкального двуязычия понятие полистилистики оказывается в определенных условиях не только сопоставимым, но и адекватным понятию двуязычия. Различия же между понятиями «полистилистика» и «двуязычие», проводимые на уровне применения первого из них по отношению к какому-либо одному произведению, а второго — к разным, следует отнести к различиям внешнего порядка.

Понятие двуязычия связывается с понятием полистилистика, причем открыто приравнивается к нему в размышлениях музыковеда В.Лапина. Развивая идеи Ю.Г.Кона, он приходит к утверждению, что «в проблеме взаимодейст-

вия традиционных культур главный, узловый момент — это именно фольклорное двуязычие. Суть заключается в том, что в процессе длительного взаимодействия традиционных культур наступает такой момент, когда представители одного народа становятся фактически носителями двойной фольклорной культуры» [Лапин 1998:276]. Свои выводы он распространяет и на область академической музыки: «С точки зрения музыкальной фольклористики, это и есть то, что я называю фольклорным двуязычием. С точки же зрения общего музыкознания, это, конечно, чистый вариант полистилистики» [Лапин 1998:276]. Полистилика, по мнению музыковеда, «характеризует особое качество культурно-исторического процесса, которое проявляется по-разному: в профессиональной европейской музыкальной традиции — на уровне... константного взаимодействия с фольклорными музыкальными культурами, на сознательно-личностной основе...; в традиционной фольклорной музыке — на уровне межэтнических контактов, в пределе ведущих к феномену фольклорного двуязычия, на основе коллективного бессознательного» [Лапин 1998:277].

Следовательно, применяемое Б.Асафьевым и В.Лапиным понятие двуязычия обозначает сходные, но разномаштабные явления: первый использует его для характеристики единого стиля, второй экстраполирует это понятие на разные сферы музыки, акцентируя возникающую в этих сферах (при определенных условиях) музыкально-языковую двойственность. В.Лапин приравнивает двуязычие к полистилистике, однако не оговаривает, на каком структурном уровне могут проявлять себя разностилевые пласты — отдельной интонации или «стилевого фрагмента» [Царева 1981:287], поскольку мыслит полистилистику очень широко как «особое качество культурно-исторического процесса». Существенным для него представляется спонтанность возникающего двуязычия в фольклоре и осознанный путь его возникновения в академической музыке.

Б.В.Асафьев применяет понятие двуязычия к стилевым совмещениям в одной национальной культуре — в данном случае французской, а точнее, наднациональной общеевропейской музыкальной культуре эпохи классицизма, когда проблема национального в этническом смысле в музыке не

актуализируется. Добавим, что стилевая определенность «руссоизмов» и «трагических декламаций» устанавливается не столько по музыкально-языковым, сколько по немusicalным признакам. В.Лапин пользуется понятийным комплексом двуязычие-полистилистика для работы с фольклорным материалом, природа которого определяется остро выраженной национальной (этнической) принадлежностью. Парадоксально, что в свете проблемы музыкального двуязычия в столь различных — несопоставимо различных музыкально-языковых сферах(!) — выявляется нечто общее. Это говорит об универсальном характере наблюдаемого явления. Несходство же подходов с позиций обозначенного вопроса состоит еще и в следующем: Асафьев мыслит музыкальное двуязычие как проявление стилового различия в рамках одной (национальной) культуры, по Лапину же двуязычие возникает, прежде всего, в результате совмещения разнонациональных музыкально-интонационных пластов.

Именно с позиций скрещивания двух этих подходов к проблеме двуязычия явления полистилистического порядка оказываются особенно актуальными для отечественной (советской) музыки, которую М.К.Михайлов в исследовании «Стиль в музыке» характеризует как «полистилистичную» [Михайлов 1981:237]. Во-первых, в полиэтническом и, стало быть, многоязычном государстве возникают условия для возникновения полистилистики на этнонациональной основе, типа музыкального дву- и многоязычия. Во-вторых, в русле устойчивого — в течение нескольких десятилетий XX века — проявления активного композиторского интереса к истории музыки формируются условия для развития полистилистики на историко-стилевой основе. Советская музыка в целом представляется в виде некоей полистилистичной, или «многостильной», системы: «Многостильность» советской музыки... проявляется на трех основных уровнях: индивидуальном, стиле направления и... национальных стилиевых систем» [Михайлов 1981:237]. Явление полистилистики может наблюдаться на каждом из этих уровней. В частности, на уровне национального стиля — как «формы выражения музыкально-образного содержания, отражающего мировосприятие, идеи, эмоции, специфичные для определенной национальной культуры» [Михайлов 1990:255].

Однако сознательное совмещение разностилевых музыкально-структурных единиц в произведении национального композитора на этапе формирования национальной стилевой системы немыслимо. Строящаяся на усвоении разнонациональных стилей, эта система складывается в процессе приспособления, а затем и подчинения элементов инонациональной (в первую очередь русской) музыкально-стилевой системы задач создания национальной профессиональной музыки. В этом случае «неусвоенные» инонациональные музыкально-языковые элементы выступают по отношению к национальному музыкально-языковому материалу (к тому же зачастую представленному мелодией фольклорного происхождения) эстетически неприемлемым контрастом. Подобное явление традиционно обозначается в музыковедении как двуязычие: «...Связь национальных и интернациональных элементов в национальных культурах не всегда была в достаточной мере органичной, а соотношение их — оптимальным... Не раз возникали явления «двуязычия», когда национальный материал сопоставлялся (подчас даже в одном произведении) с материалом интонационно «безликим» в национальном плане» [Пряшникова 1972:17].

Этап музыкального двуязычия, как свидетельство незрелости национальной музыкально-стилевой системы, переживался теми национальными школами, становление которых происходило на основе усвоения опыта «старых» европейских школ — австро-немецкой, итальянской, французской. Так, двуязычие в русской музыке рубежа XVIII—XIX веков проявлялось в разделении бытовой и околорыночной музыки на «цитатнически-народную» и пласт произведений в «возвышенном стиле», который основывался «на интонационной сфере, наиболее типичной для современной [ему] итальянско-немецкой классики» [Пряшникова 1972:17]. Стремление композиторов к созданию единого национального стиля как раз и шло по пути преодоления музыкального двуязычия. Таким образом, применяемое музыковедами понятие двуязычия (именно так оно используется М.Г.Кондратьевым по отношению к чувашской музыке) оказывается отличным по смыслу от асафьевского «двуязычия» и совершенно не связанным с понятием «полистилистика».

Возможность использования полистилистических приемов в рамках национально-стилевой системы обусловлена в

значительной степени уровнем развития этой системы, ее зрелостью, устойчивостью к инациональным влияниям. Такими качествами может обладать достаточно развитая национально-стилевая система. Возвращенные ускоренно профессиональные музыкальные культуры многих народов бывшего СССР достигают этой ступени развития приблизительно к 70-м годам XX столетия. Появляются, например, следующие оценки уровня некоторых национальных композиторских школ: «...Профессиональная музыка Востока вступила... в период зрелости. Приметы определяются без особого труда: уверенный, подкрепленный творчеством не одного поколения профессионализм, освоение практически всех жанров музыкального искусства; широта композиторского кругозора, включившего в свои границы русскую и зарубежную музыку XX века; чуткость к новым веяниям музыкальной культуры» [Шахназарова 1992:140]. Но и на таком этапе полистилистика не становится сколько-нибудь определяющей тенденцией в развитии национальных музыкально-стилевых систем. Причина лежит в ориентации представителей национальных композиторских школ на создание именно единого стиля — индивидуального и национального одновременно. В русской музыке, пережившей в 60-е годы увлечение «техникой цитирования и квазичитирования», с середины 70-х годов полистилистика начинает приобретать «новые формы выражения» [Григорьева 1989: 138].

Все более ярко проявляют себя тенденции моностилистики: «Рождается новое качество стиля: сохраняя активную ассоциативную направленность, оно основывается на глубинной ассимиляции стиливых истоков, их подчинения единой художественной идее» [Григорьева 1989:138]. Аналогично, путем вживления в национальный музыкально-языковой контекст инациональных музыкально-стилевых идиом — путем абсорбции инациональных влияний идут многие чувашские композиторы. Очень характерен этот путь для творчества А.Васильева — представителя национально-инновационного стиля.

Спектр разностиливых включений в контекст индивидуального композиторского стиля, репрезентирующего собой в известной мере стиль современной национальной академической музыки, определяется в каждом произведе-

нии композитора заново. В первой сюите для хора а cappella «Тәри» такое включение происходит через стилиевые врата неоромантизма и необарокко, что и определяет собой стиль данного цикла.

Трехчастная циклическая композиция «Тәри-1» тяготеет к концентричности. Стилистика крайних ее частей, в особенности первой, восходит к европейской хоровой романтической миниатюре, некогда впитавшей барочную хоральность. Оригинален замысел центральной части цикла — четырехголосной фуги, ориентированной на стилистику эпохи барокко. Благодаря масштабности этой части и лаконичной завершенности обрамляющих ее крайних частей цикл можно представить в виде последования: прелюдия — фуга — постлюдия. Структурная завершенность цикла свидетельствует о тяготении композитора к замкнутым, закругленным формам, что органично сочетается с присутствием импровизационности в его композициях.

По отношению к I части сюиты — «Тус тупасчӗ тесе», выразительность звучания которой определяется прежде всего фактурно-гармонически, можно говорить определенно о проявлении хоральности. Мягкость медиантовых гармонических оборотов в диатонике и экспрессия альтерированных аккордов, — в частности, аккордов группы DD, — характеризующих гармонию первой части сюиты, позволяют соотнести ее стилистику со стилистикой хоровых миниатюр немецких романтиков первой половины XIX века (пример № 1).

С изысканной простотой обнаруживают себя в этом примере национально-репрезентативные признаки: пентатонные интонации в партии первых сопрано и настойчивое повторение кадансовой ритмической фигуры, характеризующей исследователем как «разновидность обычного ритмического каданса» [Кондратьев 1990:53] в традиционной чувашской песне. Своеобразно гармоническое решение кульминации «Тус тупасчӗ тесе», приходящейся на переход от среднего к репризному разделу формы. Она представляет собой завуалированную применением аккордовых обращений золотую секвенцию, «прошитую» нитями канонических имитаций. Имитируемая интонация опирается на указанную ритмическую фигуру, становящуюся ключевой ритмической идеей всей части (пример № 2).

Пример 1.

Выразительно, светло $\text{♩} = 88$

Тус ту- пас- че те- се ыр- нй- рап- тйр: тун- сйх

сйс, сук уп- ксй, хап- сй- ну

Пример 2.

[Выразительно, светло $\text{♩} = 88$]

Чун сав- ни, чун сав- ни, чун сав- ни, чун сав-

Чун сав-ни, чун сав-ни, чун сав- ни,

ни, чун сав- ни, чун сав- ни, чун сав- ни

В заключительной части цикла «Илес килет сана ачаш- шйн хёруллё ытама» гармонические средства выразительности подчинены затейливо кружащейся мелодии. Ее доминирующее положение фактурно подчеркнуто выделением сопранового соло, дублируемого октавой ниже в хоровой сопрановой партии. Регистровая плотность аккордов тесного расположения, несмотря на последующую мелодизацию аккордово-гармонической фактуры, позволяет, тем не менее

сохранить некоторый оттенок хоральности. Использование натурально-ладовых мелодико-гармонических оборотов в сочетании с метрической переменностью и вариативностью формы создает обобщенный образ народной песни (характерна авторская ремарка, касающаяся партии солистки: «Сильно, зычно, в народной манере»). Однако песня эта ассоциируется не с архаичным пластом чувашского фольклора, а с условно современным, испытывавшим на себе инонациональные влияния. Речь идет прежде всего о влиянии русской песенно-интонационной сферы. На ладово-интонационном уровне, как наиболее показательном, это влияние проявляется через утверждение трогательной малосекундовой интонации опевания квинтового тона.

Музыкально-языковые признаки, связанные с проявлением национального начала, на первый взгляд достаточно опосредованно проявляют себя в сюите «Тәри-1». Более всего это замечание касается фуги «Ман ырату хăш-пёр сынна». Равномерная «безостановочность» ее течения апеллирует к инструментализму барочных вокально-хоровых фуг, запечатлевших образ «неизменной изменчивости» — *perpetuum mobile*. Динамика и организованность движения на всем протяжении развернутой формы воплощены через темп, ассоциирующийся с быстрым и легким шагом, через равномерность четырехдольной пульсации. Классична экспозиция фуги, содержащая последовательное проведение темы в каждом из четырех голосов с использованием реального ответа, строго выдержаны тонико-доминантовые соотношения тональностей. Соответствует представлению о классической фуге и строение начального раздела развивающей части, охватывающего тональности первой степени родства.

Вместе с тем в этой части фуги постепенно накапливаются центробежные силы, размывающие строгую заданность конструкции, рассеивающие тему как целое, превращая ее в тематический материал. Усиление разрабаточности и разрастание интермедийных разделов за счет увеличения временных пространств между появлениями темы столь велико, что совершающийся в среднем разделе перелом можно связать с пробуждением неких стихийно-импровизационных сил. Их влияние оказывается относительным: захватывая уровень формы-структуры, оно не

касается четко функционирующего в направлении объединения формы равномерно акцентного метра. В данном случае нет веских оснований увязывать подобные прорывы со стилистикой фольклора. Тем не менее присутствие «флюидов» импровизационности — самого дионисийского духа фольклора — в рационально организованной форме фуги симптоматично в контексте всего творчества А.Васильева.

Взаимоисключающие друг друга качества организованности и стихийности заключены уже в теме фуги. Вращательность как принцип разворачивания темы ассоциируется и со строго упорядоченным движением часового механизма, и с текучестью непрерывно струящегося потока воды. В переплетении национально-нейтральных певучих интонаций натурального минора ритмически выделена энергичная восходящая интонация трихорда, которую можно в известной степени считать проявлением национально-характерного начала в теме (пример №3).

Пример 3.

Tenuto, legato sempre ♩ = 76

Ман ы-ра-ту хăш-пĕр сын-на хăл-ха шлт-ми сас сас чух-на сум-
ра, сав-ни-сĕм, эс хă-на, пĕр эс ил-тем чух хур-лăх-ис

Барочная природа фуги — части, занимающей центральное место в цикле «Тăри-1», соответствует «европейской» стилистической направленности обрамляющих частей сюиты. Масштабность же фуги и насыщенность ее образно-эмоционального развития позволяют причислить часть «Ман ырату хăш-пĕр сынна» к эпической образной линии, присутствие которой оттеняет камерность крайних частей. «Открыто ассоциативная природа стилистики» [Григорьева 1989:121] в сочетании с опосредованностью и утонченностью в выражении национального начала придают данному циклу эстетизм — особое качество, выделяющее «Тăри-1» среди произведений композитора.

Таким образом, в сюите «Тяри-1» национальные музыкально-языковые элементы синтезируются с инонациональными (достаточно определенно, хотя отнюдь не на этнографическом уровне выраженными) и разностилевыми в историко-музыкальном смысле элементами. Именно синтезируются, не вступая в конфронтацию, что определяет особую стилистику сюиты.

Творческий принцип А.Васильева состоит в экспериментаторски смелом и художественно обусловленном применении элементов разных стилей — на уровне как «стилевых фрагментов», так и отдельных интонаций с целью создания в своем произведении некоего «национального представления» о большом мире. Абсорбируя разностилевые элементы, композитор демонстрирует «новое качество стиля», которое «можно назвать «новой» моностилистикой; суть ее — в единичности, уникальности избранного типа синтезируемых элементов, характерных для одного произведения» [Григорьева 1989:138]. Следуя в русле примененного Б.Асафьевым понятия «двуязычие», стиль А.Васильева можно определить как дву- и многоязычный. С позиций терминологии В.Лапина его следует определить как полистилистичный. С позиций же традиционной трактовки понятия «двуязычие» А.Васильев снимает статичность сложившихся представлений о национальной музыке, преодолевает возникшее на определенной ступени ее развития «двуязычие» как сопоставление взаимонепроницающих стиливых систем. Результат достигается посредством абсорбции — технического и ментального усвоения различных стиливых моделей.

Таким образом, отношения эволюционирующего стиля национальной музыки с иными музыкально-языковыми системами могут происходить на уровне 1) творческого усвоения, абсорбции избираемых композитором различных стиливых элементов — когда инонациональное если не становится национальным, то, сопрягаясь, подчиняется ему; 2) невольного противопоставления национального и инонационального, идущего от периодически возникающей «незрелости» национального стиля и технической беспомощности создателей музыки; 3) сознательной игры стиливыми моделями, что, собственно, и принято обозначать термином «полистилистика», но возможно выразить и понятием «дву-

язычие». Музыкальное дву- и многоязычие как проявление полистилистики на современном этапе развития национальной музыки следует рассматривать как одну из возможностей проявления композиторской индивидуальности. С точки зрения формирования общенационального стиля чувашской музыки более продуктивным оказывается создание национального индивидуального стиля, в котором разнонациональные и разностилевые элементы как проявления музыкального дву- и многоязычия не противопоставляются, а синтезируются, как это происходит в творчестве А.Васильева.

Использованная литература

Айги 1997: Айги Г.Н. «В России я обязан быть и переживать ее судьбу...» // Свободная мысль, 1997, № 7. С.25—34.

Асафьев 1957: Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация // Академик Б.В.Асафьев. Избранные труды. Т. V. М., 1957.

Асафьев 1978: Асафьев Б.В. Путеводитель по концертам. М., 1978.

Бромлей 1983: Бромлей Ю.В. Очерки теории этноса. М.: Наука, 1983.

Вайнрах 1979: Вайнрах У. Языковые контакты: Перев. с англ. Киев, 1979.

Григорьева 1989: Григорьева Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Советский композитор, 1989.

Егоров 1997: Егоров Н.И. Долгий, долгий путь к государственности // Народная школа, 1997. №2. С.128—143.

Кондратьев 1983: Кондратьев М.Г. Стилиевые поиски в камерно-инструментальном творчестве композиторов Чувашии // Чувашское искусство. Поиски и решения. Чебоксары, 1983. С.35—64.

Кондратьев 1984: Кондратьев М.Г. Современность и чувашская музыка // Современность и чувашское искусство. Чебоксары, 1984. С.3—23.

Кондратьев 1990: Кондратьев М.Г. О ритме чувашской народной песни: К проблеме количественности в народной музыке. М., 1990.

Кондратьев 1999: Кондратьев М.Г. Проблема национального в музыкальном искусстве Чувашии // Проблемы национального в развитии чувашского народа. Чебоксары, 1999. С.189—205.

Лопин 1998: Лопин В. Фольклорное двуязычие и проблема музыкальной полистилистики // Музыкальная академия, 1998. №3—4. С.276—277.

Михайлов 1981: Михайлов М.К. Стиль в музыке: Л.: Музыка, 1981.

Михайлов 1990: Михайлов М.К. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты. Л.: Музыка, 1990.

Михайлов 1984: Михайлов М.М. Двуязычие: проблемы, поиски. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1984.

Музыкальная энциклопедия 1978: Полистилистика // Музыкальная энциклопедия. Т.4. М.: Советская энциклопедия, 1978. С.335.

Мухамбетова 1972: Мухамбетова А. Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.11. Л.: Музыка, 1972. С.33—49.

Пряшникова 1972: Пряшникова М. Национальное и интернациональное в музыкальной культуре некоторых народов Советского Востока // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.11. Л.: Музыка, 1972. С.14—32.

Скребков 1973 : Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

Сохор 1965: Сохор А.Н. Стиль, метод, направление // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. М., Л., 1965. С.3—15.

Сохор 1977: Сохор А.Н. Некоторые идейно-эстетические проблемы советской музыки 70-х годов // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л.: Музыка, 1977. С.3—15.

Философский словарь 1989: Язык // Философский энциклопедический словарь. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1989. С.783.

Царева 1981: Царева Е.М. Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия. Т.5. М.: Советская энциклопедия, 1981. С.281—289.

Шахназарова 1992: Шахназарова Н.Г. Национальная традиция и композиторское творчество: эволюция взаимодействия. М.: Композитор, 1992.

Шнитке 1973: Шнитке А.Г. Полистилистические тенденции современной музыки // Музыкальные культуры народов мира. Традиции и современность. М., 1973. С.289—291.

**ПРАВОСЛАВНЫЕ ПАМЯТНИКИ В КОНТЕКСТЕ
РЕЛИГИОЗНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ
ЧУВАШСКОГО НАРОДА**
(На примере церковной скульптуры)

А.И.Моргвинова

Известна острейшая полемика теологов XVII столетия — времени раскола русской православной церкви, когда стало очевидным сильное влияние европейской культуры на развитие русского искусства. Особенно заметно оно было в искусстве резьбы и церковной скульптуры, происходившей, по мнению многих исследователей, из стран Западной Европы. Именно это вызвало активное ее неприятие русским священничеством. Однако резная скульптурная икона получила аналогичное развитие с иконописью, византийской по происхождению, но наполнившейся со временем подлинно русским содержанием. Вопросы эти пытались осмыслить еще в XIX веке известные ученые: Е.Е.Голубинский, И.М.Снегирев, Н.Н.Соболев и другие исследователи русской православной культуры.

Церковное искусство вошло в жизнь народов Поволжья: чувашей, марийцев, удмуртов, мордвы, отчасти татар — начиная с падения Казанского ханства при Иване IV. Являясь частью русской культуры, глубоко связанной с жизнью народа, с сельскохозяйственными циклами и обрядами, сложившимися еще в древние времена, оно, однако, оказалось на территории Чувашии под влиянием традиционной народной религии и местных художественных представлений.

Рассмотрим церковную скульптуру, получившую распространение на территории современной Чувашии. Вос-

приятие новокрещеным чувашским населением памятников церковного искусства, в том числе и скульптуры, достаточно широко освещено в архивных документах и трудах исследователей быта и религии чувашей дореволюционного периода. В.Сбоев, В.Магницкий, Н.Никольский, С.Михайлов подробно описали обряды и быт чувашей, на основании собранного материала констатировали необычайную устойчивость древних традиций и присутствие признаков двоеверия в религиозном сознании чувашского народа.

Н.Никольский, например, писал: «Христианское религиозное сознание новокрещеных... должно было заглухнуть в массе понятий нехристианских»¹. Многолетние наблюдения позволили ему сделать выводы о том, что «возле домашнего очага имело место только одно языческое»². В этом категорическом замечании есть значительная доля правды. Восприятие христианства находилось на очень низком, так называемом бытовом уровне, без понимания его философии и догматики. Лишь благодаря активности государства, заинтересованного в распространении христианства на востоке России, и хорошо организованной обрядовой стороны богослужения, содержащего, как и в любой другой религии, элементы магии и фетишизма, православие постепенно ассимилируется в традиционной религии чувашей. Во второй половине XIX столетия к этой теме обратились такие видные чувашские историки, как В.Д.Димитриев, П.В.Денисов, В.Ф.Каховский и другие, выпустившие в 1978 году сборник «Проблемы религиозного синкретизма и развития атеизма в Чувашской АССР». Конечно, эти ученые — историки и археологи — не касались проблем искусства, но помогли определить особенности восприятия чувашским населением христианских памятников, которые были поставлены чувашами в один ряд с древними божествами.

Изучение исторической и краеведческой литературы, а также архивных документов прошлого позволило выявить, что почитаемых чувашами резных образов, если сравнить в процентном отношении с иконописными, было больше, чем у русского народа. Деревянные скульптуры и каменные рельефы представляли главным образом изображения Николая Можайского, Распятие, Параскевы Пятницы и «Христос страдающий», или «Спаситель в терновом венце», как он именуется

в архивных документах. Особенно много упоминаний и легенд связано с каменным рельефным образком Николая Чудотворца из церкви села Ишаки Козьмодемьянского уезда (ныне Чебоксарского р-на). «Каждый крестьянин считает обязательным раз в году сходить в Ишаки и поставить свечу перед чудотворною иконой святителя Николая, чтобы ведение хозяйства шло благополучно. Случится какое-нибудь несчастье, крестьянин сетует: «Ёлѣк кашнă сул Миколоай Торă умне Ишекре сорта сютаканчѣ те кăшал еришмерѣм кайма, сылăк саврăнса ситрѣ ёнтѣ» («Раньше каждый год перед Николой-Богом свечу ставили, нынче не удалось сходить, грех к нам вернулся»), — так описывает Н.В.Никольский отношение к чудотворной резной иконе³.

Высказанная русскими исследователями Н.Н.Серебрянниковым, а ранее А.Л.Мироновым мысль, что новокрещенами, недавними язычниками, легче воспринималась круглая скульптура, чем плоская икона, при всей спорности мнения, правдива⁴. Тем более, на наш взгляд, когда дело касается чувашей, сохранивших свою религию до XX века.

Заметки наблюдателей, что скульптурное произведение воспринималось как языческий идол, близко к истине. Этой версии придерживались все исследователи прошлого. Можно назвать В.А.Мошкова, описавшего подробно быт и нравы марийцев и, попутно, чувашей. «Пережитками отдаленного языческого прошлого» называет он статуи христианских святых и их одеяние⁵. Перечисляя все известные ему резные статуи: в Костроме, Соловецком монастыре, нескольких селах Симбирской губернии, Брянске, Петрозаводске и других местах, он делает обобщение: «Поклонение статуям, одетым в костюмы, распространено во всей или почти во всей Восточной России... Нам кажется, что факты этого рода необходимо тщательно собирать потому, что поклонение статуям наше духовенство не одобряет, как противное учению православной церкви, но терпит его до поры до времени, чтобы не раздражать темной массы народа... Однако замечается в разных местах нашего отечества желание современного духовенства если не уничтожить подобные статуи, то припрятать их в дальний угол»⁶.

Утрата православного содержания, использование скульптуры чаще всего для достижения меркантильных

интересов низводят ее до уровня языческого истукана — олицетворения природных сил, который необходимо умиловать жертвой. Те же процессы взаимопроникновения местной и христианской религий отмечаются у соседних чувашам мордве, мари и удмуртов. Бесспорно, что все эти народы в той или иной мере сохранили память о своем прошлом, а традиционная культура несет в себе историческую непрерывность в развитии религиозных представлений и составляет национальную самобытность каждого из них.

В научном мире национальных республик сегодня идет обсуждение этого вопроса и во многих высказываниях присутствует новизна. Так, есть мнение, что язычество и христианство функционируют в разных плоскостях: в христианстве люди решают проблемы спасения души, а в традиционной вере, которая более прагматична, думают о земном. Религиозное же искусство, по мнению крупнейшего исследователя православной культуры рубежа XIX—XX вв. Ф.И. Буслаева, создателя историко-археологического метода в изучении православного наследия, является источником знаний о древних обычаях и обрядах народа. Он утверждал в памятниках церковного искусства главенство содержания над формой. «Главнейшее свойство русской иконописи, — писал он, — состоит в ее религиозном характере, исключаящем собою все другие интересы или над ними вполне господствующем и все их в себе поглощающем. И у других народов церковное искусство стояло на этой же ступени религиозного чествования...»⁷. Такая установка была совершенно отвергнута в годы советской власти ради сохранения памятников, ибо признание их как произведений искусства создавало условия для их хранения в фондах музеев и научного исследования.

Обращаясь к наследию Ф.И.Буслаева, находим у него немало созвучных сегодняшнему дню суждений. Так, чувашская народная культовая скульптура сыграла немалую роль в формировании положительного отношения к церковной скульптуре. Выразительная в своей предельной простоте и условности, она содержала в себе целую мировоззренческую систему народа. Эта скульптура не может быть рассмотрена, по мнению А.А.Трофимова, автор монографии «Чувашская народная культовая скульптура», отдельно от

обрядовых действий и представлений. Таким образом, некоторые положения Ф.И.Буслаева актуальны и сегодня, они получают новое звучание на примере памятников деревянной скульптуры Чувашии.

Неоценимое значение имеет машинописный вариант рукописи А.И.Некрасова «Статуя Николы Можайского», который явился итогом его многолетнего изучения древней церковной пластики и окончен был тяжело больным ученым в сталинских лагерях. В этой работе нам особенно интересны высказывания, касающиеся непосредственно памятников, бытующих на восточных окраинах России. Полемизируя с некоторыми исследователями церковной пластики, утверждающими, что резные образы здесь рождены живыми пережитками местных богов, ученый становится на крайнюю позицию. Он предполагает, что в XVII—XVIII веках «ни о каких пережитках местных богов уже не могло быть и речи, хотя бы в народе и сохранились обряды, восходящие к дохристианским культам»⁸. С этим трудно согласиться: языческие божества, как уже отмечалось, почитались и в начале XX столетия. С другой стороны, А.И.Некрасов в ходе своей работы видел сотни произведений, что давало ему основание утверждать, что все они создавались именно как иконные образы, и не путать это с характером их восприятия в народной среде.

Если взять первоначальный этап христианизации, то строительство и украшение храмов в XVI—XVII веках было явлением далеко не повсеместным, а локализованным, главным образом в городах — Чебоксарах, Алатыре, Ядрине. В начале XVII столетия в Казанской епархии, огромной по территории, включавшей в себя земли нынешних Кировской, Нижегородской и Астраханской областей, было всего лишь 89 церквей⁹. Только к XIX веку храмы имелись в каждом крупном селе. В XVIII веке процент чувашей, соблюдавших церковные ритуалы хотя бы внешне, был уже достаточно велик. Много икон появилось не только в церквях, но и в домах прихожан. Об этом есть упоминания в литературе.

Процесс медленного и трудного освоения новой веры рассматривался многими авторами еще в прошлом веке. В.К.Магницкий, например, путаницу в религиозных понятиях чувашей считал свойственной «всякому верованию, не име-

ющему методически-научного основания»¹⁰. Действительно, восприятие христианства на бытовом уровне было следствием отсутствия литературы и священников, проводивших службу на чувашском языке. Эти задачи стали решаться во второй половине XIX века: «В Чувашии процесс придания православию национальных черт зашел значительно дальше, чем в других поволжских республиках: в большинстве чувашезычных приходов уже перед революцией служили по воскресеньям на национальном языке, большинство духовенства было чувашами»¹¹. Благодаря хорошо организованной обрядности и статусу официальной государственной религии христианство, тем не менее, принимало форму двоеверия.

Здесь надо оговориться и признать усилия чувашского народа в «сохранении древней веры в чистом виде». До сих пор есть селения некрещеных чувашей, не поддавшихся в течение столетий ни мусульманству, ни православию и называющих себя «чӑн чӑваш», то есть истинными чувашами. Сохранились они главным образом на юге республики и в чувашских диаспорах в Самарской области, Татарии и Сибири. Это дает основание утверждать, что языческий компонент в чувашском христианстве был всегда очень силен. Восприятие православного вероучения на бытовом уровне позволило скульптурным иконам органично вписаться в систему религиозных представлений народа. Появление нового божества в жизни чувашей, по мнению некоторых авторов, не было чем-то исключительным. Сбоев пишет, что кроме общих богов имелись еще и свои почти в каждой деревне¹². К ним чаще всего и обращались в молитвах.

Вспомним, что и в русской православной церкви история и судьба деревянной скульптуры непросты. Официальная церковь всегда относилась к статуе в лучшем случае с большой осторожностью. За редким исключением, когда они были отмечены особой историей обретения или чудотворения, скульптурные произведения были вынесены в часовни, колокольни или вообще в рухлядные, десятки были уничтожены. В синодальных указах осуждалось не столько низкое качество работ или плохая сохранность скульптур, сколько их идолоподобие. Церковь не желала восприятия их народом как языческих памятников.

Из христианских святых стали широко популярными среди чувашей и других народов Волго-Уральского региона те, что были связаны с земледелием и крестьянским бытом, прежде всего Св.Николай Чудотворец — покровитель плотников, рыбаков и поборник справедливости. Видимо, именно ипостась защитника невинно обиженных делала этого святого наиболее привлекательным. Количество упоминаемых в литературе и архивных документах его образов превосходит все остальные. Даже Иисуса Христа не упоминали так часто, как Николу. Профессор С.В.Ешевский писал в 1857 году, что йомзя крещеных чувашей на молении о хлебе, «переврав всех языческих богинь и богов, обращался в заключение к русскому богу и к богу Николе»¹³. Или у В.Сбоева при описании поклонения керемети Хёрлѣ-сыр: «...Раза два мне случалось быть при таких жертвоприношениях, и в оба раза я с изумлением слышал имя Николы Торы, т.е. Николая Чудотворца. Никто не мог объяснить мне, как и почему в эти именно молитвы включено имя христианского святого»¹⁴. Николе же доставалась и большая часть жертвоприношений. Образы Христа и верховного Торă были более абстрактными и возвышенными, чтобы использовать их постоянно. Практически не попадают в новокрещеных землях и святые, с чьими именами связано создание богословских текстов или другая теологическая литература, святые-просветители или основоположники церковного богослужения. Даже библейские сюжеты при создании в церквах резных композиций были ограничены Четвероевангелием. Очень яркий пример тому — изображение на царских вратах иконостаса Введенского собора в Чебоксарах в сцене «Сошествие св. Духа» одиннадцати апостолов вместо двенадцати канонически принятых. Объяснить это можно, как кажется, только отсутствием широкого круга богословской литературы, как переводной, так и на русском языке, и буквальное следование доступному тексту.

Языческий характер восприятия церковной скульптуры подтверждается отношением к ней как к самому богу, а не как к образу, осуществляющему духовную связь молящегося с небесным пантеоном. Утилитарное отношение к низшим, по сравнению с Торă, богам, куда были отнесены, бесспорно, и Никола, и Параскева Пятница — покрови-

тельница женского рукоделия, выражалось в непростительном для православия вольном обращении со скульптурами. Одевали Николу как священника — в дорогие ризы и башмаки, Параскеву — немного проще, — остались письменные подтверждения этому. Их награждали при благоприятном исходе дела, о котором молились перед ними, наказывали, если случалось наоборот. Такое отношение к резным скульптурам святых находим, кстати, не только у чувашей, но и у русских, пермяков и других, что и заставляло духовенство опасаться их как напоминание о языческих богах. Созданные чаще всего русскими мастерами, по канонам древнерусского искусства (на памятниках, сохранившихся в Чувашии до наших дней, можно проследить эволюцию стилей), в среде новокрещеного населения эти памятники теряли свое изначальное содержание и исполняли функции языческого божества. Эта особенность, как считают многие исследователи, сложилась в народной среде благодаря древней традиции устанавливать надмогильные памятники — юпа — в виде столба, напоминающего человеческую фигуру. Круглая или плоскообъемная антропоморфная фигура, привычная в древнечувашских культовых обрядах, воспринималась легче, чем живописная икона с ее плоскостью и условным пространством. Плоское изображение человеческой фигуры встречается в чувашском традиционном искусстве только на вышивке в очень условном, почти знаковом виде. В своих предположениях о более привычной объемной форме Н.Н.Серебренников был не одинок. Еще раньше такую же мысль высказал А.Л.Миронов: «...Всегда и во всех языческих религиях древнего мира необходимо сохранялся материалистический характер религиозного понимания. И естественным следствием такового было почти исключительное господство пластики для воплощения этих религиозных представлений, ибо скульптура лучше, чем живопись, способна наглядно передавать, воплощая в конкретные существенные формы, те божеские существа, которые сами олицетворяли собою материальные силы природы»¹⁵.

Церковная скульптура вошла в религиозную жизнь вместе с христианским искусством: архитектурой, живописью, прикладным искусством — и существовала на первоначальном этапе в комплексе, выражая полноту религиозного

смысла именно в гармоническом соединении всех видов. В силу исторических событий она постепенно вытесняется из храма и в XVIII—XIX веках перемещается в приделы и часовни. Это случилось даже с наиболее почитаемыми и чудотворными иконами. На примере уникального памятника — статуи XVI века Николая Можайского из Чебоксарского Троицкого монастыря — можно проследить историю бытования скульптуры в Чувашии. Привезенная из Москвы вскоре после основания Чебоксар и находившаяся в Никольском девичьем монастыре, в одном из главных соборов города, после указа Екатерины II в 1764 году об упразднении этого монастыря она была перенесена в часовню соседнего Троицкого монастыря и уже там обрела славу чудотворной. Среди населения Микул турă (бог Никола), как его называли чувашки, стал известен не только как покровитель несправедливо обиженных, но и как карающий судья. Судиться к нему приходили даже некрещеные чувашки из ближних и дальних деревень, и клятва перед ним решала исход дела. Святой образ все больше терял свою функцию посредника при духовном общении с богом, а, приняв роль самого бога, вершил земные дела самого утилитарного характера. В.Сбоев называет этот ряд божеств служебными, а чувашей — «плохими христианами», вместе с тем и «плохими ревнителями и древней религии». «Молясь в случае нужды богам языческим, он молился и богу христианскому», — пишет он. Именно в этом ряду и встали памятники церковной скульптуры, играя в XIX столетии роль языческого божества.

В ходе работы над темой «Деревянная церковная скульптура Чувашии» нами были изучены архивные материалы и труды исследователей быта и религиозных верований XVIII—XX вв., обследованы церкви разных районов республики. Это дает основание определить степень распространения скульптурных памятников в нашем регионе и их художественное качество. Постепенно прояснилась и картина их бытования в новокрещеной среде. Характер восприятия церковной скульптуры был предопределен формами, присутствовавшими в народной культуре до распространения христианства в Поволжье.

В Чувашии, одной из национальных автономий России, процессы возрождения православия имеют свои особен-

ности. С одной стороны, они получают сегодня заметную поддержку правительства, а духовенство местной Чебоксарско-Чувашской епархии во главе с митрополитом Варнавой, который и в годы советской власти отличался независимостью и активностью, за последнее десятилетие восстановило и открыло по республике пять монастырей и десятки храмов. Традиции православия, преследуемого в годы социализма, не были утрачены. В Чувашии, даже тогда, когда давлением власти в 1939 году были закрыты все храмы столицы, оставалось еще несколько сельских церквей, где служба не прекращалась. Христианская религия прочно вошла в сознание большей части населения уже в XIX столетии¹⁶. С другой стороны, чуваша сохранили и донесли до наших дней многое из традиционной народной религии и даже сегодня в бытовой жизни соблюдают некоторые ее обряды.

Литература и примечания

¹ Никольский Н.В. Христианство среди чуваш Среднего Поволжья в XVI—XVIII веках. Исторический очерк. Казань, 1912. С.56.

² Там же. С.59.

³ НА ЧГИГН. Отд. I. Ед.хр. 154. С.36.

⁴ Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1928. С.32; Миронов А.Л. История христианского искусства. Конспект лекций, читанных в Императорском Казанском университете и на Казанских высших женских курсах в 1913/14 уч.году. Казань: Типолитография Императорского университета, 1914. С.15.

⁵ Мошков В.А. Город Царевококшайск // Нива. Литературное приложение. Москва, 1901. Март. Апрель. Май. С.556.

⁶ Там же. С.560—561.

⁷ Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М.: Искусство, 1986. С.92.

⁸ РГАЛИ. Ф.2039. Оп.1. Ед. хр.53. Л.58.

⁹ Покровский И.М. Русские епархии в XVI—XIX вв. Казань: Центр. типография, 1913.

¹⁰ Магницкий В.К. Материалы к изучению старой чувашской веры. Казань: Типогр. Императорского университета, 1881. С.219.

¹¹ Филатов С., Щипков А. Язычество. Рождение или возрождение? // Дружба народов, 1994. С.181.

¹² Сбоев В.А. Исследования об инородцах Казанской губернии. Казань, 1856. С.109.

¹³ Ешевский С.В. Сочинения. Ч. III. М.: Изд. К Солдатенкова, 1870. С.694.

¹⁴ Сбоев В.А. Указ.соч. С.113.

¹⁵ Миронов А.Л. История христианского искусства. Конспект лекций, читанных в Императорском Казанском университете и на Казанских высших женских курсах в 1913/14 уч.году. Казань: Типолитография Императорского университета, 1914.

¹⁶ Очень важно понимание высшими духовными лицами введения службы на чувашском языке и создание литературы. Еще в 1817 г. архиепископ казанский Амвросий Протасов предложил преподавание чувашского и марийского языков в Казанской духовной академии, Чебоксарском и Казанском духовных училищах. Он же рекомендовал разработать письменность (алфавит), подготовить буквари, грамматику и словари. Однако практическое претворение этого в жизнь случилось только во второй половине XIX века.

ЖАНР ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМЫ НА ЧУВАШСКОЙ СЦЕНЕ

И.А.Дмитриев

В девяностые годы ушедшего века в чувашскую драматургию вернулась историческая тематика. На сцене ЧГАДТ им. К.В.Иванова осуществились постановки по драмам Н.Сидорова «Хӹхӹм хӹрӹн хӹхлевӹ» («Плач девушки на заре»), повествующей о борьбе Болгарского государства против татаро-монгольских захватчиков, и «Ҫӑлтӑр сӹннӹ каҫ» («Когда гаснут звезды») — о временах взятия Казани московским царем Иваном Грозным.

В обеих постановках были свои достоинства, актеры, как всегда, играли вдохновенно, но по костюмам и экипировке болгарских воинов трудно было судить о жестокости военных действий в 13 веке: на них были не кюбе — кольчуги, экспортируемые Волжской Болгарией и в другие страны мира (о чем остались свидетельства Ахмеда ибн Фадлана), а нечто полотнянно-дерматиновое, призванное, по всей вероятности, имитировать защитные средства болгар от металлических стрел, тяжелых мечей и булав врагов. А когда смотришь на чувашей 16 века, воевавших вместе с Иваном Грозным против казанского хана (после совместной победы над врагом — друг с другом), то никогда не согласишься появлению указа Московского правительства о запрещении чувашам заниматься обработкой металла или ввозить на свои территории металлические изделия. Запрет был наложен, как полагают, самим Грозным, остерегавшимся или даже побаивавшимся иметь на берегах Волги вооруженных чувашей [2, 1977: 55—65].

Странные ощущения возникают при лицезрении артистов—воинов, приезжающих в Москву и не имеющих при себе какого-либо приличествующего моменту оружия. В одежде та же самая смесь полотна и дерматина, хорошо, хоть не в лаптях. Какую опасность для Ивана Грозного и Московской Руси могли представлять эти бедные князья и мурзы — непонятно.

Невыразительность современных сценических костюмов театры оправдывают отсутствием средств. В таком случае стоит обратиться к двадцатым годам, отнюдь не блиставшим материальным благополучием, но именно в те годы театр обвиняли в излишней роскоши исторических костюмов и декораций. «Кроме как на блеск костюмов и на декорации, смотреть не на что», — писала газета «Канаш» в 1926 г. о спектакле «Последние дни Булгарского государства». Автором этой исторической трагедии в 5-и частях, с прологом и эпилогом являлся М.Юрьев, он же режиссер и исполнитель главной роли [11, 1988: 59].

Спектакль М. Юрьева был запрещен местными властями. С 1926 г. этот талантливый, высокоинтеллигентный творческий человек не написал ни одной реплики, не ставил ни одной пьесы. Национальный театр остался без современно мыслящего драматурга и режиссера. По признанию молодого яростного идеолога Партии, слушателя Института красной профессуры Д.Данилова, уход М.Юрьева вызвал развал, и лишь с осени 1928 г. театр оказался способным восстановить работу. Но режиссер П.Н.Осипов, приглашенный из Казани вместо М.Юрьева, проработал в стенах театра не более трех лет. По словам того же Д.Данилова, он был отстранен от должности [вместе с художником К.Васильевым (Катнуем)] за подверженность влияниям чувашского национализма во время постановок своих пьес «Айдар» и «Песня трахомы»: «Эти постановки свидетельствовали несомненно о том, что П.Н.Осипов находился не только в период работы над названными произведениями, но и позднее под заметным влиянием чувашского национализма. Далее, театр в период работы т. Осипова начал несомненно интересную работу в области внешнего оформления спектакля (костюмы, декорации и т.д.). Но и искания в этой области были направлены не в ту сторону, куда следовало бы обратить главное внимание.

Если при постановке пьес, показывающих картины советской действительности, театр в оформлении спектакля не внес чего-либо оригинального, свежего, то при постановке «Айдара» (о старине) были приложены большие усилия, чтобы возможно лучше оформить этот спектакль. Для данного спектакля была проделана тщательная работа по изготовлению специальных костюмов, часть из которых очень сильно напоминала собою костюмы русских бояр. Не вдаваясь в детали оформления этого спектакля, нужно сказать, что здесь все было направлено к тому, чтобы подчеркнуть «величие» старины — основную идею драмы. Таким образом, эта чрезвычайно важная работа над художественным качеством постановок проходила в то время мимо насущнейших нужд советского театра в Чувашии» [1, 1933: 221—222].

Цитата, приведенная из книги «Советская Чувашия», ввела нас в атмосферу тридцатых годов, когда историческая тематика в театре уже замерла в ожидании своего предсмертного часа или летаргического сна на долгие годы.

Стоит отметить, что за четыре года театр два раза оказывался на грани развала, в обоих случаях по вине властных структур, решающих, кого ставить во главе театрального коллектива. Между целями художественного коллектива и требованиями местного бюро обкома ВКП(б) возникали противоречия именно тогда, когда театр обращался к исторической тематике, к прошлому народа.

«Последние дни Булгарского царства», по сути, являются продолжением идей и образов, владевших умами чувашской интеллигенции в первые послереволюционные годы, когда еще не существовало ни Чувашской автономной области, ни тем более республики. Именно тогда, с «Сильби — булгарская красавица» Г.В.Тал-Мрзы зародилась в нашей литературе историческая драма. Если верить информативно весьма щедрой книге Д.Данилова, до 1926 г. драматургия и театр развивались свободно: «Обком ВКП(б) до смены руководства в 1926 г. никак не реагировал на состояние этого участка национально-культурного строительства Чувашии» [1, 1933: 220].

Появление в эпилоге «Последних дней Булгарского царства» руководителей и участников организации Чувашской автономной области в 1920 году: Д.С.Эльменя — председателя Чувашского ревкома и исполкома ЧАО, Л.М.Лукина — члена

временного Чувашского обкома ВКП(б) и секретаря Чувашского обкома ВКП(б), В.А.Алексеева — члена Чувашского ревкома и заведующего отделом облисполкома — говорит не только о преклонении автора перед фактом приобретения чувашским народом своей государственности, но и об умелом использовании драматургом характерных для театра революционного времени приемов: деятели театра России шли навстречу своему зрителю, использовали формы диспутов и митингов, повышая тем самым мощь идеологического воздействия спектаклей на публику. Введение в текст пьесы и спектакль образов первых строителей чувашской государственности было прямым вызовом партийно-советским органам того времени (1925 г.), которые, как полагает М.Ф.Юрьев, отходили от первоначальных целей чувашской государственности. Главный руководитель организации Автономии Д.Эльмень был освобожден в силу внутрипартийных склок от руководящих постов в Чувашии с 1924 г. и отправился в Москву, в Институт красной профессуры. Умер он странной смертью в 1931 г. в санатории с. Ильинка Чувашской АССР. Считался «правым уклонистом» [6, 2001: 504].

Работавший вместе с Эльменем в одной команде В.А.Алексеев, член Чувашского Ревкома в 1920 г. и ответственный секретарь Чувашского обкома ВКП(б) (1924—1926), был вынужден последовать примеру старшего товарища: вскоре после разгрома скандального спектакля 1926 г. он уехал в Сибирь, где в 1921 г. умер зачинатель чувашской исторической драмы Г.В.Тал-Мрза. Третий герой эпилога «Последних дней...», Лукин Л.М., еще в 1921 г. уехал туда же, в Сибирь, позже вернулся на профсоюзную работу в Чебоксары, но в 1928 г. переехал в Москву и оставил навсегда заботы о строительстве Чувашской государственности [6, 2001: 253].

1921 год знаменит не только разразившимся в Поволжье голодом, но и восстанием чувашских крестьян 19 волостей против продразверстки. Восстание было жестоко подавлено 11-тысячной Красной Армией, арестовано более 1000 человек, расстреляно, по официальным данным, 404 повстанца, но продразверстка была выполнена на 108 процентов. Дело было в январе, а в феврале Д.Эльмень, Л.Лукин и другие были наказаны — сняты со своих постов. Передвижениям чувашских деятелей по великим просторам Сибири есть, таким образом,

вполне конкретные и весомые причины. Уходом драматургов, художников театра и режиссеров в другие сферы деятельности управляли те же самые механизмы. Перемещения партийных кадров и самовольный отказ деятелей искусства от участия в культурной жизни Республики объяснимы с социально-психологической точки зрения как признание ими невыполнимости задач, стоявших перед организаторами Автономии еще с момента развала царской империи.

Никакой автономии в том виде, в каком чувашские интеллектуалы представляли ее себе, не могло быть. Этот большой вопрос относительно автономности автономии и поставил М.Юрьев в своей пьесе. Д.Данилов совершенно прав, но лишь отчасти: спектакль М.Юрьева трактовал не только «факт образования советской автономии как восстановление Булгарского царства», но говорил и о современном состоянии умов и настроений в правительственных и партийных органах Чувашии.

Разгром постановки, лишение автора и режиссера, предложившего собственную трактовку исторического факта в сравнении с современными событиями, права существовать в культурном пространстве республики, последовавший за разгромом уход из театра актеров — все это оказало огромное влияние на будущий, то есть современный чувашский театр. Партийная критика, в полный голос заявившая о себе в начале тридцатых годов, решительно диктовала выбор драматургами фабульной основы будущих произведений: она требовала находить фабулу в современной жизни и отразить борьбу классов в деревне, тем самым подсказывала идейно-тематическую ее разработку. Именно после 1926 г. постановления бюро обкома ВКП(б) стали руководством к действию для критики, указывающей театру, как оформлять спектакли и какие костюмы для героев исторических драм шить, чтобы везде и всюду была видна классовая борьба. Далее увидим, на примере истории драмы «Айдар» на чувашской сцене, как партийная критика влияла на решение образа того или другого персонажа на сцене.

Таким образом, судьба жанра исторической драмы вплетена в историю строительства национального государства, заботы о котором возродились со времен первой Русской революции 1905 года. Все интеллектуалы, как политики, так

и культурные деятели, были хорошо знакомы с Программой построения Чувашской Страны, провозглашенной на страницах газеты «Хыпар» 1 февраля 1918 г. До 1926 г. шла борьба внутри самих членов бюро обкома ВКП(б), по-разному понимавших и принимавших основные статьи той Программы. Этим можно объяснить отсутствие стабильности среди руководящих кадров Автономии. Хотя в быстрой смене руководителей истории и видят «узкоперсональную борьбу за место ответственного секретаря» [3, 2001: 112], нельзя отрицать, что в эти годы шла постоянная работа по государственному строительству и выработке и принятию Конституции Чувашии, не принятой и не утвержденной ВЦИКом. После ознакомления с текстом представленной на утверждение Конституции центральные органы партии усилили свое влияние на обком ВКП(б): «В конце 1926 г. ответственным секретарем обкома ВКП(б) стал прибывший из Самары уроженец Чувашии С.П. Петров, занимавший эту должность более 10 лет. Тяготевавший к администрированию, к закулисным интригам и маневрам, он оказался в струе с теми процессами, которые тогда происходили в партии: превращением ее в государственную структуру, бюрократизацией» [3, 2001: 112].

Те, которые «не оказывались в струе», рассеивались по просторам России. Среди них и партийные работники, и деятели культуры. Так, после разгрома повстанцев Чувашии против продразверстки в январе 1921 г. Г.В.Тал-Мрза оставляет свой Красноармейский театр в Казани (официальная версия — окончание Гражданской войны), переезжает в родную деревню и осенью того же года вывозит семью в Сибирь. Официальная версия — бегство от голода в Поволжье. Факты же говорят о другом. Для того, чтобы зачинателю жанра исторической драмы оставить драматургию и театр, нужны были более веские причины, чем голод. В Чебоксарах не хватало актеров и режиссеров, в труппе осталось шесть (!) человек, и они занимались выпусками «живых газет», в которых в постигших повстанцев бедах обвиняли мировой капитализм и местных богачей. Для постановки чувашскими красноармейскими театрами исторических драм и трагедий Г.Тал-Мрзы, написанных в 1918—1920 гг., не было ни политических, ни социальных условий. Почти все исторические драмы пропали или сгорели. Сам автор, разочарованный в планах осуществ-

вления Программы, обратился, по словам жены, к форме романа, но ранняя смерть (1921), постигшая его в Сибири, закрыла страницы как написанных, так и лишь задуманных произведений.

В том же 1921 году сам идеолог Чувашской Страны, певец Свободы, Братства и Любви, М.Сеспель, пройдя через тюремное заключение, унижительные допросы и суды, был вывезен из Чувашии с помощью друзей, среди которых, говорят, был и Эльмень, и отправлен в Евпаторию на лечение. Обвинение Председателя Ревтрибунала в поджоге государственного здания и допросы, и суды над идеологом Программы свободного чувашского государства вряд ли можно отнести к узкоперсональным склокам в среде руководящего персонала. Шла борьба за будущее чувашского народа, и представления многих о путях развития политических отношений между Чувашией и Россией были не «в струе». Не зря Сеспель стал заниматься драматургией именно в эти годы, но его занятиям не было суждено принести каких-либо результатов. После января—февраля 1921 г. М.Акимов-Аруй, драматург, столь успешно разрабатывавший современную тематику в чувашской драматургии 1918—1920 гг., также находит убежище в своей деревне.

Между тем из разных областей осенью 1921 г. партия направляет своих «верных сынов» на укрепление чувашской организации: «из рядов Красной Армии и из организаций РКП(б) Башкирской и Татарской АССР, Нижегородской, Самарской, Саратовской, Томской и некоторых других губерний в распоряжение Чувашского обкома прибыло 150 коммунистов и беспартийных» [3, 2001: 111—112]. Происходил процесс одновременного рассеивания кадров дореволюционной закалки и собирания новых. Этот процесс имеет свое название — «чистка партийных рядов», периодически возобновляемая на протяжении 20-х гг. Национальные кадры, руководствовавшиеся Программой 1918 г., или подпадали под периодически возобновляемые «партийные чистки», или же их направляли в другие края. В ином социально-этническом окружении партийные кадры в своих действиях не были связаны национальными, историческими и культурными рамками, они принадлежали только Партии и выполняли только ее требования.

Потому в пьесах 30-х гг. мы часто встречаем главных героев, проживающих в чувашской деревне, говорящих на чувашском, но никакой информации об их родственных или кровных связях не обнаруживаем: это — пришельцы из других областей, партийные и комсомольские работники, выполняющие задание Партии.

Борьба за единомыслие в партийных рядах обратилась борьбой против прошлого — против национальной культуры и истории. В театральном искусстве она выразилась в призывах обращаться к современной тематике и в отрицании «прекрасной старины». Драмы и трагедии Тал-Мрзы не могли быть воплощены сценическим искусством того времени, как и быть напечатанными, не только по соображениям материальным и техническим (в театре работало шесть артистов), но и по соображениям идеологическим. Потому мы никогда не увидим на нашей сцене гуннов времен «Атиллы», тюркоязычных племен «Хана Архая», не встретимся с «Мрзабаем» — предком автора по мужской линии (в пьесе поднимались проблемы взаимоотношений московского князя Ивана Грозного и чувашского князя Мрзабая), до сих пор не звучит голос «Сильби — болгарской красавицы», хотя две части этой трагедии в семи актах и сохранились.

Историческая тематика уходила со сцены, а если и оставалась, то пьесы корректировались согласно требованиям времени. К таковым фундаментально отредактированным пьесам относится и «Айдар» П.Н. Осипова. Спектакли по этой драме сопровождали почти всю историю советского чувашского театра (ЧГАДТ им. К.В. Иванова). Редакция коснулась не только сюжета, но и фабульной основы произведения. Коренным образом изменился образ главного героя: в первом варианте пьесы он представлялся защитником народа от царской православно-чиновничьей власти, а во второй — противником Путачева и слугой императрицы.

Обратимся к сценической истории пьесы «Айдар» П.Н. Осипова, а именно к тем перипетиям, которые претерпел главный герой — Айдар. Литературовед К.Д. Кириллов напечатал первый вариант пьесы в сборнике ЧНИИЯЛИЭ в 1989 г. и сопровождал его добротным анализом истории переделок пьесы самим автором. Кроме того, основываясь на признаниях драматурга о влиянии на него образов Нарспи и Сетнера

К.В.Иванова, а также Луизы и Фердинанда Ф.Шиллера, К.Кириллов подчеркивает возвышенно-романтический характер как главного героя, так противостоящих ему Сентиера и Пинерби и в целом всей пьесы. Исследователь сравнил варианты и пришел к выводу, что первый вариант не имеет лишних деталей в действиях героев и событиях пьесы, не оправданных основным конфликтом. В изначальном конфликте пьесы им не было обнаружено признаков «классовой борьбы», но таковые появились во втором варианте 1934 г. Противостояние молодых героев местному феодалу Айдару объясняется не классовыми мотивами, а любовными. По тексту первого варианта, защитником, предводителем, «главой» народа является Айдар и он погибает от пули стражника, защищая не себя, а свою религию. Враги принялись рубить деревья на киреметище — экспрессия в этой сцене поднимается до невероятных высот:

ПРИСТАВ: Пилите хорошенько. Пусть молятся своему богу, пока его не срубили! Ха-ха-ха!

АЙДАР. А!.. Они рубят! Нет, не бывать этому! Не позволю рубить дерево, охранявшее и защищавшее нас в течение веков! Народ! Долг каждого пожертвовать своей жизнью ради Киремети. Убьем злого помощника русского бога. Не бойтесь смерти, я, Айдар, повелеваю, все на врага!.. (подбегает к приставу и хватается за ружье. Во время схватки раздается выстрел — Айдар падает. Все разбегаются)...

Проклинаю меня убившего!.. Пусть поглотит земля попирающего нашу веру!.. Слушайте, люди, Айдара: я пожертвовал жизнь свою Киремети. Проклинайте русских!.. Проклинайте врагов!.. Берегите свою веру!.. Проклятье, Проклятье!.. (умирает).

ПРИСТАВ. Сволочи, и умирают проклиная! Пилите!.. Теперь некому сопротивляться!.. А завтра загоним всех в болото, пусть отец Иоанн окрестит их.

Занавес.

Пьеса заканчивается сборами в дорогу всего населения деревни: нужно спастись от русских, от православия [4, 1989: 107].

Такого Айдара видели зрители Казани, пришедшие на спектакль педтехникумовцев (1925), таковым был Айдар для зрителей Чебоксар в постановках 1927 и 1929 годов. И. Илларионов выступил на премьере 1927 г.: «Опытный, талантливый актер покорила высоким мастерством в создании цельного, законченного образа сильного, жестокого, казалось бы, безнаказанного в своих действиях коштана ...Резкие, энергичные движения, твердая походка, сильный, грубый голос,

пронзительный взгляд из-под нависших бровей говорили о неукротимой силе властолюбивого человека, победить которого нелегко» [11, 1988: 74].

Актер П.Медиков был еще притягательней в образе Айдара в силу своей молодости и героической, мужественной природы. Именно его исполнение роли Айдара в 1929 г. привело в ярость партийную критику, и Осипов вынужден был покинуть театр и заняться медициной. Мощный молодой голос Нестора Виноградова в роли Айдара (1934), охранителя и защитника народа, потрясал зал, но уже не призывал встать на защиту своей религии и Киремети. (Как рассказывал сам актер автору этих строк, ему нравилось репетировать свои монологи в лесу. Лес вторил ему: Айда-а-а! Могу-у-уч!)

Но могучий Айдар стал другим, «по просьбе театра» автор написал огромный пролог: «Екатерина II дарует верному слуге Айдару поместье на чувашской земле. Эта сцена позволила режиссеру Г. Парне еще ярче раскрыть социальную основу пьесы. Пролог в спектакле — оглашение царского указа — был дан со всей пышностью, величием и роскошью... Айдар в исполнении молодого Н. Виноградова ...был мужчина средних лет, энергичный, властолюбивый», — говорит Ф. Романова о спектакле 1934 г. [11, 1988: 105].

Образ, созданный Н.Виноградовым, настолько был могуч и мужественно-прекрасен, что исполнителям ролей молодых героев, ему противостоящих, приходилось туго: их сентиментализм не трогал сердца зрителей. Зрителям, особенно зрительницам, запоминался образ Айдара, которым можно лишь восхищаться, и бороться с ним — не имеет никакого смысла.

Молодой режиссер К.Иванов обратился к новому варианту драмы в 1937 и 1939 гг. Никаких изменений в решение образа главного героя не было внесено, он так и остался «врагом чувашского народа». Первый вариант навсегда покинул сцены чувашских театров.

Итак, с 1934 г., то есть с момента появления второго варианта, наступил смерть драме. Новые постановки, включая спектакли 1942, 1947 гг., осуществлялись по разным причинам, но они строго придерживались принципов теории классовой борьбы. Появлялся Айдар — не герой, а скорее среднего ума и достоинств человек в исполнении И.Молодова, Айдар —

комедиант, ничтожный человек, хитрец, обманщик в исполнении Е.Никитина. Театральные постановки боролись против «врагов» своими средствами. То, что было когда-то образцом мужества, защитника, превращалось в нечто обратное. Так вымывалась историческая память из сознания народа, так шла борьба против прошлого.

В последние десятилетия мы видели интеллектуального Айдара в исполнении В.Родионова и просто усталого — в последней постановке В.Яковлева. Из этого спектакля запомнились пышность и роскошь царского двора, костюм императрицы и сама императрица в исполнении Л.Федоровой: необычайная роскошь приковывала внимание зрителя к красивой и талантливой актрисе. Современность решения драмы заключалась, по-видимому, в заключительной мизансцене: на вращающемся сценическом кругу была гора трупов. Это дало повод литературоведу Ю.Яковлеву сделать вывод: «...Режиссер Яковлев любит изображать смерть».

Нельзя сказать, что спектаклю удалось добиться успеха, сопровождавшего первое появление драмы в двадцатых годах. Не было нового решения в целом. Айдар так и остался врагом народа, только старым, усталым, потерявшим цель и интерес к жизни. Ему не нужна Пинерби, если нужна — зачем? И он жертвует ее Киремети. Этот жест Айдара ужасен, жесток. Человеческое жертвоприношение. У кого волосы не встанут дыбом от лицемерия подобных жертв? Но эта сцена, появившаяся в период борьбы против всяких форм религии, в девяностые годы звучала уже «правдой» о чувашской религии.

Борьба против изображения сильных исторических личностей, но противостоящих «нам» классово, порождало или возрождало мифы миссионеров царского времени о человеческих жертвоприношениях среди чувашских «язычников». «Исправленный» (точнее, испорченный) вариант драмы изучался в школах, его передавали по радио, играли коллективы самодеятельности (без пролога) и никто из литературоведов и театральных критиков не посмел в те годы говорить о вопиющей неправде изображения сцены «На киреметище». Приходится это делать хотя бы сейчас: у чувашей не было обычая приносить человеческие жертвы. То, что называется «киремет», — это дерево (дуб, вяз и т.д.), выросшее на месте, куда упала зола от тела сожженного Калама, т.е. проповедника

чувашской религии; он же — первый сын Верховного (небесного) Турă, он же — Царь Земной. Сын Турă выезжал на белом коне и ездил по свету, обучая народ добру и справедливости, раздаривая счастье, и был для своих поклонников защитой и охраной. В первом варианте Айдар призывает народ положить головы за веру, во втором — «темный», «хитрый», «злой» Айдар проводит «древнее жертвоприношение» девушкой.

Мы остановились на двух моментах самой истории исторической драмы на чувашской сцене и в литературе: 1) историческая тематика появилась в творчестве Г.Тал-Мрзы с 1918 г. Рождение жанра вплотную связано с историческими событиями современности. В этот революционный период драматургия не только толкует современность, опираясь на полные драматизма исторические события, но и саму историю пытается преподнести читателю и зрителю в неискаженном виде. Драмы изображают войны, схватки, жестокости; сценические декорации и костюмы также соответствуют данным исторических документов. Героями выбираются сильные, свободолюбивые характеры. Пьесы Тал-Мрзы, трагедия М.Юрьева написаны в романтическом, экспрессионистическом духе. Их изобразительные средства выбирались из арсенала театра экспрессионизма, получившего распространение в первые десятилетия двадцатого века в России: частые раскаты грома, сверкание молний у М.Юрьева, ночные сцены у Тал-Мрзы («Сильби — красавица Булгарии»), полные таинственных шумов, шепотов и пения птиц. И так далее.

Фабульной основой для сюжетосложения берутся события, изображающие мощь и силу предков, древних государственных деятелей, которые, по данным науки того времени (как и сегодняшней), находились в определенных генетических и исторических связях с современными чувашами.

Социально-политической колыбелью исторической драмы являются Февральская и Октябрьская революции. Память народа обрела воспоминания как о былом величии Болгарского государства, так и о пребывании под властью Золотой Орды и Казанского ханства. Народ сохранил память и о каких-то якобы существовавших договорах чувашских родовых князей с московским царем 16 века.

Оформление спектаклей «Последние дни Булгарского государства» и «Айдар» не могли быть в двадцатых годах

иными, чем они описаны у критиков-идеологов. Первые драматурги преклонялись перед стариной, историей, отсюда черпали силы для строительства своего национального государства. Они не могли выбирать из исторического прошлого слабых и нищих в качестве героев драм и трагедий. Это — закономерно.

Первый этап крушения жанра исторической драмы, равно как и мечты о построении вполне автономной государственности, прошел в 1921 г.: одиннадцатитысячная армия была направлена не только против крестьян, но и против будущности чувашского народа. Именно этот год знаменует собой исчезновение деятелей национальной политики и культуры в Сибири, отправленные некоторых во «внутреннюю эмиграцию» и т.д.

Второй этап напрямую связан с уходом М. -Юрьева (или его отстранением) как драматурга, режиссера и актера из культурной жизни республики. Этот этап длился до мая 1929, когда партия решила взять в свои руки культурное строительство. Окончательная смерть исторической драмы, берущей свое начало в революционной эпохе, наступает в 1934 г., с момента коренной переделки П.Осиповым своей драмы «Ай-дар». В литературу и театр проникает историческая и идеологическая ложь. И с этого момента чувашская драматургия сдает все позиции художественности. Драматургия и театр становятся служанками идеологии, и единственной реальностью их отражения станут партийные и правительственные постановления. Реальная действительность, та самая современность, которая была рядом и вокруг, не получала отражения в драматургии того времени. Последней пьесой, в которой автор размышлял о современной действительности (национальной экономике, политике, культуре, истории, народной музыке и о людях, их характерах и судьбах), была фантасмагория «Укълчакасси» (единственная постановка в 1929 г., за которой последовало шельмование как произведения, так и его автора Д.Юмана).

Новые редакции, варианты появлялись не только у драматургов, писавших до тридцатых годов. В 1936 г. А.Калган написал драму «Анисса», а в 1938 г. появилась ее новая редакция, в которой безобидный знахарь-гадальщик был высмеян как представитель прошлой эпохи.

Как М.Юрьева, так и автора «Айдара» вместе с другими часто обвиняли в «чувашском национализме», если в произведениях встречалось «вырăссем» — «русские». Этим термином чуваша пользовались для обозначения русских как этноса и представителей власти Русского государства: разного рода чиновников, стражников, попов. Простонародное употребление термина в значении «власть», «представители власти» перешло и в литературу. Айдар употребляет «вырăссем» в значении «власть», «государство», а не подразумевает под приставом и стражниками весь русский народ России.

Никто до сих не заметил, что Айдар боролся не против «русского народа», а против власти и церкви. Не русский и чувашский народы борются в пьесе друг с другом, это — не межнациональная война. Изображать конфликты как межнациональную вражду не пришло бы в голову ни одному чувашскому писателю, даже Юрьеву. Странная метаморфоза, происшедшая с Айдаром (его превращение из защитника народа и религии в слугу императрицы и угнетателя своего народа) прямым текстом говорит о завершении между Москвой и Чебоксарами неопределенных отношений в вопросах национального строительства и кому принадлежит местная власть.

В 1926 г. ВЦИК рассмотрел Первую Конституцию Чувашской АССР, в которой Ст. 1 провозглашала, что «республика свободно и добровольно входит в состав РСФСР на началах федерации». Последующие статьи исходили из этого принципа. Конституцию добровольного вхождения в состав Федерации ВЦИК не утвердил.

Пафос автора «Последних дней Булгарского государства», сама постановка, последующий разгром спектакля вполне объяснимы в контексте Декрета ВЦИК о преобразовании Чувашской автономной области в Чувашскую Автономную Советскую Социалистическую Республику (21 апреля 1925 г.) и отказа того же ВЦИК утвердить Первую Конституцию, принятую ЦИК Чувашской АССР 31 января 1926 г. Травля спектакля, поставленного весной 1925 г., началась в феврале 1926 г. Именно с этого момента жанр исторической драмы начинает отступать перед новой идеологией.

В 1940—1941 гг. на чувашской сцене появляются две исторические драмы на тематику Пугачевского восстания. Ф. Трофимов предложил инсценировку поэмы С. Эльгера

«Под гнетом» под названием «Чакка». Постановка, осуществленная до начала Второй мировой войны, говорила, по словам Ф. Романовой, об особенной общественной чуткости театра [10, 1973: 92]. Многие читали поэму еще в 1925 г. на страницах «Сунтала» и заметили, что автору пришлось заново отредактировать текст отнюдь не по художественным соображениям. Потому датой написания поэмы ныне считается 1931 г.

«Тудимер» Я.Ухсая названа «народной трагедией». В условиях начавшейся войны обе постановки звучали весьма современно, ибо в них речь шла о свободе народа: «Не менее актуальны были и исторические пьесы, воскресавшие славные страницы народной борьбы за свободу и независимость, в которых отражались патриотические чувства, чувства преклонения перед героизмом, свободолюбием народа» [10, 1973: 95]. Тема пугачевского восстания и участия в нем чувашских крестьянских масс не могла быть идеологически безупречной, но патриотические чувства нужно было поддерживать.

Далее чувашская драматургия отходит от пугачевской тематики и обращается за фабульной основой к недавнему прошлому, к событиям революций 1917 г. и ко временам Гражданской войны. Так появилась пьеса А.Калгана «Иван Калмыков»: «Прообразом героя была историческая личность — большевик Иван Кадыков, председатель Чебоксарского Совета рабочих и солдатских депутатов периода Гражданской войны, зверски убитый прихвостнями местной буржуазии и эсеро-националистической контрреволюции», — писала Ф.Романова [10, 1973: 97]. Пьеса оказалась схематичной, но отвечающей требованиям теории классовой борьбы и вполне «советской», в переработанном виде она появилась на сцене в 1959 г., но успеха не имела.

Со второй половины сороковых годов в жанре исторической драмы работает И.Максимов-Кошкинский. В соответствии с канонами советской драматургии того времени появляются пьесы «Садур и Илем» (1948), «Константин Иванов» (1950), «Дар Пугачева» (1954).

Пьесы на исторические сюжеты, появившиеся в 1934—1955 гг., объединяет одна характерная черта: исторические факты и события не сообщаются в них с современностью. Будто в стеклянной колбе песочных часов появилась перегородка, песок перестал течь и кружится в разделенных частях

колбы, не признавая и не подозревая о существовании песчинок в другой части. Зрители смотрели именно на прошлое, не имеющее к сегодняшнему дню отношения: прошлое было ужасно, настоящее — прекрасно. Но только на сцене и в драматургии. Зрители всего Советского Союза были свидетелями осуществленного будущего на сцене. Пьесы не говорили о настоящем, они изображали будущее как настоящее. В этом прелесть театральной иллюзии — принимать и прошлое и фантастическое за настоящее, происходящее «здесь и сейчас».

Кроме названных пьес в чувашском театре часто возобновлялись и возобновляются произведения, повествующие о дореволюционной чувашской деревне. Это спектакли по музыкальной драме «В деревне» Ф.Павлова и «Нарспи» К.Иванова (в инсценировках разных авторов). Они не повествуют об исторических событиях и героях. Фон действия полон этнографическими деталями. В них живут люди, не помышляющие о государственном строительстве. В этом смысле персонажи не могут быть названы историческими личностями. В них присутствует этнография чувашского народа конца девятнадцатого — начала двадцатого веков. Эти пьесы, как и пьесы других авторов о жизни дореволюционной деревни, привлекали внимание зрителя к театру своего времени. Кроме классовой борьбы, которую непременно обнаруживали режиссеры, в них радовало присутствие сильных характеров и психологическая правда.

Именно эти спектакли подготовили восприятие зрителем совершенно неожиданно появившейся трагедии на темы болгарских времен. Сначала читатели познакомились с исторической трагедией «На распутье» («Телей и Илем») И.А.Петровой (1973). Через четыре года появился великолепный спектакль В.Н.Яковлева «Телей и Илем». Режиссерское искусство театра очередной раз поднялось на несколько ступеней выше. Художник В.М.Мазанов создал пространство трагической истории народа, не унижая и не возвышая прошлое. Костюмы персонажей впервые «отделились» от привычных костюмов края 19 века. Пусть они были не роскошны, какими могли и быть, пусть не было кольчуг на воинах, но они не оскорбляли вкус зрителя.

А зрительный зал был полон теми, кто впервые знакомился с историей Волжской Болгарии, с суварями и болгарями.

с ибн Фадланом и Алмушем. Театр выпустил красочные программки с историческими справками. Так 1977 г. стал праздником возвращения на сцену болгарской тематики. И.Петрова не только изучила исторические документы, какие только можно было обнаружить в библиотеках страны, в личных архивах ученых — языковедов и историков, она вдохнула в историю жар своей поэзии. Трагедия повествовала о героическом и трагическом, но в каждом герое присутствовало дыхание интимной женской лирики. Театр представлял историю своего народа как нечто личное, важное и неотвратимое. Это было зрелище без всяческих излишеств, представление звучало мощно, но без ложного пафоса. Музыкальность во всем: в линии костюмов и декораций В.Мазанова, в пластике движения мизансцен В.Яковлева, в интонациях актерских голосов. В этой далеко не простой для восприятия теме, оснащенной не менее острыми современными режиссерскими приемами, в каждом зрителе рождалась История Болгарии как *его история*. Личная история.

Рядом же на сцене существовала другая историческая драма «После молнии — гром» Н.Терентьева, вторая часть чувашской Ленинианы. Первая часть появилась в 1969 г. под названием «Волны бьют о берег». Диалогия в целом повествовала о дружбе двух российских семей — И.Н.Ульянова и И.Я.Яковлева. Спектакли следовало смотреть, затаив дыхание. Авторы и актеры получили Государственную премию им. К.С.Станиславского. Художник В.Мазанов превратил не блещущее новизной драматического письма произведение Н.Терентьева в нечто цельное, монументальное и содержательное. В этих произведениях не было обращенности к проблемам сегодняшнего дня. Страна строила коммунизм, важно было укрепить дружбу между народами, которые еще не были одноязычны, как предполагалось Программой строительства. Вопросы существования национального языка, политики Партии в этом отношении, казалось бы, просто невозможно было обойти молчанием, но — обошли. Великие Учителя Ульянов и Яковлев не имели отношения (по пьесе) к современным проблемам народа, во имя которых они появились (по автору) в пьесах.

На произведениях Н. Терентьева завершился советский этап исторической тематики и драмы на чувашской сцене.

Драма обращалась в основном к болгарской эпохе, ко временам насильственного крещения (18 век, Пугачевское восстание) и к первым десятилетиям 20 века. Болгарская тематика впрямую была связана с проблемами строительства национального государства («возрождения Болгарского государства»). Тема пугачевского восстания «обслуживала» теорию классовой борьбы. Авторы, обратившиеся ко временам Пугачева, и не могли говорить о том, что чувашский народ встал в ряды повстанцев не ради освобождения от ига национальных феодалов, а за право исповедовать свою религию и сохранение своих обрядов. Скорее всего, война была национально-освободительная и религиозная. Тематика начала 20 века была призвана возвеличить значение Октябрьской революции, идейных организаторов и практиков революционных действий. Она же оправдывала стремление к стиранию языковых и других границ между народами СССР.

После развала СССР историческая тематика вернулась на сцену. Здесь на первое место следует ставить пьесы Н. Сидорова. Историческая драма эпохи демократии — совершенно другая страница чувашской драматургии и сцены. Здесь свои проблемы, недостатки, исходящие из предыдущей советской эпохи. Однако это — тема отдельной статьи.

Использованная литература

¹ Данилов Д.Д. Советская Чувашия. М.: Соцэкгиз, 1933.

² Димитриев В.Д. Заповедные товары и запрет кузнечного и серебряного дела в национальных районах Среднего Поволжья в 17 веке // Вопросы истории Чувашии. Труды НИИ ЯЛИЭ при СМ Чуваш. АССР. Чебоксары, 1977. Вып. 73. С. 55—65.

³ История Чувашии новейшего времени. Кн. первая. Чебоксары, 2001.

⁴ Кириллов К.Д. «Айтар» драмăн малтанхи варианчĕ // Чăваш литератури: Поэтикапа стиль ыйтăвĕсем. Шупашкар: НИИ ЯЛИЭ, 1989. С. 85—111.

⁵ Ковалевский А.П. Книга Ахмеда ибн Фадлана о его путешествии на Волгу в 921—922 гг. Харьков, 1956.

⁶ Краткая чувашская энциклопедия. Чебоксары, 2001.

⁷ Максимов-Кошкинский И.С. Драмăсем. Шупашкар, 1960.

⁸ Осипов П.Н. Тăван тавралăхра. 1933—1965 сÿлсенче сырни пьесăсем. Шупашкар, 1981.

⁹ Петрова И.А. Кунсÿл юппинче (Телейпе Илем). Прологă, 20 картинăллă историлле трагеди. Шупашкар, 1973.

¹⁰ Романова Ф.А. Театр, любимый народом. Чебоксары, 1973.

¹¹ Романова Ф.А. Театр, любимый народом. Изд. 2-е, перераб. и доп. Чебоксары, 1988.

¹² Тал-Мърса Г. Хёрлѣ Җар җыннин юрри. Кёнекене Виталий Станъялпа Валем Ахун пухса хатёрленѣ. Умсăмахѣ те вёсеннех. Шупашкар, 1975.

¹³ Юрьев М. Пулхър патшалăхĕн юлашки кунĕсем. Шупашкар, 1926.

ПРОБЛЕМА «ГЕРОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ» В ТВОРЧЕСТВЕ А.К.БРЫНДИНА

Ю.В.Викторов

Известный чувашский скульптор-монументалист русской национальности Анатолий Константинович Брындин родился в 1941 году в городе Куйбышеве Республики Татарстан. К десяти годам Толя остался круглым сиротой и вынужден был переехать к тете в Чебоксары, в доме которой нашел душевное тепло, понимание и заботу. Здесь он учился в школе, окончил художественное училище, а затем продолжил образование в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В.И.Мухомовой. Немаловажно заметить, что уже в студенческие годы Анатолий Брындин проявил себя нетрадиционно мыслящим человеком, способным логически доходить до сути решаемой проблемы. Эти характерные качества личности — нешаблонность подхода к явлениям жизни, к людям, к искусству — явственно отразились во всех произведениях скульптора.

Творческая биография Анатолия Брындина всецело связана с Чувашией. Более того, он первым из наших ваятелей талантливо воплотил новые темы и образы в разных видах и жанрах монументальной и монументально-декоративной скульптуры. Все произведения мастера органично вписались в ансамбли городов и сел республики и навсегда вошли в сокровищницу ее художественной культуры. Созданные в последней трети XX столетия, они перешли в новый, XXI век. Вне всякого сомнения, и в наступившем тысячелетии его скульптурные творения, связанные с вопло-

щением образов Михаила Сеспеля и Якова Ухсая, Ивана Семенова и Андрияна Николаева, Бориса Алексеева и Моисея Спиридонова, а также произведения, выполненные в соавторстве с Анатолием Ивановым (Янгорчинский мемориальный ансамбль) и Василием Черепановым (чеканная композиция «Конница» на здании Музея В.И.Чапаева в Чебоксарах), будут служить делу художественно-эстетического, духовно-нравственного и патриотического воспитания народа и окажут благотворное воздействие на дальнейшее развитие чувашской монументальной скульптуры по пути высокой художественной образности.

В данной публикации, в контексте заявленной проблемы, рассматриваются два произведения заслуженного художника Чувашской Республики, скульптора-монументалиста Анатолия Брындина: памятник И.С.Семенову в Новочебоксарске и памятный знак А.Г.Николаеву в Чебоксарах.

Первый скульптурный памятник в самом молодом городе нашей республики Новочебоксарске открылся 30 августа 1985 года. Он посвящен Ивану Семеновичу Семенову — уроженцу деревни Ельниково, первому председателю исполкома Алымкасинского волостного Совета крестьянских депутатов, убитому в 1919 году. Памятник Семенову (медь-выколотка) — большая творческая удача Анатолия Брындина. Как вспоминает автор, в общей сложности на эту работу, начиная от эскизов-проектов до сдачи произведения, ушло более двух лет.

По замыслу заказчиков, памятник Ивану Семенову должен был быть выполнен в виде бюста небольшого размера. Для его установки скульптору на выбор предложили несколько городских школ, в замкнутых дворах которых можно было бы разместить памятник. От идеи «школьного варианта» Брындина сразу же отказался и вместе с главным архитектором города Б.М.Шимаревым (памятник выполнен в содружестве с ним) нашел большое открытое пространство — пустырь с несколькими сохранившимися ельниковскими домиками на территории строившегося Новочебоксарска.

Новая ситуация выдвинула острую проблему связи будущего памятника с «пустотой» окружающего пространства. Она, естественно, потребовала переориентации твор-

ческого замысла от бюста до целого ансамбля, доминантой в котором должна была стать монументальная скульптура.

Работая над образом, автор изучил сохранившиеся документы и фотографии тех лет, биографию своего героя, встречался с его родственниками. По рассказам скульптора, ему хотелось подчеркнуть в памятнике целеустремленность и уверенность Семенова в правоте своего дела.

Чтобы полнее выразить образ борца за революционные преобразования в данной местности, жизнь которого трагически оборвалась в тридцать два года, автор продемонстрировал нетрадиционное художественное решение, представив превосходно исполненный портрет-бюст Семенова в круглой скульптуре, на фоне огромного «колыхающегося» полотнища со словами «Вся власть Советам!» Это и символ знамени, обдуваемого буйными ветрами революции, и строго выверенный пластический мотив, вносящий в монумент, особенно с боковых точек зрения, напряженное состояние непримиримой классовой борьбы уже минувшей эпохи. Заданный мотив позволил также подчеркнуть широту натуры Ивана Семенова, любившего людей, земную жизнь, родной край с красавицей Волгой, на которой в молодые годы он работал бакенщиком... А при восприятии памятника «со спины» невольно возникает «образ» кряжистого дуба с густой кроной и появляется новый символ — своеобразное Древо Памяти о герое-ельниковце...

Скульптурный памятник словно вырастает из земли. Он представлен в ансамбле с «распластанными» вокруг него архитектурными сооружениями и мраморной плитой с кратким текстом о герое. Это преднамеренный ход авторов, поскольку здесь покоится прах перезахороненного И.С.Семенова. В надгробном памятнике воедино слились постамент, портрет и знамя. Единство архитектурно-изобразительно-пластических слагаемых, их гармоничные композиционно-масштабные соотношения позволили ваятелю художественно-содержательно и в высшей степени профессионально решить еще одну важную проблему — «эпоха и ее герой».

Следует особо подчеркнуть, что в анализируемом произведении наиболее полно выразилось творческое лицо скульптора. Во всей архитектонике монумента видна сво-

бода творческой фантазии и богатство пластической нюансировки мастера, его стремление к символизации и образному обобщению, повышенное тяготение к декоративности. Но при этом автор не потерял из виду главный стержень творения — его идейное содержание и все формальные приемы пластики подчинил его выражению и раскрытию. Напрашивается следующий вывод: в памятнике Ивану Семенову отчетливо просматриваются черты сформировавшегося брындинского стиля — стиля зрелого мастера монументальной скульптуры. Мастера, способного глубоко проникать в разрабатываемую тему и находить для ее воплощения нетрадиционные изобразительно-выразительные пластические средства, сообщающие произведению неповторимое своеобразие и уникальность.

За годы, прошедшие со дня открытия первого монумента в молодом городе, многое изменилось в нашей жизни. Нет уже той социально-политической системы с ее идеологическим диктатом. С морально-нравственных позиций переоцениваются все происходившие в стране Советов исторические события. А в духовной сфере все большую роль начала играть религия.

За пятнадцать с лишним лет неузнаваемо изменился и архитектурный облик Новочебоксарска. В том числе и там, где установлен памятник Семенову. Вслед за величественным Владимирским собором, освященным к двухтысячелетию Рождества Христова, с противоположной стороны бывшего «пустыря» появился архитектурно-скульптурный ансамбль в честь киевского князя Владимира, во времена которого Древняя Русь приняла Христианство. Тогда же, в конце минувшего столетия, здесь появилось еще одно сооружение — фонтан, призванный увековечить память о четырнадцати деревнях, в т.ч. и о Ельникове, стертых с лица земли в связи со строительством гигантского Химического комбината и прилегающего к нему города...

Во всех названных сооружениях, включая рассмотренный памятник Семенову, нет ни историко-стилистического, ни художественного, ни, тем более, духовно-нравственного единства. Но, документируя сказанное, надо признать, что Новочебоксарск отныне обладает уникальным по своей неповторимости «островком истории и культуры» нашего

Отечества, родной Чувашии и духовности. И очень бы хотелось, чтобы слагаемые этой данности сосуществовали в мире и согласии. Это будет мудрым уроком нравственности всем грядущим поколениям.

Памятный знак летчику-космонавту СССР, дважды Герою Советского Союза А.Г.Николаеву, торжественно открытый в Чебоксарах 15 августа 1987 года, хорошо известен не только жителям и гостям столицы нашей республики, но, благодаря воспроизведению Министерством связи СССР на почтовом конверте (1989), о нем узнали далеко за пределами Чувашии. Скульптор Анатолий Брындин рассказывает: «Эту работу считаю моим вкладом в укрепление интернациональной дружбы народов нашей республики. Многие годы я изучал характер, душу чувашского народа. Итогом стали такие произведения, как портрет народного артиста СССР Б.А.Алексеева, бюст поэта-революционера М.Сеспеля, установленный в городе Эгер Хевешской области Венгерской Народной Республики. Но самой сложной стала для меня работа над Памятным знаком»¹.

...Приняв предложение на выполнение «памятного знака» для установки в Чебоксарах на улице, носящей имя космонавта А.Г.Николаева, Анатолий Брындин более, чем когда-либо, глубоко задумался. Ему не хотелось идти по проторенному пути и ограничиться лишь камнем или плитой в сочетании с текстом, сообщающим, в честь кого названа эта улица. У скульптора созрел иной замысел: в «памятном знаке» обязательно должен быть портрет космонавта, но это решение ни в коем случае не должно походить на скульптурный памятник, а оставаться в «заказанном» жанре...

Осуществленный Брындиным «памятный знак» установлен в пространстве угла, образованного торцами двух домов, выходящих на улицу Николаева и проспект Ленина. Работа выполнялась в авторском содружестве с архитектором А.Б.Орешниковым. Данное произведение «несет в себе общественное содержание. Ее действенность и выразительность могли реализоваться наиболее полно лишь в един-

¹ Шишкин В. Улица зовет на праздник // Советская Чувашия, 1987, 15 августа.

стве с окружающей средой — природной и архитектурной. В поисках этой связи напротив Памятного знака на противоположной стороне, в углу, на стыке двух жилых домов, расположенных по проспекту Ленина и улице Николаева, следовало установить что-то объемное. Им стали невысокие монолиты естественных камней и источник воды. Так появился цельный ансамбль, обращенный лицом к открытому пространству, в сторону городского парка «Лакреевский лес», — писал об этой монументально-декоративной скульптуре искусствовед А.А.Трофимов².

Рассматривая вопрос об особенностях художественно-образного строя данного произведения, прежде всего следует сказать о его наполненности редкостными этико-эстетическими качествами. Этическая сторона этих качеств проявляется в демократичности «памятного знака»: он не взгроможден на пьедестал, а находится на земле, рядом с людьми. Подобный прием позволил автору, образно говоря, осязаемо выразить закон земного притяжения: как бы высоко ни воспарил человек над нашей планетой и сколько бы времени ни находился вдали от нее, он обязательно вернется и скажет: «Здравствуй, родная Земля!»

В формировании эстетических качеств участвует многое: и психологическая выразительность портрета космонавта в гермошлеме (медь-выколотка), и шершавость фактуры светлых каменных глыб красновато-серого цвета, и строгость объемных металлических текстов на чувашском и русском языках, и гладкость отшлифованных гранитных плит.

На мой взгляд, в этом «памятном знаке» зримо прочитываются три важные темы, органично слитые в единую ведающую тему — прославление славного сына чувашского народа Андрияна Григорьевича Николаева, совершившего два полета в космос, как национального героя.

Первая тема, из трех мною обозначенных, заложена во всей объемно-пространственной и архитектурно-пластической структуре ансамбля «памятного знака». Он отображает титанический физический труд, колоссальную умст-

² Трофимов А. Монументальная скульптура Чувашии // Вопросы современного художественного творчества. Чебоксары, 1990. С.11—12.

венную работу, сильное духовно-интеллектуальное напряжение и большие нервные перегрузки землянина как в ходе подготовки к полетам, так и в процессе его пребывания в космосе.

Образная структура «памятного знака» пронизана устремленностью, являющейся второй темой произведения. В ее раскрытии участвуют все компоненты ансамбля: два больших гранитных блока, в тактичной обработке которых намечены крылья «Сокола», архитектурная основа для крылоподобных камней и, естественно, портрет А.Г.Николаева.

В решении третьей темы, связанной с выводом «памятного знака» из микропространства в макропространство пересекающихся улиц — города — республики — страны — мира — Вселенной, кульминационным является образ космонавта.

Портрет А.Г.Николаева установлен в нише, углубленной в четверть шара, на камне справа. Он прекрасен своей одухотворенностью и целеустремленностью. В нем виден человек, испытывавший чувство исполненного долга перед Отечеством. Портрет космонавта в «каменной оправе» венчает и логично завершает художественно-образный строй всего ансамбля «памятного знака».

Приведенный анализ памятника И.С.Семенову и «памятного знака» А.Г.Николаеву позволяет сделать вывод: Анатолий Брындин, исходя из темы, конкретной личности героя, характера его деяний и свершений, исходя, естественно, из «пространственной ситуации», создает художественный образ, отмеченный совершенством скульптурной формы и логической ясностью пластического решения. Образ, достойный героя. В Чувашии никто до него подобных памятников монументальной и монументально-декоративной скульптуры не создавал.

III. В ПРОСТРАНСТВЕ РЕГИОНА: ЗВЕНЬЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЧУВАШЕЙ КАК ЧАСТЬ ВОЛГО-УРАЛЬСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

М.Г.Конгратьев

Музыкальная культура чувашского народа, обладая комплексом самобытных качеств, является частью региональной культуры Поволжья и Приуралья. За последние тринадцать веков на этой территории сложились крупные этнические образования, известные сегодня как титульные народы (нации) республик России: башкиры, марийцы, мордва, татары, удмурты, чуваше. Все это время их сосуществование отличалось многоплановыми этнокультурными взаимодействиями и взаимопроникновениями. Почти во все времена существовала институциональная (государственная) основа для таких взаимодействий: в X—XVI веках они входили в сменявшие друг друга государственные образования — Волжско-Камскую Болгарию, Болгарский улус Золотой Орды, Казанское ханство; войдя в состав Российского государства, несмотря на политику обрусения, особо проявившуюся в XIX веке, они сумели не раствориться, и в XX веке их многовековая этнокультурная устойчивость была учтена политикой советской власти, создавшей государственные образования, названные автономными республиками. Структурная однотипность автономий и национальный принцип их образования вновь выделили их в качестве региона-«конгломерата» в окружении областей, структурированных по иным (ненациональным) признакам, провоцируя в нем специфические культурные процессы и взаимодействия.

Культуры региона достаточно самостоятельны каждая и в ряде отношений контрастируют друг с другом. Контрасты культур основаны на их глубоких типологических различиях. Проживающие здесь народы относятся: по языку — к различным семьям: финно-угорской (марийцы, мордва, удмурты) и тюркской (башкиры, татары, чувашаи), со значительными пластами иранского, арабского, а позднее (с XVI века) и славянского происхождения; по географии исходного расселения — к северным и южным народам (иначе говоря, автохтонным и переселившимся более тысячи лет тому назад); по конфессиям — к православным христианам и мусульманам; сохраняются также явственные следы домонотеистических религий. По хозяйственно-культурной типологии местные народы в большинстве принадлежат к типу пашенных земледельцев с отдельными признаками охотничьего хозяйства (удмурты, марийцы), но есть и скотоводы с отчетливыми следами кочевого образа жизни (башкиры, в определенной части и татары).

В течение столь длительного времени разноплановые кросскультурные связи естественно привели к образованию региональной целостности. С развитием народоведческих исследований во второй половине XX столетия она была замечена и терминологически закреплена разными науками, каждой на своем «поле». Так, этнологи заговорили о существовании *Волго-Уральской историко-этнографической области*, лингвисты — о *волго-камском языковом союзе*. Из искусствоведческих дисциплин к региональному подходу наиболее приблизилось музыковедение, широко использующее понятие о *пентатонной зоне* Поволжья и Приуралья. Это выражение было впервые сформулировано в 50-х годах известным татарским музыкантом композитором Назибом Жигановым при обсуждении в Москве проблем творчества композиторов автономных республик [см. Дискуссия... 1955: 31—32]¹. Его подхватили музыковеды — сначала московские (с 60-х годов встречается, например, в трудах И.В.Нестьева,

¹ Жиганов еще не выделял культуры Поволжья, наряду с ними упоминал и бурят. Позднейшие авторы ограничили употребление понятия конкретно Волго-Уральским регионом.

Ю.В.Келдыша, М.Е.Тараканова), а потом и местные (Я.М.Гиршман, М.Н.Нигмедзянов и др.). Пентатоника широко представлена у всех народов Поволжья и Приуралья, среди которых чуваша, наряду с татарами, представляются хранителями в своей традиционной музыке самых «концентрированных» форм этой ладовой системы. Известный исследователь музыкальных культур народов СССР К.В.Квитка особо отмечал татар Волжского бассейна, «которые, кажется, сохранили ангемитонную пентатонику в еще более чистом виде, чем китайцы», а в другом месте, продолжая эту мысль, утверждал, что «к чувашской народной музыке вышеприведенные соображения [о пентатонике. — М.К.] также применимы» [Квитка 1971:281; 1973:56].

Степень осмысления региональной музыкальной культуры Поволжья и Приуралья как целостности можно значительно увеличить, если не ограничиваться только одним «параметром» пентатонности. Конечно, он принципиально важен и сам по себе, поскольку свидетельствует о принадлежности музыки здешних народов к «той имеющей тысячелетнюю давность великой азиатской музыкальной культуре, которая, — по выразительной формулировке Золтана Кодая, — оставила след в душах различных народностей, живущих на огромной территории, простирающейся от Китая через Среднюю Азию до Черного моря» [Кодай 1961:60]. Но одна только пентатонность не отражает всей глубины интегрированности и сложности взаимодействий местных культур. Вряд ли перспективно для музыковедческого исследования и ограничение «заемными» терминами из этнологии (историко-этнографическая область) или лингвистики (союз языков), имеющих конкретную привязанность к своему предмету.

В настоящее время исследователи музыкальных культур мира отвергают «однолинейную» концепцию эволюции мирового музыкального процесса, господствовавшую во времена классицизма и романтизма. Существуют разнообразные типологии. Искусство звуков, которое обобщенно именуется музыкой, в эстетике и культурологии подразделяется на несколько музыкально-творческих видов, имеющих разные истоки и истории, отличные друг от друга по содержанию,

структуре, способам функционирования. Наиболее последовательные авторы выделяют четыре вида: 1) музыка фольклорная, 2) музыка канонической импровизации, 3) городское развлекательное музицирование (средневековое менестрельное, современное эстрадное), 4) опус-музыка (система европейской композиции) [см., например: Чередниченко 1994].

Перечисленные виды музыки в тех или иных формах есть повсюду в мире, но представлены они неравномерно. Так, искусство канонической импровизации и сегодня пышно цветет у многих азиатских народов. В Европе эпоха его расцвета минула несколько столетий тому назад (в григорианском и византийском пении, в том числе песнопениях православной церкви). В западноевропейских же культурах утратил свою аутентичность архаичный крестьянский фольклор, сохраняясь во вторичных формах (отсюда интерес западных и даже восточноевропейских специалистов к фольклорным культурам России; характерная формулировка «здесь вы еще ходите по золоту» встречается в том числе и по отношению к реалиям фольклорной музыки народов Волго-Уральского региона. Культурологическая однотипность устных музык Поволжья и Приуралья обусловила и известную общность в путях формирования профессиональной композиторской музыки.

Если рассматривать культуры Волго-Уральского региона конца XX века, то в них можно увидеть следующее соотношение указанных видов музыки:

1) устная фольклорная крестьянская музыка — высоко развитый с древних времен, ныне постепенно угасающий, но еще вполне жизнеспособный (это доказывает подъем фольклорного движения в последние два десятилетия) вид музыкального искусства;

2) искусство канонической импровизации (устного профессионализма) в настоящее время не существует; его следы лишь угадываются в некоторых формах устной фольклорной традиции;

3) развлекательное искусство менестрельного типа, современное любительское (самодеятельное) и эстрадное. Последнее развивается главным образом в городских условиях;

4) профессиональное искусство письменного типа, опус-музыка — композиторская и исполнительская — молодая отрасль, существующая около ста лет и развивавшаяся в XX

веке ускоренно. В каждой из республик региона сформированы основные институты опус-музыки, хотя и не все развиты в достаточной степени.

Встречаются попытки «сегментации» традиционных музыкальных культур мира и в музыковедении. Например, по музыкально-типологическим признакам выделяются культуры:

1) опирающиеся преимущественно на диатонические, пентатонные и иные (например, микрохроматические, экмелические) звуковые системы; с этой точки зрения только культуры Азии подразделяются на четыре региона²;

2) с преобладанием мелопейного или ритмопейного начала³.

Существует и подход, учитывающий одновременно разные параметры. Так, А.Даниелу утверждает, что «есть некоторые общие принципы музыкального искусства, объединяющие обширные области земного шара», и называет четыре главных музыкальных «эпицентра» среди современных цивилизаций. В их числе: 1) Индия, Иран, Турция, арабские страны и древнее Средиземноморье, 2) Юго-Восточная Азия, 3) Дальний Восток, 4) Африка⁴. Как видим, и эта сегментация не-

² В.С.Виноградов выделяет 1) Ближний и Средний Восток, 2) Юго-Восточную Азию, 3) Дальний Восток, 4) бывшие республики Средней Азии, Казахстан и Азербайджан, указывая, что «в каждой из этих зон преобладают свои типы ладовой организации музыкального материала» [Виноградов 1976:4].

³ У В.Н.Холоповой читаем: «Мировая художественная культура сложилась так, что одни ее регионы отмечены преимущественным развитием мелоса, мелопеи, другие «ритмоса», «ритмопеи» [1990:27].

⁴ «Первый эпицентр — это Индия, Иран, Турция, арабские страны и древнее Средиземноморье. В основе музыки этого региона лежит принцип тональности, согласно которому мелодия должна развиваться на основе постоянного фиксированного звука, называемого основным тоном.

Вторым, издавна существующим эпицентром является Юго-Восточная Азия, древнее королевство Чампа, Камбоджа, Таиланд и Индонезия. Это совершенно независимая культура, особенно широко применяющая ударные инструменты в полифонических формах на фоне различных иных звучаний.

Третья область — это Дальний Восток, куда входят Китай, Монголия, Япония и Вьетнам. Здесь мы встречаем чрезвычайно сложные музыкальные формы, основанные на системе пентатоники.

Центром четвертой сферы распространения музыкальной культуры является Африка. Здесь господствует ритм. Африканская культура сильно пострадала в колониальный период, но и в наше время еще сохраняются музыкальные формы необычайной утонченности как отголоски древних высокоразвитых цивилизаций» [Даниелу 1992:413].

полна, ибо в ней не замечаются столь же крупные, но менее известные (и не получившие развития в современной культуре европейского типа) явления. Например, музыка древних цивилизаций Америки, Австралии или российской Северной Азии.

Несоответствие типологических и культурологических «сегментаций» музыкальных культур наиболее широко распространенной лингвистической группировке отчетливо прослеживается на примере тюркоязычных народов. С точки зрения музыкальных признаков они сближаются с культурами иных лингвистических принадлежностей, при этом подразделяясь минимум на пять групп [Виноградов 1958:20].

Это обстоятельство еще подчеркивает необходимость разработки собственно музыковедческих классификаций.

В музыке народов Поволжья и Приуралья также прослеживаются разнообразные высокоразвитые и устойчивые ладомелодические и ритмические компоненты. Своеобразие их сочетания и дает основание для включения их в разные музыкальные типологии мирового уровня.

Подобные группировки музыкальных культур в известных отношениях приближаются к так называемому цивилизационному подходу обществоведов и культурологов. Высокие абстракции современной науки, такие, как «метакультура» или «цивилизация», могут помочь осмыслить и музыкальную культуру региона как надэтническую целостность. Правомерность применения столь обобщенных понятий обусловлена тем, что музыкальная культура вообще — одна из крупных составляющих культуры общества. Музыка — в определенных отношениях самодостаточная и саморазвивающаяся система. Она пронизывает все эпохи и социальные слои, выполняет разнообразные функции — от собственно эстетической до утилитарно-бытовых и политических (скажем, музыкальная эмблематика). В каждой этнической культуре, формируя собственную музыкально-поэтическую систему и свой музыкальный язык, она опирается и на вербальное мышление и язык, и на обрядовую сторону жизни этноса, обычаи и религиозные представления. Присутствует здесь и момент самоидентификации: «родные» интонации остро чувствуются непосредственными носителями устной культуры, в частности, через пентатон-

вые мелодические обороты. Представляя духовную сторону жизни этноса, музыка имеет прямой выход и на материальную культуру — через инструментарий (и ремесло по его изготовлению), формирующий, в свою очередь, музыкальные строи (в частности, возможно, и основы пентатонного мышления).

...

Итак, рассматриваемое в настоящей статье обширное, исторически сложившееся за более чем тысячелетний срок этномusикальное «пространство», сложное по своим истокам⁵, но имеющее признаки целостности, мы предлагаем называть *Волго-Уральской музыкальной цивилизацией* (музыкальной метакультурой). Изучено оно пока фрагментарно и потому в качестве целостности нуждается в исследовании в различных направлениях.

Если описывать музыкальные культуры региона по отдельности, то обнаруживаются их системные качества, имеющие по отношению к Волго-Уральской музыкальной цивилизации либо центростремительный, либо центробежный модус. Центробежный модус означает связи с внешним по отношению к региону миром, центростремительный — связи внутрирегиональные. Центростремительные свойства и образуют региональную систему, являющуюся сутью Волго-Уральской музыкальной цивилизации.

Так, юго-восточная система региона — *башкирская* — по жанровому, отчасти ладовому направлениям, инструментарию тяготеет к культурам казахов и киргизов, представляющих Казахстанскую историко-этнографическую область (ИЭО)⁶.

Музыкально-поэтическая система запада региона — *мордовская* — с точки зрения жанровой структуры, компози-

⁵ Истоки представляют собой также контрастные по свойствам музыкальные «протоцивилизации»: североазиатскую (ее принесли в Поволжье предки финно-угров) и южную азиатскую (принесенную сюда предками тюркоязычных народов). В своем чистом виде в Поволжье ни та, ни другая не сохранились, хотя следы такой архаики разной степени сохранности обнаруживаются в каждой отдельной культуре.

⁶ Мы используем классификацию историко-этнографических областей, приведенную в книге Р.Г.Кузеева [1992:10].

ционных структур и поэтики сближается с древними культурами Днепровско-Волжской ИЭО, позднее с южнорусской.

Музыкально-поэтическая система северо-востока региона — *удмуртская* — по жанровому составу, ладоинтонационным свойствам сближается с коми и вдалеке лежащим миром северных цивилизаций (Беломоро-Печорская и Западносибирская ИЭО), позднее с севернорусской.

Занимающая центральную часть региона, но южная по происхождению музыкально-поэтическая система — *волжско-татарская*, возможно, наиболее многосоставна по внешним связям и истокам. С точки зрения жанрового состава, отчасти и в других компонентах системы в ней прослеживаются связи и с ИЭО Двуречья, и со степными культурами Казахстанской ИЭО.

Менее других выражены центробежные свойства в музыкально-поэтических системах марийцев и чувашей.

Применение понятия «музыкальная цивилизация» в качестве аналитического инструмента создает новый контекст рассмотрения каждой культуры в отдельности и их отношений как друг с другом, так и с внешним миром. Оно позволяет избежать категорий и тенденций расчленения, исключающих из поля зрения феномены регионального характера или искажающих их масштабы. Реальность таких тенденций демонстрируют ориентации музыковедов, например, на лингвистические классификации, распространяемые на этнические культуры вообще. При этом музыкальные или поэтические явления сравниваются у тюркоязычных народов — только с аналогами у других тюрков, у финно-угорских — только с финно-угорскими и т.п. Сходно обстоит дело и с конфессиональной ориентацией: у исламизированных народов региона поиски родственных явлений иногда ограничиваются параллелями в исламских культурах, порой весьма далеких, и не замечаются более близкие параллели у рядом живущих немусульманских народов.

Задача исследования Волго-Уральской музыкальной цивилизации нам видится в выявлении центростремительных свойств, присущих всем культурам, и определении их «удельного веса» в общей региональной системе.

На общем фоне очевидно, что чувашская культура обладает большим регионально-интеграционным потенциалом,

являющимся следствием ее центростремительных свойств. Лингвистически принадлежавшие тюркоязычному миру, чуваши в течение ряда веков в нем обособлены (на сегодня они — носители единственного живого языка болгарской подгруппы; башкирский и татарский им родственны, но относятся тюркологами к болгаро-кыпчакской подгруппе). Тем самым чувашский язык несколько дистанцирован от всех местных языков и вместе с тем сохраняет архаичный субстрат, представленный во многих языках: не только в родственных башкирском и татарском, но и в финно-угорских (зафиксированы до полутора тысяч слов в марийском, до пяти сот — в удмуртском). Своеобразно и конфессиональное положение чувашей: оставаясь родственными исламизированным народам, в последние столетия они вошли в круг православных, сближаясь с финно-угорскими соседями и славянами (русскими), сохраняя субстратную архаику обрядовой жизни, проявляющуюся как у христианизированных, так и у мусульманизированных народов (например, в доисламских чертах культуры волжских татар).

...

Основными направлениями изучения центростремительных свойств музыкальных культур региона, очевидными уже сегодня, являются, *во-первых*, жанровый состав традиционной музыки и ее понятийно-терминологическая система; *во-вторых*, все основные системы музыкально-поэтического языка: ладовая система, ритмическая система, композиционные формы, сюжетосложение; *в-третьих*, музыкальный инструментарий и традиционная народная терминология, понятийная система этой сферы.

По мере дальнейшего накопления знаний возможно рассмотрение и иных общерегиональных компонентов: в звукотембровых характеристиках пения и инструментальной игры, в композиционных формах, формах многоголосия, мелодики, складов (главным образом монодического и гетерофонного). Отдельная проблема — развитие устных музыкальных традиций в письменной культуре XX столетия, безусловно, имеющей региональные компоненты.

Но и уже известных общих компонентов оказывается достаточно много для постановки проблемы региональной

целостности. В совокупности эти компоненты музыкально-поэтических систем народов Волжско-Уральского региона образуют самостоятельную музыкальную цивилизацию, выделяющуюся в любом более широком этнокультурном контексте — Европы, Азии, или же Евразии и всего мира.

Анализируя степень выраженности общерегиональных (центростремительных) свойств в той или иной отдельной культуре, можно говорить о ее месте и значении в общей системе Волго-Уральской музыкальной цивилизации.

1. Жанровый аспект является важнейшей характеристикой любой народной музыкально-поэтической системы, связывающей ее с исторически складывающимися условиями бытования (местом, временем, традициями), определяющей как содержание, так и форму. Жанровая структура, опираясь практически на всю этнокультурную систему, отражает существенные типологические свойства культур. В этом плане Волго-Уральскую музыкальную цивилизацию отличают различный «удельный вес» вокальных и инструментальных видов музыки, лирического и эпического родов творчества.

1.1. Вокальные виды музицирования сегодня преобладают над инструментальными. Проблема эрозии традиционного инструментального музицирования в местных культурах зафиксирована многими исследователями XIX века: в последние века песенные жанры сохранялись лучше, чем инструментальные. Соответственно хореографическая культура относительно менее значима, нежели культура пения (до некоторой степени исключение в этом отношении составляют башкиры). Неудивительно, что основные музыкальные ценности Волго-Уральской музыкальной цивилизации сегодня сосредоточены в вокальной сфере. Песня и пение являются главным репрезентантом музыкального искусства вообще. Различаются отдельные культуры по формам пения: преимущественно ансамблевым у удмуртов, мордвы, марийцев, чувашей и сольным у татар и башкир.

1.2. Еще одной характерной чертой жанровой системы Волго-Уральской музыкальной цивилизации является преобладание лирики над эпосом. Эпические песнопения ни в одной из местных культур не являются наиболее репрезентативным определяющим видом творчества (хотя башкирские кубаиры, татарские баиты, мордовские кувака морот

придают важную окраску своим культурам). В марийской, удмуртской и чувашской же культурах жанры повествовательных песнопений развиты в еще меньшей степени.

Говорить о существовании региональной жанровой системы как едином целом, видимо, нельзя. Этому препятствуют типологические различия, связанные с хозяйственно-культурными типами и, соответственно, обрядовой жизнью. Так, у башкир (отчасти это же мы видим и в татарской жанровой системе) оппозиционная пара долгих узун кюй и коротких кыска кюй видов песен восходит к иным традициям, нежели у других народов региона. То же самое следует сказать и о мордовских протяжных песнях *кувака морот*, ориентированных столь же центробежно. Тем не менее во всех национальных жанровых системах региона общность проявляется в различном «удельном весе» вокальных и инструментальных видов музыки (в Волго-Уральской музыкальной цивилизации преобладает первый), эпического и лирического родов творчества (преобладает второй). Такое «удельное» соотношение характеризует и чувашскую культуру.

2.1. Ладовая система Волго-Уральской музыкальной цивилизации характеризуется преобладанием ангемитонной пентатонности у всех народов, в той или иной степени сочетающейся с диатоникой (особенно у мордвы, удмуртов, отчасти башкир) и архаичными малообъемными формами, «вписывающимися» в пентатонные звукоряды (особенно у удмуртов). Наиболее развитые и выдержанные формы пентатоники представлены в музыкальном творчестве татар и чувашей.

Ангемитонная пентатоника с разной степенью подробности описывается исследователями всех культур. Наиболее основательно изучена татарская, ей посвящены уже две теоретические монографии [см. Гиршман 1960; Исхакова-Вамба 1990].

Современные музыковеды говорят о «тотальной пентатонике» у казанских татар [Альмеева 1986:63]. Чувашская пентатоника отличается разнообразием комбинированных форм. В башкирской музыке отмечается сочетание пентатоники с диатоническими ладами. Мордовские исследователи подчеркивают особенности ангемитонной пентатоники в многоголосном контексте. По формулировке Г.И.Сураева-Королева, «мордва — центр многоголосной пентатоники». В

марийской песенной культуре, обычно определяемой как пентатонная, наблюдается ладозвукорядное своеобразие, давшее повод ввести понятие кварто-терцовых ладов, отличных по своей природе от пентатоники [см. Егорова 1978:19].

2.2. Ритмическая система Волго-Уральской музыкальной цивилизации характеризуется наличием у всех народов музыкально-квантитативной организации, полностью преобладающей у чувашей, татар и башкир. У марийцев и удмуртов квантитативная ритмика как бы «наложена» на иные архаичные формы ритмической организации (интонационные). Впервые упомянул эту ритмическую систему у чувашей Г.И. Комиссаров [1911:397, здесь говорится о признаках метрического стихосложения у чувашей]. Затем на ее признаки в удмуртской песне указали Е.В.Гиппиус и З.В.Эвальд [1941]. Наиболее подробно квантитативная ритмика описана в чувашском и марийском фольклоре [Кондратьев 1988, 1990].

2.3. Композиционные формы, отличающие песенность Волго-Уральской музыкальной цивилизации, базируются на строфике двух основных типов: музыкально-силлабической с четырехъячейковой строкой (в основе 7—8-слоговой) и силлабической многослоговой с пятиячейковой строкой. Последняя в силу специфичности структуры наиболее характерна для регионального музыкально-поэтического фольклора. Ее основная слоговая схема 6(7) + 4 6(7) + 4(3). Строфическая композиция из двух контрастных музыкальных построений — АВ, типичен повтор второго — АВВ, иногда АВВВ. Эта форма легко обнаруживается и уже описана в фольклоре чувашей [Кондратьев 1977], башкир, татар [Исанбет 1983], восточных марийцев [Герасимов 1995], южных удмуртов [Чуракова 1986]. Добавлю, что в протяжных песнях башкир и татар эта песенная форма как бы завуалирована распевами и добавочными огласовками, выявляется путем анализа; у удмуртов она часто смешивается с иными формами, признаками национальной песенности.

Менее распространена, но также имеет региональный характер трехъячейковая форма со строкой из 5 или 6 слогов.

2.4. В сфере поэтики Волго-Уральскую музыкальную цивилизацию выделяет особый тип сюжетосложения — краткосюжетный, или афористический. Он оформляется в виде четверостиший, отличающихся философской глубиной

содержания, часто имеющих параллелистическую структуру. Примеров краткосюжетности особенно много в песнях чувашей, татар, марийцев и удмуртов. О ее азиатском происхождении впервые заговорил марийский исследователь Ким Васин [1987:293—294]. Наиболее подробно он описан у чувашей и татар [Кондратьев 1993; Сто строф 1998]. Есть основания полагать, что это — ветвь афористических традиций поэзии Востока, занесенная в Поволжье с юга более тысячи лет тому назад. Встречается также повествовательная сюжетика, но она характерна главным образом только для двух географически «окраинных» культур региона — мордовской на юго-западе и башкирской на юго-востоке.

3. Волго-Уральскую музыкальную цивилизацию отличает большое разнообразие музыкального инструментария. Всего в регионе выявлено более ста наименований народных музыкальных инструментов [см. Яковлев 1991:5]. Среди издревле употребляемых всеми или почти всеми народами инструментов:

— аэрофоны флейтовые, язычковые (волынки), мундштучные;

— хордофоны щипковые (домбра и шлемовидные гусли) и смычковые;

— мембранофоны ударные и мирлитоны;

— идиофоны ударные и щипковые.

Конструктивные и звукотембровые характеристики большинства инструментов приблизительно совпадают. Близики и некоторые названия в разных местных языках, независимо от их лингвистической группировки. Так, смычковый называется *кубыз* (тат.), *купъс* (чуваш.), *ковыж* (мар.). Щипковый лютневидный — *тăмра* (чуваш.), *гумбра* (тат.), *гумбыра* (башкир.). Многострунный щипковый — *гослэ* (тат.), *късле* (чуваш.), *кюсле* (мар.), *крэзь* (удм.). Волынки (духовой язычковый с резервуаром из пузыря) — *шӑплӑр* (чуваш.), *шювыр* (мар.). Второй тип волынки (духовой язычковый с резервуаром из шкуры) — *сорнай* (тат.), *сърнай* (чуваш.). Самозвучающий щипковый (варган)⁷ — *вархан* (чуваш.), *аргон*

⁷ Так же именуются в некоторых районах и гармоники (духовые язычковые со сходным механизмом звукоизвлечения).

(удм.). Специфической чертой Волго-Уральской музыкальной цивилизации является и описанное в параграфе 1.1. соотношение вокального и инструментального начал.

Обобщая, следует сказать, что Волго-Уральская музыкальная цивилизация отличается самобытными сочетаниями свойств, известных другим мировым музыкальным цивилизациям. Она может быть отнесена к пентатонной, но отличающейся от дальневосточной музыкальной цивилизации по формам, с признаками ладовой организации (наличия основного тона, присущего, по Даниелу, региону «первого эпицентра», т.е. индо-иранско-средиземноморской музыкальной цивилизации). С точки зрения концепции соотношения мелоса/ритма здесь мы сталкиваемся с равновесием мелопейного и ритмопейного начал. Мелодическое преобладает в жанрах так называемых протяжных песен, ритмическое же является «несущей» конструктивной основой большинства устойчивых форм, в том числе и протяжных.

Место и значение каждой культуры в региональном плане еще предстоит исследовать и уточнять. О чувашской культуре уже сегодня можно сказать, что она является носительницей большинства важнейших определяющих качеств регионального характера в сфере музыкально-поэтического языка (во всех его системах), в жанровой сфере и инструментализме. Эти качества часто выражены в развитых полных формах и относятся к существенным в чувашской культуре. Таким образом, можно определять место и значение чувашской культуры в формировании музыкальной цивилизации Волго-Уральского региона как фундаментально важное. Если большинству этнокультурных (национальных) систем региона присущи сложные комплексы свойств как центростремительных, так и центробежных, то чувашская музыкально-поэтическая система преимущественно *центростремительна* в силу своих многогранных связей с соседними народами и отсутствия более близких связей вне региона. Этим она, наряду с марийской, выделяется среди остальных местных этномusикальных культур. В отличие от марийской, чувашская музыка сохранила в себе черты наиболее архаичного «корня» Волго-Уральской музыкальной

цивилизации южного происхождения, распространившиеся на весь регион, и вобрала в себя некоторые черты соседящих культур.

Литература и источники

Альмеева 1986: Альмеева Н.Ю. Песенная культура татар-кряшен: Жанровая система и многоголосие / Диссертация... канд. искусствоведения. Л., 1986 [рукопись].

Васин 1987: Васин К.К. [Выступление на сессии] // Происхождение марийского народа. Йошкар-Ола, 1987. С.293—294.

Виноградов 1958: Виноградов В. Киргизская народная музыка. Фрунзе: Киргиз. гос. изд-во, 1958.

Виноградов 1976: Виноградов В.С. Индийская рага. М.: Советский композитор, 1976.

Герасимов 1995: Герасимов О.М. Музыкальный фольклор елабужских мари. Диссертация... канд. искусствоведения. М., 1995 [рукопись].

Гиппиус, Эвальд 1941: Гиппиус Е.В., Эвальд З.В. К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Записки НИИ истории, языка, литературы и фольклора при СНК Удмуртской АССР. Ижевск, 1941. Вып. 10. С. 61—88.

Гиршман 1960: Гиршман Я.М. Пентатоника и ее развитие в татарской музыке. М., 1960.

Даниелу 1992: Даниелу А. О главных музыкальных «эпицентрах» современной цивилизации // Аль-Фараби. Тракаты о музыке и поэзии. Алма-Ата: Гылым, 1992. [Приложение]. С. 411—414.

Дискуссия... 1955: Дискуссия о советском симфонизме // Советская музыка, 1955. № 5. С. 31—32.

Егорова 1978: Егорова О.К. Вопросы ладообразования в марийской народной песне // Музыкальная культура народов Поволжья. М., 1978.

Исанбет 1983: Исанбет Ю.Н. Две основные формы татарской народной песни // Народная песня: проблемы изучения. Л., 1983. С.57—69.

Исхакова-Вамба 1990: Исхакова-Вамба Р.А. Ангемитоника как музыкальная система. М., 1990.

Квитка 1971, 1973: Квитка К.В. Избранные труды в 2-х тт. Т.1. М., 1971, С.281; Т.2. М., 1973.

Кодай 1961: Кодай З. Венгерская народная музыка. Будапешт: Корвина, 1961.

Комиссаров 1911: Комиссаров Г.И. Чуваши Казанского Заволжья // ИОАИЭ, 1911. Т.ХХVII. Вып.5.

Кондратьев 1977: Кондратьев М.Г. Многословной стих низовых чувашей в его взаимодействии с музыкальной формой // О чувашском искусстве. Чебоксары, 1977. Вып.75. С.3—37.

Кондратьев 1988: Кондратьев М.Г. Проявления квантитативности в ритмике марийских и чувашских народных песен // Традиционное и современное в музыке народов Поволжья. Йошкар-Ола, 1988. С.69—80.

Кондратьев 1990: *Кондратьев М.Г.* О ритме чувашской народной песни. М.: Сов. композитор, 1990.

Кондратьев 1993: *Кондратьев М.Г.* Чувашская *çавра юрă* и ее татарские параллели. Чебоксары, 1993.

Кузеев 1992: *Кузеев Р.Г.* Народы Среднего Поволжья и Южного Урала. М.: Наука, 1992.

Сто строф 1998: *Сто строф:* Из чувашской афористической поэзии. Чебоксары, 1998.

Холопова 1990: *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства. Ч.1. Музыкальное произведение как феномен. М., 1990.

Чередниченко 1994: *Чередниченко Т.В.* Музыка в истории культуры. Аллегро-Пресс, 1994. В.1, 2.

Чуракова 1986: *Чуракова Р.А.* Традиционные формы напевов и поэтических текстов в южноудмуртских календарных и семейных обрядовых песнях // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. Таллин. 1986. С.244—256.

Яковлев 1991: *Яковлев В.И.* Традиционные музыкальные инструменты народов Среднего Поволжья. Казань, 1991.

ОБ ОБЩНОСТИ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ МАРИЙЦЕВ, МОРДВЫ И ЧУВАШЕЙ

Н.И.Бояркин

Народная инструментальная музыка относится к тем явлениям, изучение которых подводит нас ко многим первоисточникам самого феномена музыкального искусства. Органическая связь с древними пластами материальной и духовной культуры, архаичным мировоззрением, различными формами синкретического искусства прошлого сообщают ей характер спонтанно развившегося комплекса культуры, отразившего не только автохтонные духовные ценности этноса, но и его многообразные по своей исторической глубине, формам и интенсивности взаимосвязи с другими народами. Справедливо замечание Е.В.Назайкинского о том, «что инструмент есть первый по точности и детализированности материальный памятник музыкальной культуры самых различных времен, в том числе и древнейших, для которых он оказывается, по существу, иногда единственным» [1988:92—93].

Специфика нашего предмета, его структура и связанная с ней разнообразная проблематика обуславливают при изучении инструментов и инструментальной музыки применение самых разных методологических и методических подходов, разработанных различными науками и позволяющих решать разные научные и художественно-практические задачи. Понимание многомерности и многосоставности феномена, установившееся в последние десятилетия в отечественном и зарубежном этноинструментоведении,

способствует выработке принципиально новых методологических подходов в его исследовании.

Общность этих подходов, характерной особенностью которых является опора на системно-типологические принципы исследований, в наши дни все заметнее формирует в научном сознании новый стиль мышления ученых. Об этом свидетельствуют работы многих отечественных и зарубежных исследователей (И.В.Мациевский, Е.В.Назайкинский, Е.В.Гиппиус, И.И.Земцовский, М.Г.Арановский, Б.С.Мейлах, М.А.Лобанов, Ю.Страйнер, Б.Шароши, О.Эльшек, Э.Эмсхаймер и др.).

Вместе с тем, несмотря на актуальность и осознание важности проблем, изучение народных инструментальных традиций не заняло в этномузыкознании того места, что присуще исследованию вокальных форм. Недооценка инструментальной музыки, ее значимости как структурообразующего, системного компонента культуры многих этносов оказала влияние на формирование неточных, а в ряде случаев ошибочных научных заключений, которые с трудом преодолеваются в современном отечественном музыкознании. Пример тому — отнесение музыки многих народов, в том числе населения Среднего Поволжья, к типу музыки сугубо монодического мышления, без учета того фактора, что она имеет весьма развитое инструментальное многоголосие и многообразные формы инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей. Такой односторонний подход негативно сказывается не только на понимании природы автохтонной песенной мелодики, но и в целом — музыкальной традиции народов, ее стилевой специфики.

В этой связи системно-типологическое исследование проблем инструментальной музыки марийцев, мордвы и чувашей — народов разных языковых семейств — представляется особенно важным. И не только в плане уточнений и коррекции многих выводов о специфике музыкальных традиций этносов, но и в плане сходств параллелей в этих культурах, очевидно, объясняемых как общими типологическими условиями их возникновения и развития, так и их многообразными историческими связями.

В последние десятилетия в регионе несколько оживилась работа по изучению инструментальной музыки: про-

ведены научная конференция¹ и многолетнее фронтальное обследование инструментальной традиции (по мордве)², собран значительный фонд инструментальной музыки³, защищены докторские (Н.И.Бояркин, О.М.Герасимов) и кандидатские (Р.Ф.Зелинский, Р.Х.Халитов, П.И.Чисталев, В.И.Яковлев) диссертации, прочно вошли в современную науку работы отечественных и зарубежных исследователей (О.А.Вайсянен, Х.С.Ихтисамов, Е.П.Казаков, В.М.Кривоносов, М.Н.Нигмедзянов, П.Н.Никифоров, Р.Г.Рахимов, Я.А.Эшпай и др.).

В исследованиях современных ученых все настойчивее ставятся проблемы многовековых взаимосвязей народов региона. И это неслучайно. Даже первоначальный сравнительно-сопоставительный анализ инструментальных традиций марийцев, мордвы, чувашей позволяет обнаружить их поразительную общность. И дело не столько в том, что эти этносы используют общие типы инструментов, сколько в сходстве исполнительских форм игры, социальных функций, связанных с концепциями традиционной философии, которые, судя по современным исследованиям ученых, репрезентируют многие важнейшие эстетические особенности художественного восприятия и объяснения мира. Сами наигрыши, музыкальный строй, мелодическая и многоголосная стилистика их являют собой зачастую своего рода археологические реликты, уходящие корнями в далекое историческое прошлое.

Общие корни музыкальных традиций мари, мордвы и чувашей отчетливо просматриваются уже в трудовых комплексах, где инструменты (или предметы, используемые в их

¹ Результаты этой конференции см. в сборнике: «Инструментальная музыка народов Поволжья, Урала и Сибири» [1989].

² Обследование проводилось силами ученых, преподавателей и студентов Мордовского гос. университета им. Н.П. Огарева, Мордовского гос. пед. института им. М.Е. Евсевьева, НИИЯЛИЭ при Совете Министров Мордовской АССР в 1988—1991 гг. под руководством автора данной статьи по специально изданному вопроснику: «Мордовские народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка» [1988] (объем 52 страницы).

³ Мы располагаем конкретными сведениями лишь по мордовской музыке. К настоящему времени этот фонд насчитывает более 600 звукозаписей. Половина их нотирована и подготовлена к публикации, 118 наигрышей вошло в приложение к нашей диссертации [1996], защищенной в РИИИ.

качестве) нерасчленимы с процессами труда и в историческом плане находятся в состоянии некоей «предмузыки» (Т.В.Цивьян), еще не развившейся в сложно разработанный музыкальный код, характерный для обрядовых ритуалов. Примеры этого весьма многочисленны.

Обращает на себя внимание впервые описанный в инструментоведческой литературе Я.А.Эшпаем обычай отбивания холстов, называемый ученым «мерной ритмической музыкой», «производственной музыкой» [Эшпай 1940:9]. Этот обычай, носивший, по определению М.Я.Сироткина, «в известной степени парадный характер», существовал и в чувашских деревнях. «Для этой цели сооружались козлы, на которые укладывалась толстая полая (для звона) колода с гладкой поверхностью. На колоду привязывались свернутые трубкой куски холста, по которым били деревянными (березовыми) колотушками с длинной рукояткой» [Сироткин 1965:20]. У мордвы обычай был широко распространен в заволжских селах, в том числе в селах со смешанным мордовско-чувашско-русским населением.

Не вызывает сомнения, что рабочим ритмам и исполняемым с ними песенным импровизациям придавалось эстетическое значение, о чем свидетельствует то, что девушки при этом одевались в праздничные платья, надевали звенящие уборы и украшения, звон которых совместно с пением и ритмизированными ударами по холсту образовывал своеобразную тембро-динамическую полифонию.

В этом же ряду трудовых вокально-инструментальных форм находятся почти не привлеченные внимания исследователей «песни свайщиков», весьма широко распространенные у чувашей [Сироткин 1965:19] и мордвы [Бояркин 1986:48]. Интонируемые мужчинами под удары по бревну и свист (у мордвы — нередко под флейту), эти образцы представляли собой короткие импровизации запевалы и хора (артели) с четко выявленной ритмоструктурой, обеспечивающей согласованность рабочих действий. Следует отметить сходство тематики и лексики поэтических текстов этих песен.

Заслуживают изучения общие реликты архаичной звуковой сигнализации народов. Косвенным доказательством этого может служить сохранение в мордовских и чувашском языках характерной лексики, этимология которой восхо-

дит к типизации общих явлений озвучивания пространства. Например, мордовское *вайгельбе* (от: *вайгель* — голос, *бе, пе* — конец, отрезок) обозначает расстояние от источника звука до предела его слышимости. По информации исследователя музыкальных инструментов В.С.Чернова и музыковеда М.Г.Кондратьева, подобный реликт в чувашском языке — *сұхрӑм* (от глагола: *сұхӑрма* — пронзительно кричать), обозначающий меру длины (*сұхрӑман илтӗнет* — за версту слышно).

Подобные примеры сходств и аналогий, сами по себе интересные и ценные для изучения ранних форм синкретического искусства, не являются, безусловно, прерогативой лишь марийцев, мордвы и чувашей. Не они отражают специфические особенности традиций народов, формы их общности, а прежде всего те инструменты, которые являются системообразующими компонентами музыкальных традиций этносов. К таким же не репрезентирующим типам инструментов у поволжских народов относятся различные соударяемые, ударяемые, встряхиваемые, скребковые идиофоны, гетероглотические варганы, свободные мирлитоны, огромное число свободно звучащих аэрофонов с прерывателем и, наконец, предметы домашней утвари, применяемые в качестве музыкальных инструментов и игрушек. Все они не оказывали сколько-нибудь заметного влияния на формирование этнических музыкальных традиций и представляются некоей наднациональной формой музыкального самовыражения, присущей многим народам.

Многоаспектное комплексное изучение инструментов со стороны их морфологии, органофонии, социальных функций, а также мелодического стиля наигрышей позволяет во всем многообразии типов марийских, мордовских и чувашских инструментов выделить те из них, которые, с одной стороны, являются системообразующими компонентами инструментальной традиции этносов, с другой, что важно для нашей темы, обуславливают доминантные черты общности музыки народов.

Системообразующую роль в музыкальных традициях народов имел следующий сходный набор инструментов:

— марийский *тумыр* и чувашский *паралпан* — двусторонний мембранофон, социальные и музыкальные функции которого у мордвы выполнял ударяемый идиофон *чавума*;

— архаичный тип окарин шун — шушлык (мар.), кевень тутушка (морд.) и тӑм шӑхлич (чуваш.) из обожженной глины в форме птицы с двумя грифными отверстиями, обнаруживаемый в археологических памятниках;

— продольные свистковые флейты — шиалтыш (мар.), вешкема (морд.), шӑхлич[ё] (чуваш.) с различным числом грифных отверстий;

— одинарные кларнеты — олым шувыр (мар.), зундерь и олгонь морама (морд.), карнис (чуваш.);

— шалмеи шувыр (мар.), лувама (морд.), шӑпӑр и сӑрнай (чуваш.);

— натуральные трубы — луч (мар.), торама (морд.); чувашская труба не описана в специальной литературе; о ее существовании можно судить по весьма многочисленной этнографической литературе [см., например, Михайлов 1972: 27], а также по нашим полевым наблюдениям и расспросам в селах со смешанным населением (мордва, русские, чуваш, татары Куйбышевской и Оренбургской обл.)⁴;

— многоголосные хордофоны: щипковые — кӱсле (мар.), кёсле (чуваш.) и забытые гусли у мордвы, а также смычковые ия ковыж (мар.), гарзе (морд.), сёрме купӑс (чуваш.), в большинстве своем замененные фабричной скрипкой.

Общность органологии у марийцев, мордвы и чувашей наблюдается не только на уровне типологии инструментов, но и их морфологических разновидностей, имеющих сходные социальные функции. С особой очевидностью это выступает в волыночных традициях народов. Прежде всего — архаика самих типов морфологических особенностей волынок: отсутствие у большинства из них обратного клапана на трубке для нагнетания воздуха; расстояние игровых отверстий друг от друга на мелодических стволах, измеряемое эмпирическим путем, в результате чего звукоряды инструментов, изготавливаемых разными мастерами, не совпадают; использование еще в недалеком прошлом в качест-

⁴ Ценные сведения о чувашской трубе: луч (как и у марийцев) — деревянная труба, нахра — медная — содержатся в статье В.С. Чернова [1991:76]. Приносим сердечную благодарность М.Г. Кондратьеву за указание их чувашских названий и источника.

ве материала для мелодических трубок и трубки для вдувания воздуха птичьих костей и т.д.

На архаичность инструментов мордовской и чувашской традиций указывает и использование другого материала: рог (резонатор) и пузырь (воздушный резервуар) брались от жертвенных животных.

Наконец примечательно, что мелодические стволы, укрепленные на всех волынках в специальном деревянном ложе с рогом (раструбом), могут использоваться в качестве самостоятельного инструмента без пузыря, у марийцев — реже (очевидно, в силу того, что ложе более массивно), у мордвы же и чувашей в этих случаях инструмент даже носит другое название: у чувашей *шӑпӑр вули*, у мордвы — *нюги*. Именно от нюди записана в последние 20 лет основная часть мордовских волыночных наигрышей.

У мордвы и у чувашей обнаруживаются, при незначительных органофонических различиях, две разновидности волынки: исторически более ранняя — *озкс луама* или *озкс уфам* (морд.), *шӑпӑр* (чуваш.), к ним примыкает марийская волынка — *шӹвыр*, и более поздняя — *луама* или *уфам* (морд.), *сӑрнай* (чуваш.). Главной отличительной особенностью первой разновидности инструмента является наличие двух мелодических трубок: 1) для интонирования темы наигрыша, 2) для интонирования изменяемого бурдона — и отсутствие трубок для интонирования басовых неизменяемых бурдонов. Собственно, эта разновидность волынки имела сугубо обрядовую функцию: само название мордовской волынки — *озкс луама* (эрзя), *озкс уфам* (мокша) прямо указывает на применение инструмента в практике *озкс'ов* (поклонений).

Черты типологической общности этой разновидности волынки наблюдаются в целом наборе ее архаичных функций, широко представленных в многообразной этнографической и краеведческой литературе. Среди них наиболее отчетливо выступают:

а) наделение голоса инструмента особой магической силой звучания, способностью быть услышанным мифологическими покровителями (с целью их умиловливания). Место звучания волынки (у мари более всего — гуслей) — у священного дерева, на возвышении (у мари и чувашей — обычно специальная площадка, у мордвы — поднимаемое

мужчинами «воротное полотно» с играющими на нем музыкантами). Играют на волынке у мордвы зачастую *озатя* (от: озкс — моление, поклонение; *атя* — старик), у марийцев, преимущественно на кусле, — *карт*, у чувашей — *мӑчавӑр*;

б) голос и тембр волынки имеют катартическую функцию, то есть функцию оберега с целью нейтрализации вредоносной силы духов. Так, ритуальное перемещение невесты происходит под звучание волынки;

в) маскировка голоса умершего тембром волынки: игра на поминальных обрядах, а также на широко распространенных у поволжских народов (в том числе и поздних переселенцев — немцев) обрядах «свадьбы умершей девушки»⁵.

Рассматривая общественно-бытовые основы волыночной традиции, следует отметить необычайно высокий социальный статус музыкантов, наделение их деятельности элементами жреческих функций: нередко на инструменте играет сам *карт*, *озатя*, *мӑчавӑр*, то есть «распорядитель» моления с жертвоприношением. Волычник возвращается с моления «тайной дорогой», тайно изготавливает резонатор волынки из рога жертвенного животного, воздушную камеру из его пузыря. Сам инструмент — обрядовая волынка — хранится в «потайном месте», приобретая статус амулета.

Исторически более поздние (вторая разновидность волынки) — *пувама* или *уфам* (морд.), *сӑрнай*⁶, наряду с не-

⁵ Сюжет необычайно архаичный, бытующий у многих народов Поволжья, но мало разработанный учеными. Отметим лишь ценные работы Е.Г.Кагарова «Венчание покойников у немцев Поволжья» [1936] и Л.С.Кавтаськина «Пережитки обрядов, причитаний и песен, связанных с древним мордовским обычаем имитации свадьбы при похоронах умершей девушки» [1974].

⁶ О.М.Герасимов полагает, что второй разновидности волынок у марийцев не было. Он подвергает сомнению достоверность публикаций Я.Эшпая, В.Коукаль, К.Смирнова о трех-четырёхголосных наигрышах [Герасимов 1996:38 — 39]. Не оспаривая выводы Герасимова, вместе с тем вполне возможно предположить, что в прошлом и у марийцев могла существовать волынка с тянущимися басовыми бурдонами, подобная мордовской и чувашской разновидностям. Делать заключение лишь на том основании, что отмеченные наигрыши содержат прямые ошибки и что сейчас этот инструмент не бытует, и не приводить других серьезных аргументов в пользу своего вывода — довольно бездоказательно. Думается, вряд ли такие значительные ученые могли заниматься прямой фальсификацией материалов.

сомненными типологическими сходствами, имеют и существенные различия. Морфологическая их общность выступает главным образом в наличии кроме мелодических трубок (у чувашей — одна, у мордвы — две) бурдонных басовых трубок, настроенных между собой в квинту и в октаву с мелодической трубкой, на которой интонируется тема наигрыша.

Родство социальных функций марийских, мордовских и чувашских инструментов, сходства в их морфологии и органофонии, а также в ряде случаев обусловленные ими «аппликатурно-интонационные комплексы» (П.Шегебаев) явились той основой, на которой развились во многом близкие типовые формы мелодического развертывания наигрышей. Эта близость в первую очередь наблюдается на уровне наигрышей, исполненных на одном виде инструментов. Так, например, в тематическом голосе волыночных наигрышей можно выделить:

1) «вращательное» продвижение тонов в ячейках узких амбитусов (часто большетерцовых), что выделялось еще Р.Лахом (Litanei) в мелодике архаичных песенных напевов, впоследствии ставших предметом многих исследований отечественных и зарубежных ученых;

2) нисходящее движение тонов по звукам чаще всего ангемитонного лада с возможной «перебивкой» их остинатными повторениями квинтового, реже основного тона, в результате чего возникает «скрытое» двухголосие (кстати, очень характерное для мордовских флейтовых наигрышей).

Столь же сходен тип взаимосвязи голосов в марийских и мордовских волыночных наигрышах, где значительную роль играют различные формы взаимодополняющей ритмики, сопровождаемые мелодическим движением тонов по сосед-

Вопрос мог бы быть снят после фронтальных полевых обследований марийского инструментария и тщательного изучения всей многообразной историко-этнографической, фольклорной, лингвистической литературы по марийцам, до сих пор, к сожалению, не предпринятых исследователями. У мордвы до проведения широкомасштабных фронтальных полевых исследований многие факты существования тех или иных инструментов также оспаривались. Более того, известный знаток мордовской народной музыки певец И.М.Яушев, знавший ее традиции, считал, что оригинальной инструментальной культуры у народа вообще не существовало, о чем не раз заявлял и в печати.

ним ступеням, весьма схожим с внутрислоговыми распевами мордовских протяжных многоголосных песен. К сожалению, мы не располагаем наигрышами на чувашском *шӑпӑр* (с двумя мелодическими трубками), чтобы подвергнуть их сравнительному анализу.

Говоря о сходствах и чертах общности инструментальной музыки марийцев, мордвы и чувашей, следует отметить наличие у них по крайней мере четырех социально детерминированных развитых многоголосных исполнительских форм:

1) одиночная сольная традиция игры на многоголосных двух-, трех-, четырехголосных (мордва) шалмях, многострунных смычковых лютнях и щипковых цитрах, на которых гармоническая корреляция функционально дифференцированных голосов определена морфологическими особенностями инструментов;

2) совместная (ансамблевая) традиция музицирования на инструментах различных типов, когда разнообразные тесситуры, регистры и тембры звучания обуславливают многоголосный, одновременно интонируемый высотно-временной и тембро-динамический звукопоток, в котором голосовые партии координируются в форме оппозиции друг другу в силу разных органофонических особенностей инструментов;

3) одиночная сольная вокально-инструментальная традиция пения и игры на многосоставном хордофоне или поздних заимствованных инструментах — гармошке, балайке и т.п. (исполнитель одновременно выступает в качестве певца и инструменталиста);

4) совместная (ансамблевая) вокально-инструментальная традиция, представляемая многообразными составами музыкантов и певцов.

Названные формы инструментального многоголосия входили у марийцев, мордвы и чувашей в древние синкретические комплексы календарной и семейной обрядности, о чем имеются многочисленные литературные и архивные свидетельства. Они обнаруживаются в музыкальном быту и в наши дни, хотя составы инструментальных ансамблей претерпели уже значительные изменения.

* * *

Подводя некоторые итоги, хотелось бы подчеркнуть многообразность и сложность проблемы инструментальной музыки. Она затрагивает важнейшие вопросы генезиса музыкальной культуры, ее формирования и функционирования на протяжении долгой и трудной истории наших народов. Музыкальный инструмент выступает как надежный и необычайно информативно богатый источник для исследования разных периодов культуры этносов. Особенно важным он представляется в связи с осмыслением вопросов исторической общности народов региона. Целостное изучение его в качестве составной части «Волго-Уральской музыкальной цивилизации» (научное понятие предложено М.Г.Кондратьевым) выводит этномузыкологию региона в область широких международных сравнительно-типологических исследований, научные результаты которых могут быть ценными не только для теоретического музыкознания, но и для этнологии, истории, поскольку дают дополнительный ключ для понимания сложнейших вопросов генезиса народов.

В связи с этим в изучении инструментальных традиций народов Волго-Уральского региона представляется необходимым выделить следующие наиболее актуальные в современный период проблемы:

1) источниковедение и его современная научная интерпретация;

2) комплексное (органологическое, этнологическое, музыковедческое) фронтальное полевое обследование всех народов региона;

3) составление системного генерального каталога музыкальных инструментов и звуковых орудий;

4) создание научного центра (в его структуре и музея) по изучению музыкальных инструментов народов Волго-Уральского региона (на начальном этапе центр мог бы быть организован в структуре вуза или национального научно-исследовательского института);

5) издание межреспубликанского научного журнала (условное название — «Музыкальное наследие»);

6) проведение периодических научных конференций, посвященных проблемам «Волго-Уральской музыкальной цивилизации».

Глубокий интерес научной общественности, национальной художественной интеллигенции, пробудившееся самосознание народов позволяют надеяться, что многие проблемы, затронутые нами, могут быть успешно решены.

Л и т е р а т у р а

Бояркин 1986: *Бояркин Н.И.* Мордовская народная инструментальная сигнальная музыка // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров: Сб. ст. / Сост. И.Рюйтел. Таллин: Ээсти раамат, 1986. С.39—60.

Бояркин 1996: *Бояркин Н.И.* Феномен традиционного инструментального многоголосия (На материале мордовской музыки). Дисс. ... доктора искусствоведения. СПб., 1996 [Рукопись].

Герасимов 1996: *Герасимов О.М.* Народные музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола, 1996.

Инструментальная музыка... 1989: Инструментальная музыка народов Поволжья, Урала и Сибири: Тез. докл. и сообщ. Всесоюз. конф. (По полевым и архив. мат.). Йошкар-Ола, 1989.

Кавтаськин 1974: *Кавтаськин А.С.* Пережитки обрядов, причитаний и песен, связанных с древним мордовским обычаем имитации свадьбы при похоронах умершей девушки // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. М.: Наука, 1974. С.267—273.

Кагаров 1936: *Кагаров Е.Г.* Венчание покойников у немцев Поволжья // Советская этнография, 1936. № 1. С.106—108.

Михайлов 1972: *Михайлов С.М.* Труды по этнографии и истории русского, чувашского и марийского народов. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1972.

Мордовские... инструменты: 1988: Мордовские народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Вопросник / Сост. Н.И. Бояркин; Ред. Е.В. Мациевский. Саранск: НИИЯЛИЭ, 1988.

Назайкинский 1988: *Назайкинский Е.В.* Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988.

Сироткин 1965: *Сироткин М.Я.* Чувашский фольклор: Очерк устно-поэтического творчества. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1965.

Чернов 1991: *Чернов В.С.* Чувашские народные музыкальные инструменты // Народное музыкальное искусство Чувашии / ЧНИИ, РНМЦ. Чебоксары, 1991. С.66—80.

Эшпай 1940: *Эшпай Я.А.* Национальные музыкальные инструменты марийцев. Йошкар-Ола: Маргиз, 1940.

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РЕСПУБЛИКАХ ПОВОЛЖСКО-УРАЛЬСКОГО РЕГИОНА В СВЕТЕ ИЗУЧЕНИЯ НЕКОТОРЫХ МЕЖЭТНИЧЕСКИХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ

А.Б.Бояркина

Поиски в национальных вузах России путей формирования духовно-нравственного потенциала и профессионализма студента, будущего активного деятеля культуры, предполагают в изменившихся социальных условиях выход науки и образования на новый уровень осмысления современной культуры, всех ее звеньев. Важным составляющим в них остается традиционное народное искусство, служащее основой для развития профессиональных и любительских форм художественного творчества. В этой связи изучение духовного наследия народов Средней России, Поволжья и Урала — региона с многовековыми традициями, разнообразными социально-политическими и культурными контактами, представляющего собой «богатейшую лабораторию процессов»¹, имеет важное значение не только для теоретической фольклористики, но и научного прогнозирования дальнейших путей развития культуры.

Смысл анализа проблемы возрастает в свете необходимости выработки научно обоснованной долговременной государственной политики в области культуры и как ее составной части — образовательных программ для подготовки в национальных республиках специалистов по гуманитарным направлениям. Последнее не терпит отлагательств. Во многих республиках уже вплотную подошли к практической ре-

ализации в сфере образования так называемого национально-регионального компонента, понимаемого как особый духовный, исторически сложившийся в процессе межнационального общения полиэтнический феномен. Его системообразующая роль отводится автохтонным традициям, выявляемым на уровне их генетической общности с традициями родственных народов. Наметился качественный поворот от декларативных призывов «сохранить и развить» в новых, современных формах народное творчество — к созданию научной теории и практики регионального музыкального образования, отвечающего запросам современной культуры.

В русле обновления и оптимизации художественного образования появилась необходимость уточнения, пересмотра концептуальных основ ряда специальностей, в которых этнический элемент особенно важен и ответственен (этномузыкознание, руководство певческими коллективами, исполнительство на народных инструментах, композиция и др.). Сложившаяся за долгие годы теория и практика подготовки специалистов без ориентации их на знание традиционных особенностей культур народов региона вступила в заметное противоречие с усилившимися в последние годы процессами культурного самоопределения народов. Необходимость преодоления диспропорций в художественном образовании обусловила поиски новых методов и образовательных программ, приведение в соответствие с современными требованиями структуры и качества системы подготовки кадров, нацеленной на более полное удовлетворение потребностей развития культуры республик. Многие вузы открывают для решения этих насущных задач специальные кафедры, отделения и факультеты.

Процессы интеграции интеллектуального потенциала, необходимость создания на территориях самих республик действующей модели многоуровневого образования обуславливают поиски оптимальных неформальных организационных форм по управлению образовательными учреждениями. Такой формой являются, например, учебные округа. Их центрами обычно становятся полипрофильные классические университеты (как, например, в Мордовии), уже выполняющие, по существу, функции региональных научных и учебных центров национальной культуры².

Автономизация музыкального образования в республиках Поволжья в числе важнейших проблем выдвинула проблему создания региональной учебной и учебно-методической литературы, нацеленной на интеграцию личности учащегося и студента не только в русскую и мировую, но и конкретно в национальную культуру — марийскую, мордовскую, чувашскую и др. По некоторым дисциплинам эта работа уже начата, появились первые учебники и пособия для общеобразовательных и детских музыкальных школ, средних специальных и высших учебных заведений³, комплексные разработки по отдельным специальностям, рассматривающие национальный духовный компонент в широких межэтнических взаимосвязях⁴.

Как показывает практика создания подобной литературы, важнейшей теоретической и учебно-методической проблемой становится именно проблема межэтнического духовного взаимодействия, осмысления конкретного национального компонента в его многообразных связях с культурами родственных и соседних этносов. Для региона Средней России это обуславливается не только тем, что современная культура каждой из республик по своему содержанию и духу — полиэтническое образование, но и тем, что они составляют, как справедливо пишет М.Г.Кондратьев, общую Волго-Уральскую музыкальную цивилизацию: «исторически сложившееся за более чем тысячелетний срок музыкальное пространство»⁵.

Вместе с тем отметим, что межнациональные отношения народов обозначенного региона не заслоняют проблемы автохтонности их культур. Несмотря на очевидные и весьма сильные интеграционные процессы, каждый из этносов (финно-угорских, тюркских, славянских) устойчиво сохраняет многие типологические особенности своих самобытных традиций, узнаваемые на бытовом уровне, но представляющие сложность для теоретического изучения и, конечно же, в преломлении их в плоскость музыкального образования. Справедливо заметил З.Кодай: «Легче почувствовать национальный характер в художественном творчестве, чем дойти до его понимания посредством словесного анализа»⁶. Поэтому в целом предмет исследования музыкальных взаимосвязей необычайно обширен, емок, он подобен айсбергу: на поверхности —

лишь наиболее заметная часть исторически позднего формирования. Национальный, как и инонациональный компоненты в культурах этносов региона — разностилевые и полижанровые комплексы, неодинаковые по исторической глубине, степени освоения и интеграции.

Теоретические и полевые экспедиционные исследования ученых за последние десятилетия (В.А.Акцорин, Н.Ю.Альмеева, Н.Д.Бордюг, Н.И.Бояркин, О.М.Герасимов, О.К.Егорова, Х.С.Ихтисамов, М.Г.Кондратьев, А.К.Микушев, М.Н.Нигмедзянов, И.М.Нуриева, Ю.Г.Рочев, М.Г.Хрущева, П.И.Чисталев, Р.А.Чуракова, А.А.Шергина и другие) позволяют заключить, что существующая проблема имеет много общего у народов Поволжья и Урала. Изучение «синхронного среза» инонационального компонента в культурах этого региона позволяет выделить в них несколько этапов, разных по протяженности и исторической глубине.

Наиболее ранние пласты заимствований из традиционного творчества генетически не родственных народов оказались основательно переработанными под влиянием автохтонных традиций, органично интегрировали культуру этносов и повсеместно осознаются как исконные элементы их культур. Вполне правомерно допустить существование у финно-угорских этносов музыкальных реликтов индоиранского происхождения, отмечаемые, например, в языках лингвистами⁷. Наше предположение исходит из того, что, как показывает историческая практика культурного взаимодействия народов, заимствования, как правило, системны, они затрагивают широкий комплекс различных взаимосвязанных явлений.

К разряду столь же глубинных форм многоэтнических взаимодействий относится, очевидно, выявленный Н.И.Бояркиным «общий финно-угорский субстрат звуковых орудий, перекрывающий этнические и региональные особенности, образующий развитую органофоническую систему в синкретических комплексах древнего искусства [...] Идя от отчетливо датированных и достоверно атрибуцированных инструментов мордовских памятников к более ранним историческим периодам, мы не можем не заметить, — пишет исследователь, — что их корни уходят в прафинно-угорскую общность и растворяются в стихии различных этнических

смешений древних культур Поволжья, Приуралья и Среднего Дона»⁸.

Следующий, столь же древний исторический этап заимствования, наблюдаемый в культуре народов региона, затрагивает, по-видимому, эпоху ранних финно-угорско-тюркских взаимосвязей. С высокой степенью вероятности можно отметить, например, реликты тюркских влияний в мелодике инструментальных наигрышей части мордвы-мокши, а также более позднее несомненное влияние татаро-мишарской флейтовой мелодической традиции на инструментальную (частично вокальную) стилистику мордвы-каратаев; с другой стороны — вовсе не исключено влияние гетерофонно-диафонических форм мордовского многоголосия на искусство совместного пения. Отдельные параллели в многоголосии татар-кряшен, мордвы и чувашей приводит Н.Ю.Альмеева, отмечая при этом, что они не случайны⁹.

Вероятно, к этому же этапу примыкает влияние поэзии среднеазиатских и более отдаленных восточных культур на развитие краткосюжетных песен волжских народов: татар, чувашей, марийцев, обстоятельно исследованных М.Г.Кондратьевым¹⁰. Сюжетные мотивы, семантические особенности этих песен отчетливо выступают и в творчестве мордвы-каратаев, хотя сама строфическая форма не получила у них распространения.

Наконец, к этому этапу следует отнести и ранние финно-угорские взаимосвязи. Проблема, тесно связанная с проблемами ассимиляции финно-угров, волновала ученых не одно столетие (В.О.Ключевский, А.В.Марков, А.А.Шахматов, Д.К.Зеленин, М.Е.Евсеев, М.Т.Маркелов, В.Ф.Одоевский, С.К.Булич и др.). С эпохи вхождения земель поволжско-уральских народов в состав Российского государства начинается новый этап этнокультурных взаимосвязей. Под влиянием автохтонных традиций заимствования этого периода образовали некие гипертрофированные стилевые виды, осознаваемые тем не менее в большинстве местных ареальных традиций устного музыкального творчества в качестве своих самобытных явлений. Яркий пример этого — мордовско-русские взаимосвязи.

У мордвы весьма широко распространен гипертрофированный многоголосный стиль совместного пения, сформировавшийся на основе автохтонной двух-, трехголосной

бурдонной хоровой полифонии (обнаруживающий черты типологической общности с мелодикой, ритмикой и многоголосием финно-угорских народов) и подголосочных форм русского (шире — восточнославянского) совместного пения. Преобладание в структуре напевов славянского мелодико-многоголосного компонента позволяет говорить о заимствовании не отдельных элементов инонациональной традиции, а целой системы музыкальных выразительных средств¹¹.

Подобный гипертрофированный стиль совместного пения можно обнаружить и в других финно-угорских культурах: коми, удмуртов и, что особенно интересно, — у северозападных финнов: карел, вепсов, ижорцев. Примером обратной связи финно-угорских и русских отношений в традиционной музыке может служить мелодико-многоголосный стиль русских сел Старошайговского района Мордовии, возникший на основе заимствования и усвоения двух-, трехголосной бурдонной полифонии соседних мокша-мордовских сел, музыкальные и полевые наблюдения по которым опубликованы три десятилетия назад Г.И.Сураевым-Королевым¹².

Совершенно очевидно, что данная проблема, многоаспектная по своей сути, не является локальной и характерной лишь для малого географического пространства. Она представляется весьма важной в целом для среднерусской (Рязанская, Пензенская, Нижегородская, Ульяновская обл.) и южнорусской песенных традиций, о чем писали исследователи русского фольклора (Е.В.Гиппиус, И.И.Земцовский, И.В.Мациевский, В.А.Лапин), автор данной статьи и др. Непредвзятое ее рассмотрение может привести к поразительным результатам, позволит значительно шире представить не только этномузыковедческую проблематику, но и в целом — современное теоретическое музыкознание. Пример тому — статья Т.А.Старостиной «К проблеме многосоставности высотной структуры»¹³. По мнению Старостиной, возникают ассоциации между формами фольклорного многоголосия и высотными структурами позднего Стравинского. Так, в «Весне священной» воссоздаются непривычные для профессиональной музыки звучности, прообразы которых существуют в архаичных формах народного многоголосия. В качестве примеров автором даются фрагменты аналитических партитурных

транскрипций напевов мокша-мордовских песен из томов академической антологии «Памятники мордовского народного музыкального искусства».

Наиболее поздние заимствования произведений традиционного фольклора, в новой среде функционирования сохраняющие свои структурообразующие элементы, осознаются в быту в качестве песен и наигрышей других народов, что подтверждается весьма многочисленной и развитой народной исполнительской терминологией. Формы заимствования этого рода достаточно разнообразны. Это свидетельствует о различной степени их интеграции в новую этническую среду. Наиболее общими для народов региона являются:

а) заимствование из русской традиции песни в целом (с напевом, поэтическим текстом и интонирование его в новом быту в схожем социально-функциональном контексте) — характерное явление для многих восточных финно-угров (исключение, очевидно, составляют ханты и манси);

б) пение на заимствованные, преимущественно русские напевы традиционных поэтических текстов или вновь сочиненных текстов (равно как и переводов с русского) в новых этнических условиях; при этом заимствованные обрядовые произведения теряют свои первоначальные социальные функции и исполняются главным образом в качестве неприуроченных песен;

в) создание на основе интонационного художественного опыта нового пласта инструментальных наигрышей и песен на русском или родном языке по типу заимствованных произведений; яркие примеры этого — русские частушки практически у всех народов региона, а также татарские такмаки у мордвы-каратаев;

г) разнообразные по жанрам и музыкально-поэтической стилистике новые и новейшие заимствования произведений соседних и географически отдаленных народов посредством радио, телевидения и печати.

Важнейшими теоретическими аспектами изучения означенной проблематики, имеющей также выход на образовательную деятельность, являются исследования стабильности и мобильности инонациональных компонентов, определение — какие из них в этнически новых условиях бытова-

ния образуют художественно-эстетические системы, обладающие способностью органично интегрировать национальную культуру, не нарушая автохтонные традиции и ценностные художественные ориентиры этноса. Это особенно важно, поскольку история культуры народов региона, да и многих других народов России (включая русский), имеет печальный опыт, когда под влиянием заимствованных систем, типологически противоположных и поэтому не совместимых с теми или иными этническими системами, исчезали целые пласты самобытных музыкальных традиций (или теряли свои художественные достоинства, что в конечном итоге в искусстве — то же самое).

Яркий пример этого (к сожалению, так до конца и не осознанный в культурном строительстве России) — быстрое распространение во второй половине XIX—начале XX вв. в первое время в фабрично-заводской среде, а затем и повсеместно немецкой гармоники с темперированным строем, неспособной «воспроизвести все особенности мелодического рисунка, не говоря уже о том, что неуместное чередование тоники и доминанты совершенно изменяет характер мелодии, придает ей как бы ложный смысл»¹⁴.

В разных национальных культурах Поволжья гармоника по-разному проявила себя. Менее всего она оказала отрицательное влияние на многоголосные формы (русские, татары-кряшены, мордва), так как в большинстве жанровых видов, особенно в протяжной песне, ее применение было почти невозможно, тогда как в формах монодийного и гетерофонного пения, в которых отсутствовала развитая полифония (например, марийцы), ее использование создавало иллюзию некоторого фактурного обогащения мелодии. Повсеместно же гармоника потеснила, а во многих очагах традиционного музыкального искусства и заменила национальную инструментальную культуру¹⁵.

Не спасли положение отдельные стихийные попытки наладить производство гармоник, приспособленных к этническим музыкальным традициям (опыт в Марий Эл — «марла-гармон», Татарии — «тальян-гармун», у народов Северного Кавказа). Между тем начиная еще с конца XIX в. многие известнейшие деятели культуры и ученые (Ф.И.Шалапин, Ф.М.Истомин, С.М.Ляпунов, А.Н.Серов, В.Н.Кашперов, Ю.Н.Мельгунов,

Н.И.Захаров, Г.А.Ларош и др.) отмечали, что «народные мелодии основаны не на западной музыкальной системе»¹⁶. Столь же категоричны были и суждения крупнейших деятелей музыкального искусства Поволжья. Так С.Г.Рыбаков писал: «Татарская песня гармоник не принимает»¹⁷. Первый исследователь марийских инструментов Я.А.Эшпай отмечал: «Народная песня в гармонизации не нуждается, она ее не выносит»¹⁸.

Примеры можно приводить и далее. Ясно, что процессы развития, трансформации музыкального народного творчества в современный период требуют вдумчивого к себе отношения, осмысления их как сложного полиэтнического по своей природе феномена. В связи с этим в полной мере встает задача сохранения традиционной духовной культуры не по отдельным ее этнически ярким компонентам, а в комплексе их живого продуцирующего взаимодействия с инонациональными влияниями. Только при таком подходе к «этнической мелосфере» (термин И.И.Земцовского) могут увенчаться успехом усилия по ее сохранению, противодействию современным влияниям, разрушающим ее веками складывающуюся, но тем не менее хрупкую структуру. Эта задача может быть выполнена лишь высокообразованными, толерантными к родным этническим традициям кадрами местной интеллигенции.

Л и т е р а т у р а и п р и м е ч а н и я

¹ Гацак В.М. О перспективах изучения межнациональных фольклорных общностей и взаимосвязей // Межэтнические общности и взаимосвязи фольклора народов Поволжья и Урала: Мат. симп. Казань: ИЯЛИ КФАН СССР, 1983. С.5.

² См. об этом: Кан-Калик В.К. К разработке региональных моделей высшего образования // Вести высшей школы, 1991. №9. С.6—10; Макаркин Н.П. Создан учебный округ Мордовского университета // Регионоведение, 1993. №1. С.54—58; Оптимизация университетского педагогического образования на современном этапе: Межвуз. сб. науч. тр. Саранск: Изд-во Морд. ун-та, 1993; Профессионально-педагогическая культура преподавателя: Тез. докл. Чебоксары, 1992; Система непрерывного образования в регионе: Межвуз. сб. науч. тр. Саранск: Изд-во Морд. ун-та, 1992; Современное университетское образование: Проблемы и перспективы: Тез. Респ. науч.-метод. конф. Саратов, 1992; Университеты республик Россий-

ской Федерации как центры национальной культуры [Мат. Всероссийской конференции]. Саранск: Изд-во Морд. ун-та, 1992.

³ См. напр.: Бояркин Н.И. Хоровое сольфеджирование. В 2 ч. Лады и многоголосные формы мордовской народной вокальной музыки / Учеб. пособие для вузов. Саранск: Изд-во Морд. ун-та, 1995. Ч.1; Бразник Л.В. и др. Мордовская народная музыка на уроках сольфеджио / Под ред. Н.И.Бояркина. Саранск: Морд. кн. изд-во, 2000; Герасимов О.М. Народная музыка мари: традиция и современность / Учеб. пособие. Йошкар-Ола: Мар. гос. ун-т., 1999; Мокшина Н.Ф., Дмитриева Ю.А. Дирижирование и практикум работы с хором (На материале чувашской хоровой музыки) / Учеб. пособие. Чебоксары, 1995; Одиноква Т.И. Мордовская музыка в начальной школе. Саранск: Морд. кн. изд-во, 1994; Педагогический репертуар для фортепиано мордовских композиторов. В 2 ч. Сост. И.С.Кобозева; Ред. Л.Б.Бояркина. Саранск: Изд-во МГПИ, 1989—1990.

⁴ Учебно-методические материалы по специальности «Дирижирование народным хором» / Сост. и отв. ред. Л.Б.Бояркина. Саранск: Изд-во Морд. ун-та, 1999.

⁵ Кондратьев М.Г. Музыкальная культура чувашей как часть Волго-Уральской музыкальной цивилизации // Чувашская Республика на рубеже тысячелетий: история, экономика, культура. Тез. докл. междунар. научно-практ. конф. Чебоксары, 2000. С.285—288. Данная проблема, впервые сформулированная М.Г.Кондратьевым, имеет, на наш взгляд, актуальнейшее значение для современного этномузыкознания и образования. Ее многоаспектное рассмотрение позволяет по-новому увидеть место и значение каждой из культур как части регионального явления в системе всей мировой музыки.

⁶ Кодай З. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1982. С.39.

⁷ Проблему индоиранских субстратов в языках финно-угорских народов Х. Паасонен поставил еще в начале XX века. Последующее ее изучение в целом мало продвинулось; в принципе, оно более или менее коснулось лишь лексических форм.

⁸ Бояркин Н.И. Феномен традиционного инструментального многоголосия (На материале мордовской музыки). Автореф. дис...докт. искусствования. СПб., 1995. С.11.

⁹ Альмеева Н.Ю. Квинто-терцовая фактура (один из типов многоголосия у татар-кряшен и его аналоги у народов Средневолжского региона) // Вопросы народного многоголосия / Тез. респуб. науч. конф. Тбилиси, 1988. С.4.

¹⁰ Кондратьев М.Г. Чувашская *савра юрй* и ее татарские параллели. Чебоксары, 1993.

¹¹ См. подробнее: Бояркина Л.Б. Песенное искусство эрзянских переселенцев Среднего Заволжья // Памятники мордовского народного музыкального искусства / Сост. Н.И.Бояркин. Под ред. Е.В.Гиппиуса. Саранск, 1988. Т.3. С.48—52.

¹² См.: Сураев-Королев Г.И. Многоголосие и ладовое строение мордовской народной песни // Тр. НИИ ЯЛИЭ: Серия филологическая. Саранск, 1964. Вып. 26. С.231—260; Мордовские народные песни / Сост. Г.И. Сураев-Королев. Саранск: Морд. кн. изд-во, 1969. С.320—327.

¹³ Старостина Т.А. К проблеме многосоставности высотной структуры (На примерах архаического многоголосия и музыки позднего Стра-

винского) // И.Ф.Стравинский / Науч. тр. Москов. конс. М., 1997. № 18. С.47—61.

¹⁴ Истомин Ф.М., Лялунов С.М. Отчет об экспедиции для собирания русских народных песен с напевами в 1893 году // Русская мысль о музыкальном фольклоре: Мат. и докум. М.: Музыка, 1979. С. 233.

¹⁵ Разумеется, трансформация и исчезновение многих видов инструментальной музыки — не только в очевидной экспансии гармоники. Вопрос шире, и причин много. Одна из них — резкое изменение общественно-социальных условий бытования инструментальной музыки в пореформенный период, в связи с чем тембр национальных инструментов потерял свои традиционные функции и роль системообразующего компонента в музыкальной структуре наигрышей.

¹⁶ Мельгунов Ю.Н. Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные // Русская мысль о музыкальном фольклоре: Мат. и докум. М.: Музыка, 1979. С.175.

¹⁷ Рыбаков С.Г. Музыка и песни уральских мусульман. СПб.: Изд. АН, 1897. С.67.

¹⁸ Ишпайкин (Эшпай) Я.А. Музыка народа мари // Музыкальное образование, 1929. № 3—4. С.39.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВИЧ МАЗАНОВ

К 80-летию со дня рождения

Будущий художник чувашской сцены родился в Ростове-на-Дону 27 августа 1920 года. Семнадцатилетним юношей начал учебу в Горьковском художественном училище и через год уже работал художником-декоратором в Горьковском театре оперы и балета им. А.С.Пушкина (1937—1939).

В боях под Москвой (1941) получил тяжелое ранение.

В послевоенное время художник возвращается в театр. Работу в Ковровском театре музыкальной комедии в качестве главного художника (1949) он оставил, когда пришло приглашение из Горьковского театра оперы и балета им. А.С.Пушкина. Годы, проведенные в этом театре, стали для молодого художника настоящей школой мастерства. Здесь он выполнял самые разные задания постановщиков спектакля и знакомился с тайнами искусства театрального художника, освоил технологию освещения сцены и спектакля.

В 1952 году В.М.Мазанову было предложено принять на себя обязанности главного художника в Дзержинском драматическом театре им. XXX-летия Ленинского Комсомола.

Первой самостоятельной работой художника на сцене драматического театра стало оформление к спектаклю «Настоящий человек» по повести Б.Полевого (инсценировка Т.Лондона). Декорации были решены в реалистически-бытовом стиле, в отборе отдельных деталей оформления и в сценической живописи чувствовалась рука талантливого театрального художника. В самом начале самостоятельного творческого пути художник сумел избежать бытовизма, заполонившего в те времена не только провинциальные, но и

многие столичные сцены. В театре В.Мазанова бытовизму противопоставлена деталь, вырастающая по форме и содержанию до многозначного символа.

Принципы оформления оперных и балетных спектаклей, с которыми он был уже знаком, подсказывали: сцена, в том числе и драматическая, не терпит бытовизма, нужно убрать многое, чтобы раскрыть многозначность одной или двух деталей. Так появлялся живописный лес с мощно тянущимися вверх вертикалями деревьев, и он поддерживал сбитого фашистами летчика физически, лес становился «зрителем» и «участником» происходящих событий. Живопись на театральной сцене выполняла в данном случае свою прямую функцию — участвовать в действии спектакля, направляя внимание и моделируя отношение зрителя к происходящему.

Во всех спектаклях, оформленных В.М.Мазановым, живопись будет нести именно эту функцию: моделировать эмоциональное восприятие зрителя и его отношение к тематике спектакля. За четырнадцать лет работы в Дзержинском драматическом художник оформил почти весь советский репертуар того времени. Произведения М.Шолохова, А.Штейна, Б.Горбатова, Б.Ромашова, А. и П.Тур, А.Салынского, Л.Малюгина, А.Арбузова, И.Куприянова, А.Корнейчука, М.Шатрова, В.Розова и многих других авторов получили свою зрелищную форму благодаря таланту В.Мазанова и нашли благодарных зрителей среди жителей г. Дзержинска.

С 1966 года В.М.Мазанов становится главным художником Республиканского русского драматического театра Чувашской АССР. Расширился круг знакомств и интересов, он знакомится с чувашской сценой и находит на ней прекрасных, талантливых актеров и режиссеров во время оформления декораций к спектаклю «Власть тьмы» Л.Толстого в постановке Л.Н.Родионова.

Впервые также соприкоснулся он с чувашской драматургией: на сцене РДТ поставил «Тудимер» Я. и М.Ухсай (реж. В.П.Романов). Артисты Русского драматического помнят о спектакле как о ярком, красивом, зрелищном сценическом произведении. Не только для художника, но и для актеров работа была необычной: многие впервые участвовали в постановке пьесы на национальную историческую тематику. Они познакомились не только с автором, но и ис-

торией, культурой нации, с его прошлым. «Я помню высокое дерево Киремети, — рассказывает Т.А.Красотина, — оно стояло в середине на втором плане, и почти все действие происходило вокруг него. Нам сшили красивые национальные костюмы с вышивками, были даже обрядовые сцены. Прошло уже тридцать с лишним лет, всего не вспомнишь, но это было мощное зрелище».

«Мазанов — художник от Бога». Так кратко и емко определила его творчество и самого художника артистка Л.Н.Баулина. В 1969 году главный художник РДТ получил почетное звание «Заслуженный художник Чувашской АССР».

Большое видится на расстоянии. В.Мазанов стоял у истоков чувашской Ленинианы — гордости национального театра (Н.Терентьев — «Волны бьют о берег». Реж. Л.Родионов). Тогда он уже был главным художником Чувашского ордена Трудового Красного Знамени Государственного академического драматического театра им. К.В.Иванова (1970). За работу над постановкой пьесы Н.Терентьева «Волны бьют о берег» в 1971 году В.Мазанов удостоился Государственной премии РСФСР им. К.С.Станиславского, наряду с другими участниками спектакля.

Чувашские актеры и режиссеры, работавшие с ним не один год, признают огромную роль художника в развитии сценической культуры Чувашии. «Он дал мощный толчок развитию национального театра. Именно со спектаклями в его оформлении мы выезжали на Московские гастроли, получали прекрасные отзывы о постановочной культуре театра», — говорил актер Б.Данилов.

Творческая деятельность В.Мазанова в чебоксарский период распространяется на все театры Чувашии. Необычайно возрастает количество спектаклей, оформленных художником. Здесь он ставит мировую и русскую классику, произведения многих современных зарубежных и российских авторов, в том числе чувашских. Самыми известными спектаклями в его оформлении были признаны «Земля и девушка», «После молнии — гром» по пьесам Н.Терентьева, «Кровавая свадьба» Федерико Гарсиа Лорки, «Варвары» М.Горького, «Виндзорские проказницы» и «Двенадцатая ночь» У.Шекспира, «Солдатская вдова» Н.Анкилова — на сцене ЧГАДТ им. К.В.Иванова; «Клоп» В.Маяковского, «Сношенька»

Г.Сидорова и З.Ярдыковой — в ТЮЗе; «В этом милом, старом доме» А.Арбузова, «Гнездо глухаря» В.Розова, «Белая болезнь» К.Чапека, «Все в саду» Э.Олби — на сцене Русского драматического театра Чувашии.

Особым явлением в биографии художника стали декорации к «Царской невесте» в Чувашском музыкальном театре (1976). Благодаря образному решению пространства музыка Римского-Корсакова с ее мрачноватым драматическим сюжетом становилась ближе к нашей современности, говорила о наших страстях.

С 1982 года В.Мазанов на заслуженном отдыхе. Но работу художника театра оставил лишь во второй половине девяностых годов. Всю жизнь он творил свою *вертикаль*. С самых первых самостоятельных работ шел к раскрытию основного принципа театрально-декорационного искусства: действенный конфликт пьесы выразить как борьбу горизонтали с вертикалью в пространственной композиции сцены. Он внес на чувашскую сцену *Светлую Вертикаль Духа*, победил бытовизм и возвысил реализм в чувашском декорационно-сценическом искусстве.

И.А. Дмитриев.

СОВРЕМЕННОЕ ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ и Ю.В.ВИКТОРОВ

К 60-летию со дня рождения

Чувашия имеет основания гордиться тем, что в течение XX века в ней получило значительное развитие профессиональное искусство разных направлений и жанров. Художники, работающие в Чувашии, опираются на богатейшее наследие — искусство как народное, так и профессиональное.

В успешном функционировании и развитии этой сферы духовной культуры сегодня определенную роль играет искусствоведение. Но профессия искусствоведа в Чувашии до сих пор остается одной из достаточно редких. Как самостоятельный вид художественно-культурной деятельности отрасль знания об изобразительном искусстве в форме художественной критики и науки — искусствоведение — в нашей республике зародилось сравнительно недавно. Только в 50—60-х годах XX столетия появились первые работы профессионально подготовленных авторов в искусствоведческих жанрах. В 50-х вышли отдельными книжечками первые каталоги выставок и путеводитель по Художественной галерее, подготовленные И.М.Хазановой; в 60-х защитил диссертацию и издал первую монографию А.Г.Григорьев; возник отдел искусствоведения в Чувашском НИИ, появились первые статьи Н.А.Ургалкиной и А.А.Трофимова. Сегодня среди как профессионалов, так и любителей искусства хорошо известны имена искусствоведов А.Г.Григорьева, А.А.Трофимова, Н.А.Ургалкиной. Научная, критическая и педагогическая деятельность Юрия Васильевича Викторова

началась чуть позже — в 70-х годах. За прошедшие десятилетия он завоевал профессиональный авторитет и утвердился как продолжатель дела предшественников, представитель «первого ряда» специалистов нашей республики в этой сфере деятельности.

Если считать от даты первой научной публикации (1972: каталог выставки Владимира Авраменко), то творчество искусствоведа Викторова продолжается тридцать с лишним лет. Как всякое устоявшееся и достаточно значительное явление его деятельность уже может быть периодизирована. Наметим ее основные рубежи:

«Доискусствоведческий» период творческой биографии Ю.В. Викторова связан с началом самостоятельной педагогической работы выпускника художественно-графического факультета, параллельно с занятиями личным творчеством. Несколько лет (1968—1971) искусствоведение, видимо, еще не мыслилось им в качестве главной сферы приложения сил. Вместе с тем известно, что в вузовской работе один из самых реальных вариантов осуществления собственно педагогической карьеры — написание диссертации. При поступлении в аспирантуру Викторов избирает специальность 17 00 04, т.е. искусствоведение.

Начало научной работы Ю.В. Викторова (первый период) напрямую связано с пребыванием в аспирантуре Московского гос. пединститута им. В.И. Ленина (1971—1974). Окончил он аспирантуру с защитой диссертации, что показало такие черты начинающего профессионала, как целеустремленность и умение в нужный момент мобилизовать свой интеллектуальный потенциал.

Годы учебы в Москве определили многое в будущей деятельности молодого исследователя, но не сразу нашел он свою «нишу» в мире искусствоведения. В столице он столкнулся с замкнутым кругом: искусство Чувашии ждало исследователей, но желание будущего искусствоведа сделать темой диссертации художественную культуру родной республики не было поддержано — в силу неизвестности этого искусства московским наставникам. Это и было результатом запаздывающего развития искусствоведения! Чтобы впоследствии изучать чувашское искусство, надо было раскрыть его ценности перед большим академическим миром,

доказать его состоятельность. Для этого требовалась профессиональная вооруженность, которую могла дать только работа над диссертацией, освоение культуры анализа художественного произведения в общении с мастерами искусства и науки.

В поисках диссертационной темы аспирант Викторов остановился на творчестве видного русского художника и педагога Д.А. Щербиновского. Установки Щербиновского-педагога на прочные академические навыки, противопологаемые им поверхностному «красивому почерку», приближительности форм и «самодельщине», несомненно повлияли и на формирование взглядов на искусство исследователя его творчества.

Первые искусствоведческие опыты Юрия Васильевича появились, таким образом, не в критическом жанре, а сразу в научных статьях: помимо упомянутого каталога, он публикуется в специальном журнале «Художник», саратовском толстом журнале «Волга», научно-педагогических сборниках в Москве.

Тема диссертации оказалась весьма благодарной. Впоследствии, уже в Чувашии, Викторов продолжал трудиться над ней, написал монографию о Д.А. Щербиновском. Работа получила одобрение, московское издательство заключило с автором договор. Но развал государственного издательского дела в результате «перестройки» конца 80-х годов закрыл пути к выходу в свет уже готовой книги. Несомненно, что подобный труд, как всякое истинно академическое исследование подлинных ценностей отечественной культуры, сохраняет свою актуальность, не устаревает, и первая монографическая рукопись Ю.В.Викторова еще найдет путь к изданию.

Следующий (второй) период обнимает более полутора десятков лет. 1975—1993 годы — годы исканий в нескольких направлениях: педагогическом, творческом, художественно-критическом. Выступления Ю.В.Викторова по вопросам чувашского искусства в жанре художественной критики в периодических изданиях, в каталогах выставок становятся систематическими. Статьи выходят часто, каждые два-три месяца — новая. Они становятся узнаваемыми по присущей автору своеобразной манере — взвешенно-рассудительной и благожелательной. В мире кипения эмоций и пристрастий,

свойственных и естественных в среде работников искусства, Виктор-критик ищет обдуманный подход, часто повествовательный, избегая субъективной односторонности, воздавая должное любому позитивному вкладу в художественный процесс. Очерки в жанре творческого портрета художников, а их десятки, демонстрируют понимание и любовь автора к искусству и его творцам. Он внимателен к личности героя своих очерков, обстоятельствам его жизни, деталям биографии. Главное же в его выступлениях — контекстуальный анализ, раскрывающий уровень растущей профессиональной эрудиции искусствоведа-критика. Творчество того или иного мастера ставится в контекст истории художественной культуры Чувашии, а если позволяют масштабы рассматриваемого явления, то и истории искусства России и Европы. Рассматриваются разные жанры: живопись, графика, скульптура, монументальное, прикладное искусства, в поле зрения оказываются разные пласты развивающегося в родной республике искусства — от самодеятельного до профессионального. В творчестве Ю.В.Викторова одной из доминирующих «сверхзадач» становится просветительство на научной искусствоведческой основе.

Многие художники, в том числе уже состоявшиеся и признанные, с интересом прислушиваются к его публичным выступлениям, читают статьи, доверяют Ю.В.Викторову, обращаются к нему с просьбами написать статью или составить каталог своей выставки. Приходит с приемом в 1989 году в члены Союза художников СССР и формальное признание коллег.

В этом многолетнем периоде есть несколько этапов, различаемых доминирующей формой деятельности Ю.В.Викторова, обусловленной местом его работы и должностью:

1976—1982 гг. — декан ХГФ;

1982—1984 гг. — командировка по заданию Министерства образования СССР в Монголию: непродолжительный, но богатый впечатлениями эпизод его биографии. В это время научная и критическая работа отходит на второй план, почти прекращаясь;

1984—1993 гг. — вновь интенсивная преподавательская работа на ХГФ в Чебоксарах. Продолжение активной художественно-критической деятельности. К концу периода

накопленный материал приводит к решению сконцентрироваться на собственно исследовательской деятельности.

Так с 1993 года начинается третий, современный период научного творчества Ю.В.Викторова. В нем искусствоведение оказывается в центре его творческих интересов. Он переходит в отдел искусствоведения Чувашского гос. института гуманитарных наук. Этот период приносит великолепные плоды как для него самого, так и для современной художественной культуры Чувашии. Викторov возобновляет традицию ежегодных обзоров художественной жизни республики в научных изданиях ЧГИГН и НАНИ ЧР. На сегодняшний день им опубликовано пять обстоятельных обзоров. Они складываются в летопись современности, неоценимый источник для будущих историков искусства. Одновременно издает одну за другой монографии о крупных чувашских художниках — П.Г.Кипарисове и Ф.П.Осипове. Вслед за ними появляется книга-альбом «Анатолий Брындин». Это совершенно разные по направлению, формам творчества, по своим судьбам мастера, и искусствовед находит разные подходы к анализу их творческого пути. Книги Ю.В.Викторова выходят в свет в 1999, 2000 и 2001 годах, обращая на себя внимание общественности содержательностью и уровнем полиграфического исполнения, получают одобрительные отзывы специалистов и благодарность простых читателей. Эти книги продолжают серию монографий, ранее существовавшую в Чувашии. По-прежнему интенсивной остается в эти годы и его критикопублицистическая деятельность. Незаменимыми оказались способности и познания Ю.В.Викторова и при работе над «Краткой чувашской энциклопедией». Статьи по изобразительному искусству занимают в ней немалое место. Написанные в большинстве до участия Юрия Васильевича, на завершающем этапе они потребовали его внимательного взгляда и дополнений. Сам он стал автором свыше двадцати новых статей.

Темп, взятый в эти годы, Юрий Васильевич сохранил и при возвращении в ЧГПУ (1996, заведующий кафедрой теории и истории искусств и рисунка). Ему удалось сохранить связи с институтом, продолжая тесное сотрудничество с отделом искусствоведения.

Юбилейная дата не является, видимо, гранью нового периода в творчестве Ю.В.Викторова. Сегодня следует гово-

рить о продолжении третьего периода, с которым связывается расцвет его искусствоведческого таланта. Накоплен огромный опыт, в творческом багаже — и капитальные монографии, и аналитические статьи, и полтора десятка каталогов, и огромное количество очерков-персоналий. Без них современное чувашское искусствоведение имело бы другое лицо, лишилось бы своего важного компонента. В его творческих планах — создание обобщающего труда по истории становления и эволюции профессиональной станковой живописи в Чувашии.

М.Г.Конгратьев.

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ Ю.В.ВИКТОРОВА

1972

Каталог выставки произведений Владимира Авраменко (со вступит. статьей). Чебоксары, 1972.

1973

Ученик Чистякова // Художник [Москва], 1973. № 8. С.53—54.

1974

Педагогическая деятельность Д.А.Щербиновского // Проблемы художественного воспитания и образования. М., 1974. С.88—97.

Художник из Петровска // Волга [Саратов], 1974. № 2. С.176—182.

О некоторых особенностях художественно-педагогической деятельности Д.А. Щербиновского (К вопросу о специфике труда художника-педагога) // Проблемы преподавания художественно-графических дисциплин в педагогическом институте и в средней школе. М., 1974. С.32—40.

Д.А.Щербиновский. Художник. Педагог. Автореф. диссертации ... кандидата искусствоведения. МГПИ им. В.И.Ленина. М., 1974.

1976

[Вступит. статья] // Каталог «VI выставка произведений молодых художников Чувашии». Чебоксары, 1976. С. 3—5.

Чăваш портречĕн ăстисем (Мастера чувашского портрета) // Ялав, 1976. 8 №. 28—29 с.

Незаслуженно забытый // Художник [Москва], 1976. № 12. С.57—58.

1979

Героические будни // Лауреаты премии Комсомола Чувашии имени М.Сеспеля. Чебоксары, 1979. С.62—70.

Земля и люди // Лауреаты премии Комсомола Чувашии имени М.Сеспеля. Чебоксары, 1979. С.139—148.

Пир çинчи юрăсем (Песни на холсте) // Тăван Атăл, 1979. 7 №. 77—80 с.

1980

Каталог выставки произведений Юрия Матросова и Юрия Ювенальева (со вступит. статьей). Чебоксары, 1980.

Роль изобразительного искусства в эстетическом воспитании населения // Повышать эффективность идейно-воспитательной работы. Опыт и проблемы. Чебоксары, 1980. С.320—326.

1981

Асталăх (Мастерство) // Ялав, 1981. 1 №. 18—19 с.

Искусство в системе художественно-эстетического воспитания // Тезисы VI межвуз. научно-практич. конференции по проблемам педагогики и методики высшей школы. Чебоксары, 1981. С.190—191.

Об использовании художественно-педагогич. принципов профессора А.А.Кокеля в подготовке учителей изобразительного искусства // Тезисы VI межвуз. научно-практич. конференции по проблемам педагогики и методики высшей школы. Чебоксары, 1981. С.204—205. [В соавт. с М.Ф. Харитоновым.]

Щербиновский — художник и педагог // Юный художник [Москва], 1981. № 6. С.37—41.

1986

Каталог выставки произведений Павла Козлова (со вступит. статьей). Чебоксары, 1986.

Ачалăх кĕввисем (Мотивы детства) // Хатĕр пул, 1986. 5 №. 20—21 с.

Тăван çĕр илемĕ (Красота родной земли) // Ялав, 1986. 5 №. 27 с.

Художники Чувашии // Художник [Москва], 1986. № 6. С.35.

Об использовании опыта венгерских коллег в художественно-педагогическом образовании будущих учителей изобразительного искусства // Актуальные проблемы теории и практики коммунистического воспитания студентов высших учебных заведений в свете решений XXVII съезда КПСС. Чебоксары, 1986. С.107—108.

1987

Каталог выставки «Станковая графика художников Чувашии» (со вступит. статьей). Чебоксары, 1987.

Историко-революционный жанр в чувашской живописи (К 70-летию Великого Октября). Чебоксары, 1987 [Чувашская респ. организация общества «Знание» РСФСР].

[Вступит. статья] // Каталог выставки произведений Ивана Дыренкова. Чебоксары, 1987. С.3—4.

Ёсченлĕхе асталăх (Трудолюбие и мастерство) // Ялав, 1987. 10 №. 21 с.

1988

Образ В.И. Чапаева в изобразительном искусстве // Легендарный герой Гражданской войны В.И.Чапаев. Чебоксары, 1988. С.37—43.

Выставка произведений Владимира Чуракова // Художник [Москва], 1988. № 2. С.39.

Правда образа // Художник [Москва], 1988. № 6. С.8—14.

Художники Чувашии. Каталог выставки в г. Горьком (со вступит. статьей). Чебоксары, 1988.

Каталог выставки «Художники Чувашии — Великому Октябрю» (со вступит. статьей). Чебоксары, 1988.

Каталог выставки произведений Петра Кипарисова (вступит. статья и три раздела каталога). Чебоксары, 1988.

Хар зураг (Рисунок). Учебник. [В соавторстве.] Улан-Батор, 1988. (На монгольском языке.)

1989

Выставка произведений Петра Кипарисова // Художник [Москва], 1989. № 1. С.33—34.

Каталог выставки произведений Раисы Терюкаловой (со вступит. статьей). Чебоксары, 1989.

[Вступит. статья] // Каталог Зональной выставки самодеятельного изобразительного и декоративно-прикладного искусства «Атӑл тӑррисем» («Волжские узоры»). Чебоксары, 1989. С.4—5.

1990

Выставка произведений Николая Енилина // Художник [Москва], 1990. № 6. С.34—35.

[Вступит. статья] // Каталог выставки творческих работ художника-педагога Б.Гагарина и его учеников «Бумагопластика». Магнитогорск, 1990. С.4—7.

Каталог выставки произведений Федора Осипова (со вступит. статьей). Чебоксары, 1990.

1991

Об использовании народного художественного творчества в процессе подготовки учителей изобразительного искусства // Совершенствование психолого-педагогической, методической и художественной подготовки студентов художественно-графического факультета к работе в школе. Уфа, 1991. С.85—87.

1992

[Вступит. статья] // Каталог выставки произведений Николая Панасюка. Чебоксары, 1992. С.3—4.

Плакат тени тӑл лектӑр... (Плакаты, бьющие в цель) // Тӑван Атӑл, 1992. 9—10 №. 70—73 с.

1993

Художники — 100-летию поселка Ибреси. Каталог (со вступит. статьей). Чебоксары, 1993.

1994

Снимая покров таинственности... // Вестник Чувашской национальной академии, 1994. № 2. С.83—85.

Изобразительное искусство Чувашии в 1993 г. Обзор // Чувашское искусство. Вопросы теории и истории. Вып. I. Чебоксары, 1994. С.24—46.

1995

Духовное пространство поэта // ЛИК Чувашии, 1995. № 2. С.107—110.

Автор судьбы — сам художник // ЛИК Чувашии, 1995. № 3. С.125—128.

Его сравнивали с Суриковым // ЛИК Чувашии, 1995. № 4. С.75—80.

Ќул усакан асчах (Ученый-первооткрыватель) // Ялав, 1995. 5 №. 88—90 с.

Хёрарăма халалласа (Посвящается женщине) // Пике, 1995. 7—8 №. 32 с.

1996

Чувашское изобразительное искусство в 1994 г. Обзор // Чувашское искусство. Вопросы теории и истории. Вып. II. Чебоксары, 1996. С.65—89.

Ивы над речкой детства // ЛИК Чувашии, 1996. № 3—4. С.114—115.

Илемлехпе лайăх кăмăл асти (Мастер красоты и хорошего настроения) // Пике, 1996. 3—4 №. 30—31 с.

Изобразительное искусство Чувашии (1995 г.) // Известия Национальной академии наук и искусств Чувашской Республики, 1996. № 5. С.40—58.

1997

Художник. Педагог. Ученый (Художник. Педагог. Ученый) // Ялав, 1997. 6 №. 99—101 с.

Изобразительное искусство Чувашии в 1996 г. // Чувашское искусство. Вопросы теории и истории. Вып. III. Чебоксары, 1997. С. 228—250.

В поисках национального художественного образа // Известия Национальной академии наук и искусств Чувашской Республики, 1997. № 6. С.28—39.

1998

[Вступит. статья] // Каталог произведений Анатолия Данилова. Чебоксары, 1998. С.5—6 (также англ. пер. — с.6—7).

Щербиновский — «методический полпред» Чистякова // Вестник ЧГПИ им. И.Я. Яковлева, 1998. № 1 (2). С.96—101.

1999

Каталог выставки произведений Раисы Терюкаловой (со вступит. статей). Чебоксары, 1999.

Петр Кипарисов: художник и педагог. Монография. Чебоксары, 1999.

2000

Искусствоведение. Изобразительное искусство // Чувашский государственный институт гуманитарных наук. 1980—2000 гг. Чебоксары, 2000. С.180—195.

Федор Осипов. Жизнь и творчество. Монография. Чебоксары, 2000.

[Вступит. статья] // Вера Милованова. Живопись: Рекламный альбом. Чебоксары, 2000. С. 4—5 (также англ. пер. — с.2—3).

ХГФ: вчера, сегодня, завтра // Вестник ЧГПУ им. И.Я.Яковлева, № 3 (16), 2000. С.3—11.

Наш художник // Ялав, 2000. 7 №. 15—20 с.

2001

«С натуры меня никогда никто не срисовывал» (К вопросу об изобразительной яковлевиане) // И.Я. Яковлев и проблемы яковлеведения. Чебоксары, 2001. С.101—114.

Авраменко В.П., Бубнов Ю.А. и др. статьи [всего 23] // Краткая чувашская энциклопедия. Чебоксары, 2001.

Групповой портрет старейшин чувашского искусства // Художественный музей и культура. Чебоксары, 2001. С.108—118.

Чувашское изобразительное искусство в 1997 году // Чувашское искусство. Вопросы теории и истории. Вып. IV. Чебоксары, 2001. С.117—138.

Анатолий Брындин. Скульптор-монументалист. Книга-альбом. Чебоксары, 2001.

[Вступит. статья] // Алексей Иванович Бахмисов: Буклет. Чебоксары, 2001.

ПЕРСОНАЛЬНЫЕ ВЫСТАВКИ

ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И НАУЧНЫХ ТРУДОВ Ю.В.ВИКТОРОВА

1984 — г. Улан-Батор, Монголия. Дом советской науки и культуры.

1984 — г. Чебоксары. Клуб МВД Чувашской АССР.

1991 — пос. Ибреси. Картинная галерея.

1992 — г. Чебоксары. Чувашский государственный художественный музей.

2001 — г. Чебоксары. Чувашский государственный институт гуманитарных наук.

ПАМЯТЬ



Чувашская искусствоведческая наука потеряла одного из своих наставников: умер Никита Васильевич Воронов — заслуженный деятель искусств Чувашской Республики и Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор, член Союза художников, Союза дизайнеров, Комиссии по Государственным премиям России по отделению дизайна. Автор более сорока книг, монографий и альбомов, более трехсот статей в сборниках, трудах, журналах, Никита Васильевич родился 1 августа 1924 г. и жил всю жизнь в Москве.

Научные интересы проф. Воронова были нацелены в нескольких направлениях: он изучал монументальное искусство, скульптуру, декоративно-прикладное искусство, дизайн, современное искусство России, Чувашии, Калмыкии и бывших союзных республик — Грузии, Армении, Азербайджана.

Сотрудничество Никиты Васильевича с чувашскими коллегами началось с его участия в работе экспедиции по Чувашии. 16—30 августа 1970 г. проходила совместная экспедиция Научно-исследовательского института художественной промышленности Министерства местной промышленности РСФСР и Научно-исследовательского института при Совете Министров Чувашской АССР. От НИИ художественной промышленности в ней принимал участие искусствовед Н.В.Воронов. Поездка имела целью изучить чувашские художественные промыслы прошлого и возможности организации изделий народного искусства — вышивки, ткачества, керамики, резьбы по дереву и т.д. в настоящее время, поэтому маршрут ее пролегал по территориям проживания всех этнографических групп чувашей.

Отчет по итогам работы экспедиции и рекомендации по ней Никита Васильевич напечатал в сборнике статей НИИ при СМ Чувашской АССР (Чувашское искусство. Чебоксары, 1971. С.196—202).

С того времени и до последних дней жизни Н.В.Воронов не прерывал дружеских связей с художественной и научной общественностью Чувашии, внимательно следил за деятельностью ее представителей и неизменно помогал в разработке вопросов национальной формы изобразительного искусства, как народного, так и профессионального. Впервые в искусствоведческой науке он поднял вопрос о становлении национальной чувашской живописной школы. Подвергая искусствоведческому анализу произведения чувашских художников, он отмечает, что социально-экономические достижения республики, ее успехи в области культурного строительства, а также такие события, как полеты в космос А.Николаева, нашего земляка, значительно усилили процесс роста национального самосознания чувашей, что не замедлило сказаться на состоянии чувашского искусства. Затронув в статье, опубликованной в 1975 г. в «Трудах» НИИ при СМ Чувашской АССР (Чувашское искусство. Чебоксары, 1975. Вып. 57), работы Н.В.Овчинникова, Р.Ф.Федорова, А.И.Миттова (и ряда других художников), он затем обстоятельно анализирует их творчество в отдельных книгах, подчеркивая, что в их произведениях, «по-видимому, наиболее концентрированно и выпукло выражаются те сложные процессы, которые идут

сейчас в чувашском искусстве, а именно — синтезирование достижений мирового и русского искусства, народной художественной культуры и становление на этой основе собственной национальной живописной школы», «...отличительной чертой которой ... становится стремление к углубленному проникновению в духовный мир современника, отражение не событийной стороны происходящего, а раскрытие смысла явлений, их идейно-эстетического и этического значения».

В 1980 г. в Москве в издательстве «Советский художник» вышел альбом «Изобразительное искусство Советской Чувашии», подготовленный совместно чувашским искусствоведом А.А.Трофимовым и Н.В.Вороновым. Этот альбом, включающий 179 иллюстраций, представляет сохранившиеся образцы народного искусства начиная с XVIII века и широко знакомит с лучшими произведениями чувашских художников-живописцев, графиков, скульпторов, мастеров театрально-декорационного, декоративно-прикладного творчества и монументального искусства.

Никита Васильевич активное участие принимал в организации выставок «Большая Волга» (Нижний Новгород, Чебоксары, Казань, Ульяновск, Саратов), проведении научно-практических, теоретических семинаров, конференций и симпозиумов.

Н.В.Воронов — участник Великой Отечественной войны, награжден орденами Славы 3-й степени, Отечественной войны 1-й степени. За трудовую доблесть отмечен орденом Почета, Золотой медалью к 200-летию А.С.Пушкина. За монографию «Вера Мухина» (М., 1989) удостоен Серебряной медали Академии художеств СССР (1990).

Скончался Никита Васильевич Воронов 24 мая 2002 г.

В.А.Прохорова.

СОЧИНЕНИЯ Н.В.ВОРОНОВА О ЧУВАШСКИХ ХУДОЖНИКАХ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

1. Предварительные итоги работы по изучению художественных промыслов в Чувашской АССР // Чувашское искусство. Чебоксары, 1971. Вып. 1. С.196—202.

2. К вопросу становления национальной чувашской живописной школы // Чувашское искусство / Труды ЧНИИ. Чебоксары, 1975. Вып. 57. С.98—109.
3. В стране красно-белых сурбанов // Волга, 1976. № 5.
4. Краски Чувашии // Правда, 1979. 7 сент.
5. Н.В. Овчинников (Подбор цветных репродукций). Л., 1979.
6. Изобразительное искусство Советской Чувашии. М.: Советский художник, 1980 (соавт. А.А.Трофимов).
7. Николай Васильевич Овчинников. Жизнь и творчество. Чебоксары, 1981 (соавт. С.М.Червонная).
8. «Большая Волга». Обзор зональной выставки // Художник, 1985. № 10 (Репр. «Фреска о хлебе»).
9. Ревель Федоров. Л., 1989.
10. Путь и судьба (К эволюции творчества Анатолия Миттова // Миттов (1932—1971). Чебоксары, 1990. С.5—18.

СОДЕРЖАНИЕ

Межнациональное пространство художественной культуры. М.Г.Кондратьев	3
---	---

I. В ПРОСТРАНСТВЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Пакша К. Пентатонные мелодии узкого диапазона в венгерской и чувашской народной музыке	6
Кондратьев М.Г. После полувекových ожиданий: Ласло Викар и чувашская музыка	36
Бушуева Л.И. Композитор и фольклор: Взгляд на проблему музыковедов Венгрии	49
Васильев Ю.В. О международных фольклорных фестивалях. Из опыта гастролей Чувашского ансамбля	67
Митрева П.Г. Эстетика и символика орнамента в болгарском народном искусстве	76
Трофимов Ю.А. Народная «временная» культовая скульптура чувашей и дунайских болгар: канон, композиция, структура, образ	89
Кели М.Б. Чувашские островерхие шлемы	123
Мордвина А.И. Художники зарубежья на выставке «Мир этих глаз-2. Геннадий Айги и его художественное окружение»	130

II. В ПРОСТРАНСТВЕ РОССИИ:
ПЛОДЫ ЧЕТЫРЕХВЕКОВОГО ПАРТНЕРСТВА

Кондратьев М.Г. Российский период истории устной музыки чувашей. О чувашско-русских этномusикальных параллелях	141
Данилова И.В. Двухязычие как проблема музыковедения (К вопросу о двухязычии в чувашской музыке)	179
Мордвина А.И. Православные памятники в контексте религиозных представлений чувашского народа (На примере церковной скульптуры)	196
Дмитриев И.А. Жанр исторической драмы на чувашской сцене	207
Викторов Ю.В. Проблема «герой и художественный образ» в творчестве А.К.Брындина	226

III. В ПРОСТРАНСТВЕ РЕГИОНА: ЗВЕНЬЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

<i>Кондратьев М.Г.</i> Музыкальная культура чувашей как часть Волго-Уральской музыкальной цивилизации	233
<i>Бояркин Н.И.</i> Об общности традиционной инструментальной музыки марийцев, мордвы и чувашей	249
<i>Бояркина Л.Б.</i> Проблемы музыкального образования в республиках Поволжско-Уральского региона в свете изучения некоторых межэтнических взаимосвязей	261

ПРИЛОЖЕНИЕ

Владимир Михайлович Мазанов (К 80-летию со дня рождения). <i>И.А.Дмитриев</i>	272
Современное чувашское искусствоведение и Ю.В.Викторов (К 60-летию со дня рождения). <i>М.Г.Кондратьев</i>	276
Научные труды Ю.В. Викторова. Персональные выставки художественных произведений и научных трудов Ю.В.Викторова	281
Память. <i>В.А.Прохорова</i>	286

ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВО

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

Сборник статей

Выпуск V

Редактор *В.А.Прохорова*
Художественный редактор *А.А.Трофимов*
Технический редактор *В.А.Немцова*
Корректор *Г.И.Алимасова*
Компьютерная верстка *И.О.Михайловой*

Подписано к печати 6.06.03.

Формат 60 х 90 1/16.

Бумага офсетная.

Физ.-печ.л. 18,25.

Заказ № .

Гарнитура Baltica.

Печать офсетная.

Уч.-изд.л. 14,83.

Тираж 300 экз.

