

к 85.0  
4-82  
27.024-к

# ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВО

Выпуск I





К<sub>6</sub>  
К 85.0  
482  
ЧУВАШСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВО  
Вопросы теории и истории  
Выпуск I

Кр.

35.03 (2Р00)

Печатается по постановлению  
Совета Чувашского государственного  
института гуманитарных наук  
от 24 ноября 1994 г.

### СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>А. А. Трофимов.</i> Архитектурный ансамбль центра столицы Чувашской Республики	3
<i>Ю. В. Викторов.</i> Изобразительное искусство Чувашии в 1993 г. (Обзор)	24
<i>И. А. Дмитриев.</i> Кёпе как символ культуры и знак обрядовых действий	47
<i>А. А. Осипов.</i> Музыкальное действие свадебного церемониала в доме невесты у чувашей вирьял	94
<i>М. Г. Кондратьев.</i> О предыстории и зарождении профессиональных форм в чувашском музыкальном искусстве	145
<i>С. И. Федорова.</i> Фортепианные произведения Геннадия Воробьева	157
<i>Персоналии</i>	
Ученый-театровед. Фаина Александровна Романова	173
Народный артист РСФСР. Виктор Иосифович Родионов	176
Заслуженный артист РСФСР. Николай Степанович Степанов	178

ПРОВЕРЕНО  
2010 16 ИЮН 2017

27024 - кр.

НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА  
ЧУВАШСКОЙ  
РЕСПУБЛИКИ

ISBN 5-87677-003-5

© Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 1994 г.

## АРХИТЕКТУРНЫЙ АНСАМБЛЬ ЦЕНТРА СТОЛИЦЫ ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

*А. А. Трофимов*

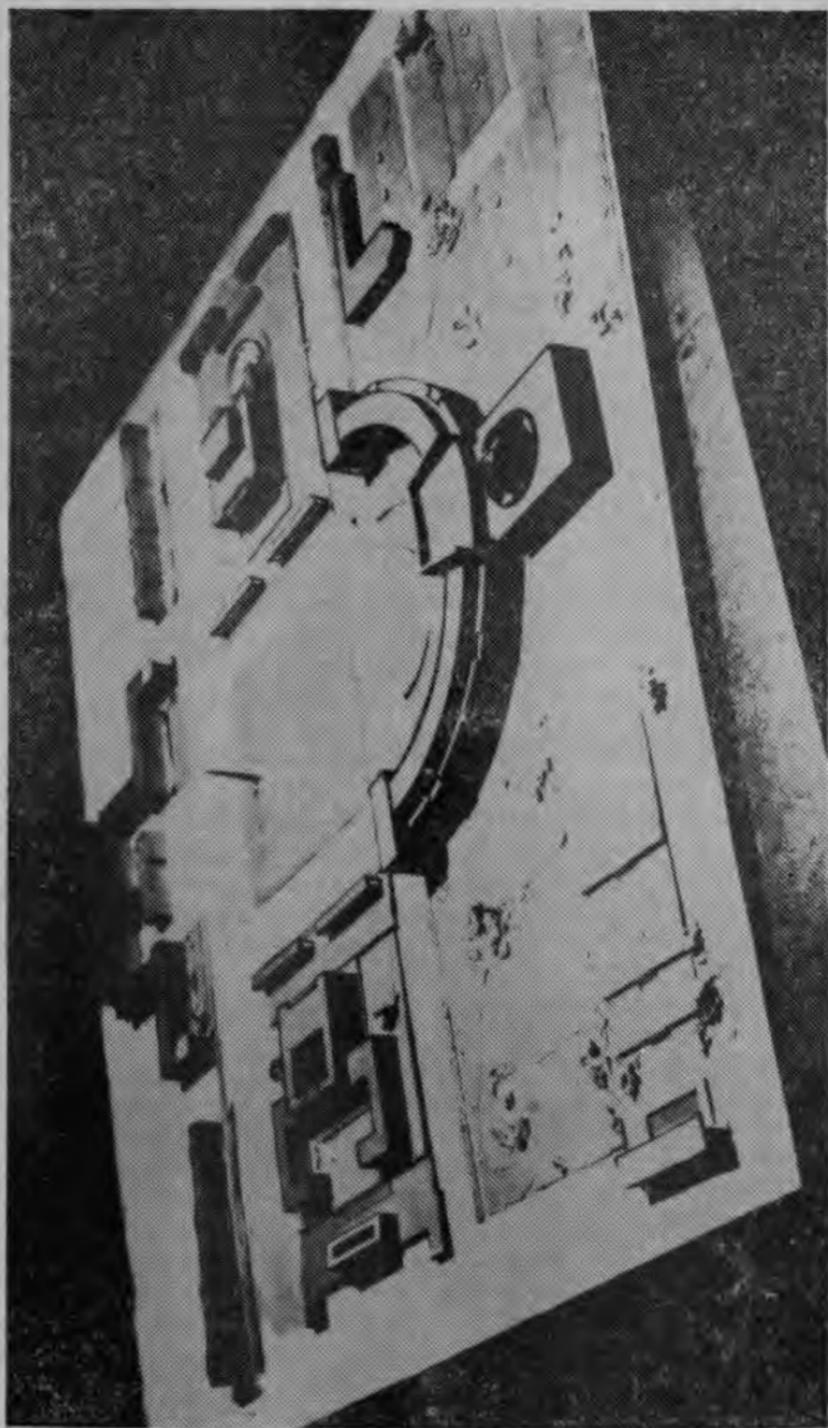
Планы индустриализации страны в конце 20-х—начале 30-х гг. выдвинули сложнейшие задачи: началось сооружение новых заводов, гидроэлектростанций, шахт, железных дорог и т. д. Развернулось строительство и в Чувашской Республике. В 1930—1935 гг. были построены Шумерлинские дубильно-экстрактовый завод и деревообрабатывающий комбинат, Козловские завод строительных деталей и домостроительный комбинат, Вурнарский фосфоритный и Канашский вагоноремонтный заводы, некоторые другие предприятия, районные машинно-тракторные станции. Наряду с развернувшимся в самой республике строительством Чувашия пыталась другим регионам страны оказывать помощь — материальную и предоставлением рабочей силы. К примеру, в 1931 г. Козловским домостроительным комбинатом были изготовлены разборные дома для шахтеров Донбасса и Кузбасса.

Процессы, связанные с индустриализацией, потребовали подготовки кадров, создания строительных организаций. В 1929 г. в Чебоксарах начинают работать Чувашстройконтора и проектно-консультативное бюро при ней. Однако они не в состоянии были удовлетворять даже самые малые потребности в сооружении промышленных зданий. В связи с этим в 1931 г. появляется организация, названная Чувашским коммунальным строем. В 1932 г. на основе Чувашстройконторы и Чувашкоммстроя зарождается новая самостоятельная организация — «Чувашпроект», переросшая позднее в проектный институт «Чувашгражданпроект» с высокопрофессиональными архитекторами и другими специалистами.

После преобразования Чувашской автономной области в Чувашскую АССР главным административным и культурным центром столицы республики города Чебоксар становится его

Красная площадь—с Красными воротами, Мавзолеем В. И. Ленина (имитация), парком им. Н. К. Крупской, где был поставлен памятник В. И. Ленину. На территориях, несколько удаленных от центральной части города, были построены кинотеатр, Дом крестьянина, Республиканская больница, почта, Госбанк, Дом печати, школы, магазины, жилые дома и т. д. С расширением границ столицы ее небольшой центр, служивший главной частью города в течение нескольких веков, перестает удовлетворять как административно-культурную структуру, так и политико-идеологические требования правительства. В связи с этим встает вопрос о создании нового центра столицы республики. Однако место расположения Чебоксар, тесно связанное с ландшафтом, не предоставляло большого выбора, властям же хотелось вновь создаваемый центр видеть рядом с древней частью города. Наиболее удачным местом для начала строительства был выбран район между речками Чебоксаркой и Кайбулкой, вблизи Кладбищенской церкви.

Первыми сооружениями нового центра города должны были стать Дом Советов, здания культурно-зрелищного назначения, промтоварные, продуктовые, книжные магазины и т. д. В 1932 г., с принятием Наркомхозом Российской Федерации решения о включении строительства Дома Советов в Чебоксарах в контрольные цифры второго пятилетнего плана развития народного хозяйства СССР на 1933—1937 гг., была начата работа по проектированию. На конкурсе, где участвовали архитекторы Госстандартпроекта и Чувашпроекта, одобрение получил совместный проект Н. В. Симбирцева (Москва) и И. С. Аввакумова (Чебоксары). По их замыслу, новый центр столицы представлял собой четырехугольную в плане застройку, разделенную на три части: 1) строение с внутренним двориком, 2) здания театра и Дворца культуры и 3) Дом Советов. Первую от второй отделяла бы главная магистраль, между второй и третьей параллельно с улицей предполагалась дорога для пешеходов и служебных машин. В центре комплекса должна была находиться большая квадратная площадь с памятником. Дом Советов представлялся круглым полуциркульным сооружением с отходящими элементами и центральной частью из поданного вперед огромного объема с неглубокими проемами с двух сторон. Прямоугольный фронтон с эмблемой «Серп и молот», служащий в качестве высокого парапета с многочисленными «окошечками», опирался на двухрядную колоннаду. Парадный вход конструировался широкой лестницей с двумя блоками по сторонам, на которых предполагалось соорудить групповые скульптуры. Просторный вестибюль с высоким потолком, ведущий посетителей налево, направо, прямо и на верхние этажи, должен был освещаться наддверными окнами, расположенными в два яруса за колоннадой. Часть здания с тыльной стороны, в форме куба с куполом, являлась,



*Н. В. Сибирцев, Н. С. Авакумов. Планировка и макет проекта архитектурного ансамбля центра столицы Чувашской Республики. 1932 г. Бумага, картон, фанера, тушь, перо.*

видимо, по замыслу, актовым помещением, соединенным с вестибюлем внутренней дверью. Кроме парадного подъезда, сооружение должно было иметь четыре большие двери с тыла. Немаловажный интерес представляли выступы спереди, которые, сочетаясь с центральной частью колоннадой, органично вошли бы в общую композиционно-художественную структуру.

На общей оси с Домом Советов со стороны Кайбулки, параллельно с магистральной дорогой, предполагалось построить здание, перекликающееся по виду с главным сооружением нового центра. Однако его очертание состояло из ломаных линий, и по своему объему оно немного уступало первому.

Аналогичные элементы придавались и Дворцу культуры с внутренним двориком. Его фасад с небольшими выступами имел сходство с передней частью Дома Советов, а также с лицевой стороной театра.

В проектировании главного центра столицы нашла выражение смелая мысль зодчих, ярко прослеживается их талант. В предполагаемых сооружениях живет синтез двух архитектурных направлений — конструктивизма с классикой. Связь таких разных, казалось бы, даже противоположных, форм — явление нечастое. Она свидетельствует о возникновении в градостроительстве 30-х гг. совершенно новых идей, которые могли бы направить его развитие в интересное русло. В то же время, с точки зрения сегодняшнего дня, к этому проекту невозможно подходить однозначно. В его анализе в первую очередь необходимо учитывать целесообразность сосредоточения административных и культурных зданий на небольшом, в сущности, участке, объединения их в один ансамбль, т. к. отведенная местность диктует жесткие требования. Нагромождение крупных сооружений вблизи одной узкой магистрали создало бы горожанам крайние неудобства, прежде всего большое скопление пассажиров на остановках транспорта затрудняло бы движение. Следующий важный момент: в проект не была включена существовавшая здесь в те годы Кладбищенская церковь, т. е. в мышлении проектировщиков полностью отсутствовало понятие «связь времен». Это зависело, по-видимому, от идеологии тех лет, т. е. древний памятник зодчества был обречен на снос. И, наконец, третий момент, самый главный — это то, что в планировке центра зодчие оставляли вне поля зрения сложные ландшафтные условия, образованные прилегающими к нему с двух сторон реками Кайбулкой и Чебоксаркой. Именно эта, крайне неудобная, как бы взятая в тиски географическая среда не позволяла и в будущем прийти к желаемой конструктивно-художественной структуре центра.

Технический проект Дома Советов был одобрен в апреле 1934 г. Но Наркомхоз Российской Федерации вынес решение об уменьшении объема здания, что заставило авторов заняться переработкой проекта. После утверждения нового, перера-

ботанного варианта в том же году началось строительство\*. Но по причине недостатка средств принимается решение о еще большем сокращении объема здания, и наконец осуществление проекта И. С. Аввакумова и Н. В. Симбирцева прекращается.



*Н. В. Симбирцев, И. С. Аввакумов. Парадный вход Дома Советов со скульптурной группой. 1932 г. Фрагмент. Бумага, тушь, перо.*

В то же время работа по проектированию продолжалась. На этот раз она была поручена московскому архитектору М. М. Базилевичу\*\*. Проект, разработанный им и утвержден-

\* В целях заготовки строительных материалов специально на сооружение Дома Советов была разобрана церковь с колокольней в селе Ишаках. Православный храм в с. Ишаках среди культовых памятников Среднего Поволжья являлся одним из наиболее крупных по объему и неповторимым по красоте — истинным архитектурным шедевром.

Архитектор и исследователь Р. К. Рахимов сообщает: от церкви предполагалось получить около 500 тыс. штук кирпича и 800 куб. м бутового камня. В 1934 г. была заложена часть фундамента Дома Советов. В связи с прекращением строительства заготовленные материалы позднее использовались при возведении двух домов Чувашстройтреста и жилого дома Чувашского обкома ВКП(б) (Чувашгражданпроект: Годы, дела, люди. Чебоксары, 1922, с. 22—23).

\*\* В неофициальных документах рядом с М. М. Базилевичем часто встречается фамилия «В. М. Абакумов». Р. К. Рахимов отмечает: «...На чертежах проекта в графе «автор» стоят две неразборчивые подписи. Одна из них принадлежит М. М. Базилевичу, другую можно прочесть как Г. И. Гариев» (Чувашгражданпроект: Годы, дела, люди, с. 23).

ный в 1936 г., в июне следующего, 1937 года стал претворяться в жизнь. В 1940 г. строительство главного здания нового центра столицы завершилось, Дом Советов был сдан в эксплуатацию.

К этому времени конструктивизм исчерпал возможности своего развития. В градостроительстве начинает преобладать классическое направление, которое в большинстве случаев становится «лже- и псевдоклассикой». Этому стилю подчинен и возведенный в Чебоксарах Дом Советов. Здание представлено с тремя ризалитами. Из них центральный носит декоративный, парадный характер. Пилонада его, из шести колонн, по своей композиции напоминает части триумфальной арки. Увенчана она массивным аттиком с пятью полуовальными сквозными проемами и четырьмя лжеокнами, выполненными в технике налепа. С фронтальной стороны выше карниза установлены высокие парапеты с небольшими прямоугольными отверстиями. Стены нижнего этажа обработаны рустовкой черного цвета — имитацией в виде больших камней-квадратов. Окна всех четырех этажей размещены строго по вертикальным осям. Ризалиты с двух сторон оформлены пилястрами. Их ряд перекликается с пилонадой, что способствует передаче связи объемов и целостности всего произведения архитектуры, — вместе с пилонами они подчеркивают также и торжественность здания, его прямое предназначение.

Внутренняя структура сооружения тесно связана с внешней архитектурикой. Открывая парадные двери, помещенные между пилонами, посетители попадают в просторное помещение. С двух сторон оборудованы лестничные конструкции, ведущие на верхние этажи. Лестничные площадки освещаются высокими оконными проемами. Наружные окна служат в основном для освещения рабочих комнат, залов заседаний и столовой и т. д. В то же время большинство коридоров, находящихся на этажах, оставлены без дневного света, что связано прежде всего с принципами строений 30—40-х гг. подобного типа.

Эта негативная сторона присутствует и во внешнем облике здания: он тяжеловесен. Элементы, предназначенные для создания красивого, придают некую суровость. Образ произведения пропитан холодной парадностью. Следует, однако, заметить, что эти черты подчеркивались авторами не преднамеренно. Наоборот, при помощи их они стремились выявить могущественность, пафос, властность, продиктованные самим временем. В создаваемом новом центре города Дом Советов должен был выступать как главное здание. От него должны были зависеть месторасположения других строений, их облик, а также планировка самой площади, т. е. в нем зодчие видели произведение архитектуры, организующее всю окружающую среду. Впереди здания, напротив стен, расположенных между парадным входом и боковыми ризалитами, в прямоугольном

очертании монолитных железобетонных бордюров размещались клумбы для цветов. От небольшой площадки у пилонады, оставленной для торжественных мероприятий, перпендикулярно к улице шла асфальтированная широкая дорога. По ее сторонам были посажены липы, кустарниковые растения, проложены тротуары для пешеходов. В первоначальной конструкции Дом Советов и площадь находились между собой в органичном сочетании. Благодаря свободному пространству, здание своими внушительными объемными формами представлялось как бы обнаженно, с открытым лицом.

В 1960 г. площадь реконструировалась: дорога и тротуары были снесены, изменились места размещения газонов, другим стал комплекс кустарниковой и декоративной растительности. Сквер, подчиненный ранее симметричной планировке с асфальтированной дорогой, превратился в своеобразный парк с большими клумбами. На его фронтальной стороне был поставлен памятник В. И. Ленину (скульп. Г. Ястребинецкий, В. Татарович, арх. Г. Израилевич) с трибуной, посажен ряд елей.

В перестройке площади есть и положительные, и отрицательные моменты. Сквер, преобразованный в парк, приобрел как бы цельную компоновку с сосредоточением мест для прогулок и отдыха в центральной части и двумя аллеями по краям. В то же время он закрыл лицо здания Дома Советов, т. е. реконструкция принесла ущерб архитектуре.

Сооружением здания выполнялись две важные задачи: идеологическая и эстетическая. В последней ставился вопрос синтеза монументальной скульптуры с зодчеством, садово-парковой формой искусства и окружающей средой. Проблема синтеза в градостроительстве в любом обществе во все времена являлась самой трудной и сложной. В ее решении, наряду с чисто художественными принципами, огромное значение имеет организация пространства. А для его создания нужны соответствующие территории и ландшафт. Как раз они-то и не удовлетворяли реализации планов реорганизаторов площади. Теснота заставляла установить памятник почти впритык к проезжей дороге. Многовековой опыт показывает, что, по художественным замыслам, впереди него должна быть пространная площадь для торжественных мероприятий, с одной стороны, с другой — для обозрения и восприятия самого произведения. Последние в эмоциональном воздействии образа на зрителя играют огромную роль. Стремясь добиться реализации хотя бы части этого принципа, впереди памятника между домами и Чувашским сельскохозяйственным институтом оставлено открытое место. Но оно, находясь через дорогу от той массы, где должен был состояться синтез, тем более со спуском к оврагу, не имеет существенного значения. Таким образом, желаемый синтез, к сожалению, не получился, и площадь оказалась без площади. Из-за этого во время проведения тор-

жественных мероприятий улица закрывается, т. е. транспорт перестает работать, что в структуре, в самой жизни любого города сказывается негативно. В городах Российской Федерации немало примеров, где в подобной ситуации район объявляется пешеходной зоной. Но в Чебоксарах это невыполнимо, т. к. площадь расположена на главной магистрали города, а строительство обходной дороги невозможно по причине сложного ландшафтного окружения.

Следующим объектом в оформлении пространственной среды нового центра столицы явилось здание городских органов власти (арх. Ф. С. Сергеев, 1954—1956 гг.), размещенное по левую сторону от парка. Строение, состоящее в композиционном плане из трех как бы самостоятельных частей, не связанных между собой внутренними коридорами и входами, представлено с тремя фасадами и с хозяйственным двориком с тыла (часть, занимающая со стороны парка центральное место, существовала еще раньше). Многофасадность продиктована размещением здания: с двух сторон расположены улицы, одна из них центральная, впереди — дорога, тротуар, аллея и небольшая скверик, отделяющие от парка.

В общей конструкции объемные части здания, выступающие как бы своеобразными ризалитами, берут на себя главную художественно-образную нагрузку. Их пилястры, носящие как конструктивное, так и декоративное значение, оформлены с пышными капителями, в которых основной акцент делается на изображение гербов. Над небольшим карнизом установлены парапеты в виде сквозных решеток с люкарнообразными полукруглыми аттиками.

Автор произведения Ф. С. Сергеев полностью отказался от предыдущего направления в развитии строительства столицы — от конструктивизма. Источником вдохновения как в плане размещения, конструкции, так и в художественно-композиционных средствах для него стал широко распространенный в те годы в советской архитектуре классический стиль, позднее названный исследователями «псевдоклассикой». Особенно отчетливо проявились ее принципы на фасаде со стороны улицы К. Маркса. Прямоугольная стена по своей композиции расчленена на три части: первая оформлена пилястрами той же формы, какие украшают лицо здания, остальные две их не имеют. Средняя, в отличие от других, представлена не четырьмя, а тремя этажами с большими верхними окнами, что продиктовано размещением внутри здания актового зала с высоким потолком. Между окнами расположились выступы-пилоны, а над ними — декоративные лепные круги. Окна и двери имеют одинаковую форму и завершаются полукружием. Придавая уличной стороне особую парадность, автор умело использовал композиционные отношения и цветовое сочетание. Нижний этаж оформлен рустовкой темного цвета. Стены верхних этажей

белые. В солнечный день, когда от карнизов и пилястр падает тень, создается своеобразная игра светлых и полусветлых плоскостей различных очертаний.

Все эти художественно-композиционные приемы, заимствованные от классики, прослеживаются в какой-то степени и во внутренней конструкции. Наиболее удачными эти принципы оказались в той части здания, которая размещена на стороне главной улицы. Посетитель, поднимаясь по лестнице, попадает в просторное помещение с глухой стеной напротив, предназначенной для росписи. В ранее построенных зданиях специальное подобное решение еще не встречалось. Холл перед актовым залом представлен просторной площадкой, он выступает как распределитель кабинетов, лестничных площадок, от него начинаются коридоры, освещаемые торцовыми окнами. Большинство окон выглядит двух- и трехчастными. Зодчий полностью отказался от наличников. В то же время арочные окна и двери нижнего этажа, где недавно помещался магазин «Политическая книга», обрамлены объемными налестками. Интересен зал в этой части здания: он с опорными столбами-колоннами, с высоким потолком, в нем обилие света.

Создавая дом городских органов власти, архитектор включил в его внутреннюю структуру несколько десятков различных по форме и объему комнат, коридоров, залов, лестничных площадок с перилами, вестибюлей, в том числе и цокольного помещения для столовой. Разнообразием богата, как уже было отмечено, и внешняя сторона здания: стены с пилястрами и без них расчленены на части с многообразными очертаниями окон, дверей и проемами между ними. Автор попытался внести в произведение синтез архитектуры и декоративного оформления, что явилось одним из первых опытов в строительстве административных домов в стиле классического направления послевоенных лет.

В планировке центральной части столицы, сооружении зданий вокруг площади, использовании в них новых конструктивных и художественных принципов и приемов Ф. С. Сергеев выступает в 50-х гг. как один из самых активных и талантливых архитекторов. Одним из значительных произведений, созданных им, является Дом политпросвещения (1953—1955 гг., ныне Чувашская государственная филармония). В плане он представлен как бы из трех частей: вестибюль, холл и зрительный зал. Служебные кабинеты расположены над вестибюлем. Экстерьер и внутренняя структура здания связаны не столько со строением политико-просветительского, сколько театрально-зрелищного назначения. Этот принцип и диктовал планировку помещений. Казалось бы, Дом должен был иметь больше рабочих комнат, однако их не так много. Одновременно автор умело конструировал подвальные помещения и лестницы, ведущие к ним.

Вызывает интерес и подход к ландшафту. Склон в сторону реки Чебоксарки принудил к необычному размещению сооружения. Требования, идущие от местности, отразились больше всего в интерьере нижнего этажа: вестибюль и холл соединены между собой высокой и широкой лестницей. Принципы театрально-зрелищных строений сказались во внесении в произведение торжественности, переходящей порою даже в помпезность, что особое проявление нашло в просторном холле и на фасаде. Треугольный фронтон покоится на шести колоннах с изящными ордерами. Вход напоминает парадный подъезд дворцов прошлых веков, а само здание — сооружение эпохи классицизма.

Произведению Ф. С. Сергеева невозможно давать однозначную оценку. С одной стороны, оно принесло городу некоторое разнообразие, с другой — в нем замечается следование тенденции «красоты ради красоты». При этом стремление к функциональности отступает на второй план.

Кроме осуществленных замыслов — воздвигнутых домов — интерес представляют его проекты, не получившие воплощения в жизнь. Среди них особенно обращают на себя внимание проекты зданий Чувашпромсовета (1952—1954 гг.) и Чувашоблпрофсовета (Дом Союзов, 1953—1954 гг.). Последний, т. е. Дом Союзов, должен был сооружаться недалеко от площади, на углу по улице Ленинградской. Для здания Чувашпромсовета место выделялось почти рядом. Его конструкции и образу присущи черты, которые позднее, как «дополнительные» формы, появляются даже в жилых домах. Чувашпромсовет должен был занимать огромную площадь. В нем, кроме управленческого аппарата, предполагалось размещать спортивное общество «Спартак» и другие организации, на нижнем этаже — магазин, фотографию, различные мастерские.

В плане пятиэтажное здание расчленено по горизонтали на три части: длинные ризалиты с двух сторон и парадный вход с треугольным фронтоном, с пятью четырехугольными колоннами в середине. Угловые части ризалитов по композиции близки к частям фасада Дома городских органов власти. Однако здесь третий этаж имеет балконы, а вместо люкарнообразных аттиков с парапетами размещается пятый этаж с шестью арочными окнами, который представлен в виде угловой надстройки. Пилястры этих своеобразных теремов завершены остроконечными пирамидками. Парапеты, отходящие по сторонам, состоят из перил и столбиков с шарообразными фигурами. На уровне третьего этажа внутри здания, судя по размещению высоких окон, планировалось соорудить просторное помещение — актовый зал. С подобной композицией мы встречались в Доме городских органов власти.

Интересно в проекте цветовое решение: нижний этаж должен был оформляться крупной рустовкой темного цвета, та-

кого же цвета предполагалось покрытие фронтона с гербом, а все остальные части наружных стен, включая пилоны, пилястры и колонны, должны были быть белыми. Умелое распределение цветовой палитры создает гармонию различных форм плоскостей и объемов фасада здания.

Автор проекта стремился связать здание и с окружающей средой, подчеркивая при этом утилитарную сторону. Впереди оставлено просторное место для пешеходов и площадь — стоянка для легковых автомашин. В ночное время площадь должна была освещаться тремя высокими, классической формы, электрическими фонарями на чугунной основе. Днем они, сочетаясь с колоннадой парадного подъезда и пилястрами, дополняли бы красоту здания.

Создавая проект Чувашпромсовета, Ф. С. Сергеев нашел немало новых решений, которые несомненно обогатили не только его творчество, но и архитектуру города. Вместе с тем нельзя не отметить, что зодчий находился полностью в плену эстетики строительства своего времени. Его произведение отличается монументальностью, оно тяжеловесно и неоправданно парадно. Автор, видимо, хотел превзойти своим конструктивно-художественным представлением архитекторов здания Дома Советов, что ему действительно удалось, но со многими негативными, к сожалению, качествами. Скорее всего из-за них проект и не был воплощен в жизнь.

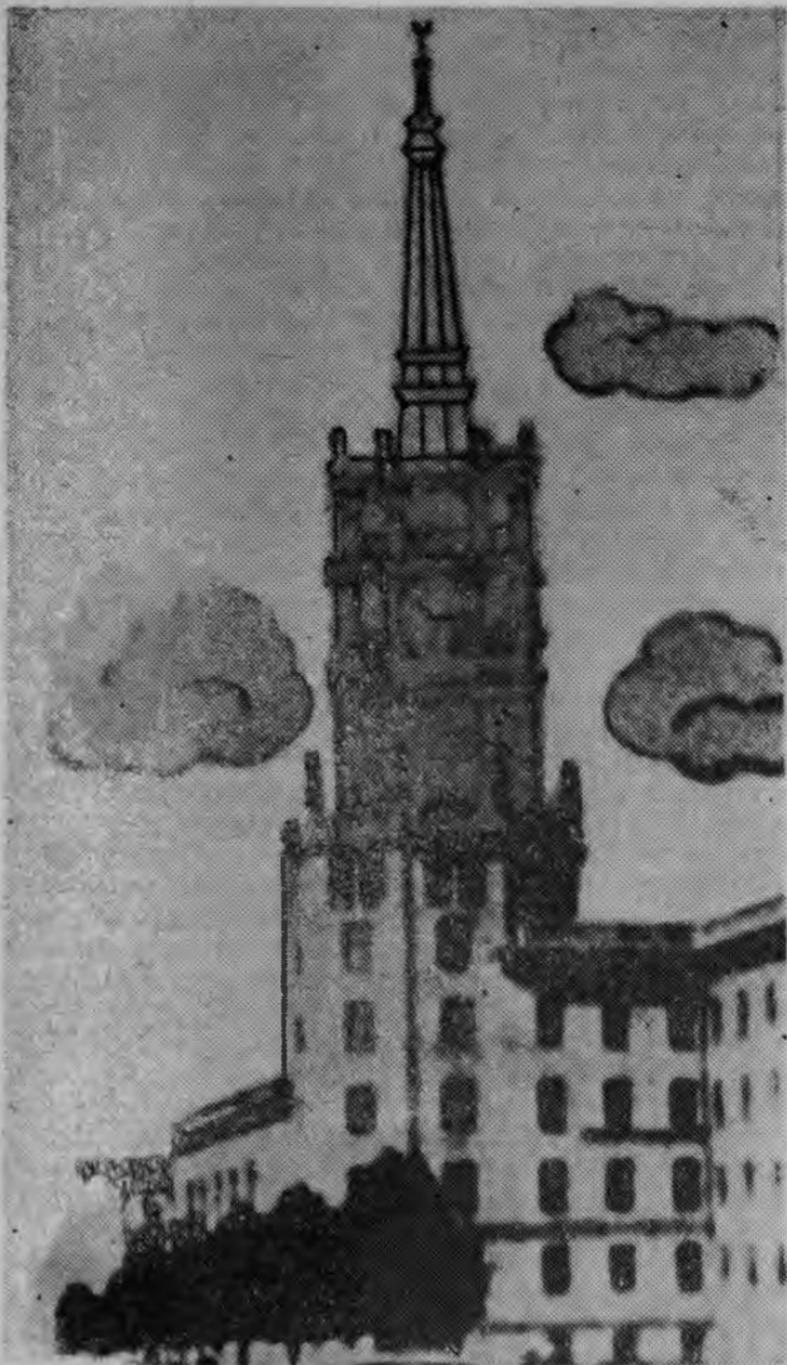
В середине 50-х гг. шла интенсивная работа по проектированию нового центра столицы и его окружности. В проектирование включаются лучшие зодчие. Следующим после Дома городских органов власти объектом стало здание Чувашского педагогического института им. И. Я. Яковлева (арх. А. К. Крылов, 1954—1956 гг.) — четырехэтажное П-образное в плане сооружение с ровным фасадом, обращенным к парку, и внутренним двориком с тыльной стороны. Передняя центральная часть состоит из шести крупных пилястров, а стены — из пилонов с несложными капителями. Цокольный этаж полностью оформлен слабо выступающей рустовкой коричневого цвета. Посетитель, входя в здание, поднимается по невысокой лестнице в просторный холл, от которого по обеим сторонам расположены длинные коридоры. Лестницы с перилами, размещенные с левой стороны, ведут на этажи. Как аудитории, кабинеты, актовый и спортивный залы с высокими потолками, библиотека, так и коридоры, расположенные со стороны дворика, освещаются естественным светом из окон, что является несомненным достижением автора проекта. Конструкция здания, всецело соответствовавшая учебным заведениям того времени, проста и лаконична, немногословен и его композиционно-образный строй. Представляет интерес и декоративное решение фасада, даже можно, видимо, сказать о вполне удавшемся синтезе его с архитектурной формой. Над сильно выступающими пилястрами

на светло-коричневом фоне свободно расположился ряд белых лепных шестилепестковых розеток, служившие как бы наверху пилястр и их композиционным завершением. В небольшом углублении над карнизом поместились кессоны с пальметами, впервые появившиеся в архитектуре города. Между пилястрами ритмично расположены объемные гирлянды из листьев и яблок. При помощи их автор хотел, вероятно, подчеркнуть национальное своеобразие — придать изображаемому национальный оттенок: край чувашский богат яблоневыми садами. С такой же мыслью связано включение в декор и лепных дубовых листьев, обрамляющих листы бумаги с надписями и глобусы — характерные для 50-х гг. символы учения и знаний.

Почти одновременно с пединститутом строилось и здание Чувашского сельскохозяйственного института (арх. Е. Е. Калашникова, 1954—1957 гг.) Если все анализированные здесь строения опирались в своей конструктивной основе на принципы симметрии, то для произведения Е. Калашниковой характерно асимметричное решение. В то же время в общем объеме есть некоторая равномерность, что обнаруживается в основном в размещении левого и правого крыльев. При этом главной точкой выступает не вход в здание, а башня — именно она диктовала структуру проекта, и где-то в своем мышлении автор находился даже в ее плену.

В проектировании и строительстве нового центра города та идея, которая проявилась еще в плане старого центра, не только оставалась в памяти, но и находила свое дальнейшее развитие. В 20-х гг. она реализовалась в наименовании Красной площади, сооружении Красных ворот и имитации Мавзолея В. И. Ленина. Чувашскому правительству 50-х гг. также хотелось, чтобы столица республики была чем-то похожа на столицу советской державы. Как раз это желание, а не поиски своего национального привели к архитектурным формам Красной площади Москвы.

В проекте башня имитирует башни московского Кремля. В ней присутствует также и некоторое влияние здания Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова (арх. Л. Руднев и др., 1949—1953 гг.). Композиция ее состоит из трех частей: нижняя, что видим в наши дни, средняя и конусообразный шпиль, которые не получили воплощения. Первая напоминает огромный эркер с тамбурным входом внизу и прогулочной лоджией наверху, оформленной большими открытыми проемами и колоннами. Ее верх, начиная с крыши, представлен в виде восьмигранной призмы с парапетом. Вторая часть расчленялась бы по вертикали на три яруса с колоннами по углам, форма которых повторяла бы колонны лоджии. В центральном ярусе должны были размещаться, как на Спаской башне Кремля, круглые часы, обозримые с площади. Верх башни должен был иметь вид, аналогичный со шпилем Мос-



*Е. Е. Калашникова.* Здание Чувашского сельскохозяйственного института с башней со шпилем (недостроена). 1954—1957 гг. Фото, рисунок. Тушь, перо.

ковского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

В 1950-х гг. сооружение здания университета в Москве явилось одним из крупных достижений в развитии зодчества страны. В нем помещены аудитории, библиотека, музей, научно-учебные лаборатории, актовый и спортивный залы и т. д. Об университете много говорили и писали, демонстрировались киножурналы, на страницах газет, журналов, книг широко публиковались фотоиллюстрации. Конечно же, архитектура Л. Руднева не могла не сказаться на творческих поисках и Е. Е. Калашниковой. Шпиль башни она конструирует из композиционных членений, близких к шпилю Московского университета. Для нее Чувашский сельхозинститут является таким же важным учебным заведением, как и университет, и в нем размещаются аналогичные же помещения.

Произведение, спроектированное Калашниковой, воздвигается не где-нибудь, а в центре столицы, на главной площади, поэтому оно должно представляться необычным. План расположения здания, естественно, зависит от выбранной местности. Как с уличной стороны, так и с тыльной широко развернуться автору не удавалось. Тем не менее перед входом, где скапливаются люди, необходимо было оставлять свободную площадку. С учетом этого Е. Калашникова принимает довольно смелое решение: правое крыло здания отодвигает назад. В результате образовалось пространство, позволяющее беспрепятственно рассматривать центр композиции — башню — с разных точек как со стороны Дома Советов, с площади, так и с главной магистрали. Казалось бы, что это — настоящая удача зодчего. Однако из-за тесного пространства найденная идея полностью не реализуется. Это же следует сказать и об общем объеме здания. Стремясь найти равновесие, на уровне верхнего этажа на левом крыле автор помещает высокие окна, форма которых повторяется и на правой части сооружения. Но и здесь, опять из-за узости пространства, это благородное намерение зодчего зритель не в состоянии заметить, его можно увидеть лишь в проекте.

Особо следует сказать о конструкции входа — о парадно оформленном фасаде. От основной линии стены он выдвинут несколько вперед и состоит из двух ярусов: верхней с арочными окнами и пилястрами, близкими к колоннам, и нижней, представленной в виде портала со своеобразными расширенными в середине массивными колоннами. На фризе над капителями помещен ряд лепных украшений в форме гирлянд. Образ фасада с порталом тяжеловесен и не находит связи с композицией объема здания, т. к. он должен был включаться в ту конструктивно-пластическую структуру, которую имел проект с круглыми часами и со шпилем. В настоящее время, из-за недостроенности верхних частей башни, и вход, и само здание выглядят уродливыми, потому что нарушены законы и основ-

ные принципы, как композиции, так и образного строя, без которых не может быть завершенным любое произведение архитектуры. В наружной конструкции прослеживается, кроме указанных, ряд и других негативных сторон. Так, например, пояс карниза украшен сложными элементами очень богато, в то же время парапеты имеют легковесную форму, что не подходит сочетания с первыми.

Подобная же картина наблюдается и во внутренней конструкции здания. Первое помещение — вестибюль, распределяющий коридоры и широкие лестницы, перенасыщено тяжеловесными объемами и нишами. Большинство коридоров освещается с торцовых окон и в них недостаточно света, к тому же они узкие.

Подытоживая анализ здания Чувашского сельскохозяйственного института, следует подчеркнуть, что оно прежде всего есть продукт времени, и в нем отразились не только положительные, но, видимо, намного больше, чем в каком-либо другом произведении архитектуры столицы республики, отрицательные стороны и негативные тенденции 50-х гг. Прогрессивной стороной сооружения надо признать то, что оно входит в принцип застройки «по территориям», который большую силу набирает в нашей стране особенно после окончания восстановительного периода. Если сказать по-иному, здание сельхозинститута не возникло обособленно, отдельно от других строений, — возведение его связано с комплексным планом строительства всего нового центра города. Но, кроме всего этого, именно ему выпала участь определить лицо площади «микро-столицы», по образцу «макростолицы» (по понятиям тех лет), что исходило, с одной стороны, из желания показать как бы могущество, непоколебимость, единство, с другой — из существовавшей в то время политики и идеологии, где нормы тоталитарности считались основными.

Необходимо отметить наряду с этим и те конкретные вопросы, которые касаются образно-пластических решений и практических назначений. В конструкции здания ярко отражены тенденции монументализации образа. Приоритетом в ней выступает внешнепоказная сторона. Связь с окружающей средой, являющаяся в зодчестве одним из главных принципов, решена неудовлетворительно. На главной магистрали столицы расстояние от стен Дома городских органов власти до сельхозинститута — самое маленькое, что способствует возникновению сильного транспортного шума. В этом еще одна негативная сторона планировки и строительства здания, недопустимая для учебных заведений.

С тыльной стороны здания почти на одной линии с главным порталом помещена входная дверь в форме прямоугольника. Она небольшая, но ее архитектурное оформление представлено в виде громадного сооружения, имеющего внутреннее прост-

ранство. Павильон состоит из четырех крупных колонн, треугольного фронтона и отдельной от крыши самого здания двускатной кровли. Внутренняя стена украшена геометрическими фигурами в технике прорези, а дверь с двух сторон — пилонами и лепным полукругом наверху. Павильон по сравнению с порталом намного интереснее, и он должен был являться частью здания, характерной для дворцовых памятников прошлых эпох: отличаются изысканностью и его композиция, сочетание колонн, ордера и т. д. Однако сооружение живет совершенно отдельно от самого здания и выглядит приставленным к нему. В общей конструкции оно не имеет ни эстетическую, ни практическую роль. Словом, павильон оказался лишним. Со дня окончания строительства здания к его «парадному подъезду» с тыльной стороны не подъезжала, видимо, ни одна машина: к нему нет надлежащей дороги и тротуара. В летнее время внутри павильона растет бурьян, в зимнее — образуются сугробы, т. к. в эту дверь никто не входит, она закрыта навсегда. Из-за высокой насыпи, а также из-за близости к речке Кайбулке с крутым берегом и узкой улицы обзор исключен полностью, что является еще одной негативной стороной. Автор не только не смог связать свое произведение с окружающей средой, но оставил неучтенными и ландшафтные условия.

В сооружении навсегда оставлен также отпечаток времени, а именно Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» (1955 г.). В период проектных поисков и строительства, кроме указанного документа, существовали решения Всесоюзного совещания по строительству (1955 г.) и 2-го съезда Союза архитекторов СССР (1955 г.), которые подвергли критике создание парадных и триумфальных образов, наметили планы переустройства архитектурного творчества. Однако, несмотря на все это, проект здания сельхозинститута был утвержден и претворен в жизнь. Указанные документы сказались лишь на приостановлении строительства верхней части башни. Позднее в окно лоджии были вмонтированы часы, но уже не круглые, а квадратные. Городские органы власти распорядились соорудить здесь радиоустановку для озвучивания в утреннее время и в полночь, а также во время торжественных мероприятий гимна Советского Союза, но это осталось неосуществленным.

В середине 50-х гг. в развитии советской архитектуры — как в творческой направленности, так и в строительной промышленности — произошли большие изменения: создаются предприятия по производству железобетонных и легких материалов, внедряются в практику крупнопанельные и крупноблочные конструкции, что в свою очередь способствовало развитию и самой строительной техники. Однако все эти новшества приходят в Чувашию с большим опозданием. Центр

столицы продолжает строиться по тому же направлению, которое возникло еще в довоенный период, т. е. остается главенствующей псевдоклассика со своими пилонами, пилястрами, колоннами, ордерами, лепными украшениями различного характера. Строительным материалом служит тот же красный кирпич, цемент и дерево. Кроме административных, общественных и промышленных зданий, классическое направление все больше проникает в конструктивно-пластические, композиционные и образные принципы жилых домов. Но эта тенденция находит применение чаще всего в отдельных домах, предназначенных для проживания руководителей республики — членов обкома партии, Верховного Совета, работников органов городской власти, а также элиты интеллигенции столицы.

Одно из таких произведений архитектуры — жилой дом (арх. Ф. С. Сергеев, 1957—1958 гг.), расположенный через улицу против Дома Советов, обращающий на себя внимание своей планировкой. Здание Г-образное, с двумя фасадами. Наиболее хорошо оно рассматривается с трех отдаленных точек: со стороны площади, со стороны сельхозинститута, особый вид представляется с угла здания городских органов власти, откуда раскрываются оба фасада вместе. Своим местонахождением дом обязан генразработке строительства и строго подчинен планировке не только других зданий, но и всей площади. Передняя стена, как и крыло сельхозинститута, отодвинута назад от красной линии, что позволило, с одной стороны, расширить пространство, крайне необходимое площади, с другой — определить место для клумб и кустарниковых растений. Вызывает интерес и двор: кроме обслуживания машин, хозяйственных нужд, он предназначен еще и для небольшого скверика с зелеными насаждениями, где жильцы после работы могут отдохнуть и пообщаться между собой.

Дом относится к типу многосекционных зданий. Он с аркой, предназначенной для въезда машин во двор. Ориентация квартир, кроме угловых с фасадной стороны, односторонняя. Нижний этаж занят помещениями общественного характера. Зодчий стремился создать жителям комфорт — сосредоточить все на месте: первоначально здесь размещались продуктовый, промтоварный, книжный магазины, парикмахерская и фотография. Те замыслы, которые были заложены Ф. С. Сергеевым в неосуществленном проекте здания Чувашпромсовета, частично претворились в конструкции этого дома. Желание создать удобства, а также придерживаться классических традиций, привело к размещению двусторонних входов, представляющихся в виде как бы сквозных коридоров. Однако в этом проявилась и негативная сторона: жители дома, входя в двери, попадали в подлестничную часть площадки. Казалось бы, входы, тем более парадные, не должны были иметь подобных

конструкций. К сожалению, при проектировании автор не смог избежать ошибок. Как раз это, а также многолюдное место около общественных помещений нижнего этажа с первых же дней по завершении строительства начали разрушать благородные намерения архитектора. Позднее уличные двери закрываются наглухо, т. е. они оказались не только лишними, но и приносящими крайние неудобства.

Наряду с рассмотрением конструктивных, функциональных принципов, хотелось бы обратить внимание на художественно-композиционные и образные средства, использованные автором в создании своего произведения. В них он обладал несомненно большим даром. В архитектурном оформлении дома, опираясь на классику, зодчий применил множество приемов. Угловая часть здания выделена большими объемами. Она чуть подана вперед, парапеты ее высокие. На уровне второго и третьего этажей в центре прямоугольной стены фасада помещены четыре полуколонны. Окно над ними со сложным, треугольной формы сандриком придает композиции легкость и приподнятость. Окна нижнего этажа с полуovalным верхом. Такое же очертание имеют и дверь и ниши, расположенные по ее сторонам. Сейчас трудно что-либо сказать о назначении ниш: предполагалось ли поместить в них скульптурные фигуры, часто встречающиеся в классических традициях, или они носят декоративный характер, без каких-нибудь деталей? Если в творческих намерениях автора имелось в виду первое, то он задумывался о синтезе искусств, что является особо важной чертой в развитии жилищного строительства.

Фасад со стороны сельхозинститута оформлен скромнее и имеет свои отличительные элементы, продиктованные местом размещения и самой конструкцией. Арка служит осью симметрии, от нее идет распределение окон. Однако зодчий больше внимания уделяет левому крылу, т. к. оно является как бы частью лица здания. Композиция его повторяет форму фасада с площади, но здесь полуколонны заменены пилястрами, облегчены и другие детали архитектурного оформления.

По сравнению с анализированными произведениями в композиционный строй этого здания Ф. С. Сергеев внес и такие новшества, как люкарнообразные круглые окна, освещающие лестничные площадки верхних этажей. Они выполняют не столько утилитарную, сколько декоративную функцию, поэтому и помещаются только на главной, фасадной стороне. Следующая деталь, являющаяся также новой,— лжеокна на боковой стене со стороны р. Кайбулки. Входя в общую структуру сооружения, они придают дому красоту и подчеркивают его индивидуальность.

В архитектурно-художественном оформлении во все времена, в каждом направлении и стиле как одно из основных средств создания образа являлись цвет и его соотношения. Ф. С. Сер-

геев выбрал три краски: плоскость стены покрашена в светло-коричневый цвет, а элементы оформления — в белый. В их сочетание гармонично входит плотный коричневый цвет рустовки, выполненной в манере «под шубу». Палитра красок, характерная классическому направлению, обогащает внешний облик дома и способствует усилению образа.

Жилой дом, в отличие от культурных и административных сооружений, созданный как произведение искусства,—явление нечастое. Горожанам, видимо, он нравился, поэтому его назвали «желтым», т. е. красивым. В плане площади, точнее, в строительстве ее зданий, этот дом стал как бы завершающим. Следующий, построенный рядом с ним дом выступает вперед, и от него намечается красная линия. Расстояние от «желтого» дома до здания пединститута намного больше, чем промежуток между сельхозинститутом и бывшим магазином «Политкнига», т. е. здесь улица принимает более или менее необходимую пространственную структуру.

Из жилых домов, которые можно отнести к произведениям архитектуры, является здание, названное в середине 50-х гг. жителями столицы «правительственным» (Ф. С. Сергеев, ул. К. Маркса, 35). В плане он прямоугольный, небольшой по объему — всего в три этажа, по восемь окон на каждом фасаде, с четырехскатной крышей, с двумя подъездами со двора. По внешнему облику он напоминает виллу-особняк, построенный по заказу частного лица.

Передней части зодчий придал некоторую торжественность: на высоте второго и третьего этажей между окнами помещены легкие пилястры, которые носят как конструктивный, так и декоративный характер. Благодаря им, а также белым налепам окон на фоне светло-коричневых стен дом смотрится возвышенно и парадно. В оформлении есть любопытная деталь: обрамлено не каждое окно отдельно, а по два вместе в вертикальном положении, что находит сочетание с пилястрами. Аналогичные плоскости в виде лжеокон размещены на боковой стене со двора. И хотя автор уделяет главное внимание лицевой стороне, вместе с тем он стремится видеть объем дома цельно, исходя из чего и строит общую композицию оформления.

Рассмотренный материал позволяет сделать следующие выводы: старый центр города, существовавший в течение нескольких столетий, с возникновением нового социального, экономического, политического, культурного строя, с одной стороны, с другой — ростом численности населения, развитием промышленности перестает удовлетворять административно-культурную структуру растущего города и политико-идеологические требования властей. В связи с этим правительством принимается решение о проектировании нового центра столицы, местом которого был выбран географический район, расположенный на

древней магистральной дороге Москва — Казань между реками Чебоксаркой и Кайбулкой. На этой небольшой площади со сложным рельефом была сосредоточена градостроительная мысль 30—50-х гг. За время более чем 20 лет над созданием произведений архитектуры трудилось несколько десятков архитекторов, инженеров, инженеров-конструкторов, техников, экономистов, рабочих Чебоксар и Москвы. Первый проект центра, включавший административные, культурные, жилые здания, площадь с памятником, дороги, тротуары, скверики, в развитии градостроительства республики до сегодняшнего дня остается самым масштабным, ансамблево-комплексным и, несмотря на свои недостатки, представляет огромный интерес. В нем живут пространственное мышление, чувство объемов, связь конструктивизма с началом классического направления и т. д. Вместе с тем первый проект показывает и негативные стороны проектирования. Одной из них является игнорирование в нем существовавшего памятника древнего культового зодчества.

Сооруженные здания центра свидетельствуют о различном подходе зодчих к ним. Но все они, как административные, учебные, так и жилые, строились в одном русле — классическом направлении, что в искусствоведении было впоследствии названо «псевдоклассикой».

В те годы, когда проектировался новый центр столицы, еще не существовали ни Московский, ни Новочебоксарский мосты. Артерией центральной части города являлась единственная древняя магистраль. Именно она и сыграла одну из главенствующих ролей в определении места для центра. Однако имеющаяся географическая среда заранее предопределяла невозможность создания удовлетворительной структуры центра: сама местность, стиснутая с двух сторон спусками, оврагами и крутыми берегами рек, не благоприятствовала организации желаемых объемов в пространстве. Планировку центра ограничивали и возведенные ранее строения. Так, сооружение, находящееся между двумя частями Дома городских органов власти, и здание ныне РНМЦ — памятник архитектуры — не дали возможности очертить необходимую красную линию улицы и ее ширину. В размещении объемов разных форм и в их синтезе, особенно культовых и светских, негативный отпечаток оставила и существовавшая идеология. Благие намерения улучшить центр, точнее, его реконструкция, принесли неудачу: площадь осталась без площади.

Вместе с тем кроме просчетов, связанных с географической средой, идеологией, экономикой, самим временем, новый центр имеет и немало интересного. Прежде всего он сложился в итоге не просто как комплекс каких-то строений, а как ансамбль произведений зодчества и монументальной скульптуры. Развитие архитектуры республики благодаря сооружениям центра приобрело совершенно новые формы. В зданиях появилась

своеобразная ордерная система, возникли различные фасады с фронтонами, колоннадой, полуколоннами, пилонами, пилястрами. В лучших произведениях прослеживается стремление связать их с окружающей местностью, ландшафтом. Есть ряд разных решений интерьеров лестничных площадок, вестибюлей, коридоров, комнат, залов и т. д. Однако при этом в сооружении центра остались не включенными многие виды изобразительного искусства, т. е. архитектура не смогла найти синтез ни с монументальной живописью, ни со скульптурой как в интерьере, так и в экстерьере. Подобное же следует сказать и о строительном материале. При возведении зданий применены кирпич, цемент, дерево и некоторые другие недолговечные материалы. Трудное время — довоенное и послевоенное — не позволило использовать дорогостоящие мрамор, гранит. К большому сожалению, полностью оказался в забвении поиск национальной формы зодчества: архитектура центра столицы республики не имеет национального облика. Но это объясняется не столько трудностями периода, сколько узостью архитектурного мышления, а также и существовавшей установкой и идеологией того времени.

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЧУВАШИИ В 1993 г.

(Обзор)

*Ю. В. Викторов*

Изобразительное искусство в Чувашии, как и во всей России, в последние годы развивается в сложных условиях. В стране продолжается острая политическая борьба, далека от стабильности экономика, оказавшаяся вне привычной плановой системы и находящаяся на пути к рынку, низок жизненный уровень многих слоев населения. До искусства ли государству в такой обстановке? Ведь, чтобы оно успешно развивалось, не говоря уже о процветании, во все времена требовалась хотя бы относительная гармония между политикой, экономикой и культурой. Даже при недавнем тоталитарном режиме, исходя, в первую очередь, из идеологических установок, изобразительному искусству в нашей стране оказывалась мощная политическая и, худо-бедно, определенная материальная поддержка. С распадом СССР художник лишился партийно-государственной опеки и поддержки. Соответственно он лишился и идеологического контроля. И сегодня художник совершенно свободен. Свободен от коммунистических идей, от фондовских заказов, от денежных знаков. Не свободен только от искусства. Но как жить и творить без средств? Выход один — надо активно вторгаться в складывающиеся рыночные отношения, ибо произведение искусства ныне стало предметом купли-продажи — приобрело статус обычного товара.

Рынок поманил к себе всех: «народных» и «ненародных», «заслуженных» и «незаслуженных», «лауреатов» и «нелауреатов», и, нарушив привычную субординацию, сравнял их в глазах публики. Покупателю неважно, кто создал приглянувшуюся ему работу — член Союза художников или самоучка, столичный мастер или автор из провинции. Судя по многочисленным экспонатам художественных салонов и выставок-продаж, можно заключить, что ценитель искусства с любыми эстетическими запросами сумеет подобрать себе необходимое произведение — товар. В подобных экспозициях предстает богатая и пестрая контрастами палитра методов, стилей и направлений. В них соседствуют самые разноликие творения: одни пре-

тендуют на классические образцы, вторые отдают откровенным примитивизмом, третьи сохраняют традиции реализма, четвертые выполнены с налетом салонности, пятые замешаны на западном авангардизме, шестые содержат отголосок отечественной «левизны», седьмые отличаются неприкрытым эклектизмом и т. д. Все более откровенный ориентир на реализацию имеют теперь персональные и тематические выставки, в экспозициях которых, рядом с привычной этикеткой на раме с указанием фамилии автора и названия произведения, то и дело мелькают ценники в рублях или в валюте.

Итак, бывшие советские мастера кисти и резца, пережив за короткое время душевный дискомфорт, связанный с деидеологизацией жизни общества и собственного мировоззрения, а также художники нового времени, не до конца «подпорченные» идейной обработкой, постепенно вырабатывают в себе устойчивый иммунитет на создающуюся обстановку, способность к выживанию. И в этих условиях в изобразительном искусстве посттоталитарного периода взамен былой конъюнктуры все явственнее проступает меркантильный дух, который уже на свой лад диктует трактовку художественно-образных задач, по-своему организует иерархию жанров и вводит в творческий процесс новые темы и сюжеты. В ходе смены былых обстоятельств на современный меркантилизм (по сути дела, конъюнктура в новом варианте) тесно взаимодействуют и переплетаются позитивные явления с негативными. Этот процесс находит непосредственное отражение как в общем развитии изобразительного искусства, так и в практике отдельных художников.

К примеру, не стало так называемого «социального заказа» на тематические картины к съездам КПСС, к юбилеям Ленина, Октября, комсомола, а также на картины о единстве партии и народа, великих стройках коммунизма, самоотверженном труде рабочих и колхозников — и погас интерес ряда ведущих мастеров живописи к многофигурным композициям на «заданные темы». Вслед за подобными полотнами в выставочных залах поредели, а вскоре и вовсе исчезли парадные портреты, индустриальные пейзажи и производственные натюрморты. Но все эти жанры, благодаря новациям, освободились от политики, от ложного пафоса, от помпезности и стали более лиричными, интимными и одухотворенными. Ныне пейзаж и натюрморт, некогда бывшие «второстепенными» жанрами, преобладают на любой выставке и нередко формируют лицо всей экспозиции. А сюжетно-тематическая картина на «злобу дня», еще вчера служившая показателем зрелости творческого коллектива чувашских художников, встречается все реже и реже. Ее место теперь все активнее начинают занимать полотна религиозно-философского содержания.

Искусству социалистического реализма, основанному, как

было принято считать, на правдивом отражении явлений действительности и социальной жизни, искусству антиклерикальному по своей природе, было чуждо подобное направление. Теперь же ни одна выставка не обходится без произведений на однозные ранее темы и сюжеты. Думается, в связи с возрождением церкви и возрастанием ее роли в общественно-политической и духовной жизни страны такое направление станет преобладающим. В то же время многие известные и важные в прошлом темы уже перестали быть известными и важными.

На новый, более высокий уровень художественного осмысления поднялась национальная тема. Этому способствовал ряд крупных событий в жизни народа. Главным из них, конечно же, является проведение в октябре 1992 г. Международного Конгресса чувашского народа и создание Чувашского Национального Конгресса (ЧНК). Росту национального самосознания, возбуждению интереса творческой интеллигенции, в том числе и художников, ко всему национальному содействует активная деятельность Партии Национального Возрождения — Чăваш Аталану Партиё (ЧАП) и Чувашского общественно-культурного центра (ЧОКЦ). Без сомнения можно утверждать, что позитивную роль в дальнейшем развитии национальной темы сыграют научно-практическая конференция «Вопросы возрождения чувашского народного костюма», состоявшаяся в Чебоксарах в марте 1993 г., и III Конгресс Ассамблей тюркских народов, прошедший в Чебоксарах в сентябре того же года.

Стремление языком искусства поведать миру о талантливом и трудолюбивом народе, о народе с его трудной историей и самобытной культурой, боль за нынешнюю и будущую судьбу родного народа движет сегодня творчеством В. Агеева, К. Владимирова, Н. Енилина, В. Петрова (Праски Витти) и других художников. Отрадно, что эти проблемы волнуют и захватывают также молодых авторов — живописцев С. Михайлова и Г. Фомирякова, скульпторов В. Нагорнова и П. Пупина и др. Но жизнь показывает, какими бы талантами ни обладали и какими бы благими намерениями ни вдохновлялись художники-патриоты, создание большого национального искусства невозможно без государственной поддержки, без продуманной государственной программы в этой области.

Конечно, нельзя сказать, что новые структуры власти совершенно не думают и не заботятся о развитии культуры и искусства. Подвижки есть. Так, Министерством культуры и международных отношений Чувашской Республики совместно с Комиссией по культуре, развитию языка и международных отношений Верховного Совета Чувашской Республики 21 мая 1993 г. был проведен объединенный пленум творческих Союзов Чувашии. Он был задуман организаторами с той целью, чтобы при заинтересованном участии самих творческих работ-

ников всесторонне осветить те проблемы, которые накопились в современной культуре, и наметить пути ее дальнейшего развития. Однако участники пленума чаще говорили о катастрофически бедственном финансовом положении в своей области, а не о концептуальных и приоритетных направлениях художественной культуры или о первоочередном разрешении судьбоносных проблем.

В 1993 г. Верховный Совет Чувашской Республики принял «Закон о культуре». В данной публикации нет необходимости пересказывать содержание этого важного документа, отметим лишь, что отныне на культуру ежегодно будет выделяться 6% из республиканского и местного бюджета (ранее было около 3%). Но из-за финансовых затруднений практическая реализация Закона в полном объеме пока еще невозможна.

Жизнь непредсказуема и полна неожиданностей, о чем красноречиво свидетельствовали события, развернувшиеся на очередном съезде художников республики. Совсем недавно организационная структура Союза художников как единого творческого Союза в области изобразительного искусства вполне удовлетворяла всех обладателей членских билетов единого образца. В нынешних условиях, когда уже нет той системы, которая породила, известным партийным постановлением 1932 г., единые и неделимые творческие Союзы, чтобы «сподручнее» было управлять творческой интеллигенцией и развивать литературу и искусство в жестких рамках метода социалистического реализма в «нужном» направлении, в условиях, когда Союз не способен оказывать социальную и материальную помощь многим своим нуждающимся членам, в условиях, когда идейные и творческие установки деятелей искусства разошлись, Союз художников как бы исчерпал свою историческую миссию. Исходя из этого, на XIII съезде художников, состоявшемся 24 июня 1993 г., группа известных живописцев, скульпторов и графиков заявила о создании такого Союза чувашских художников, где приоритетной будет национальная тема. Бесспорно, создание в нынешних условиях новых Союзов, ассоциаций, творческих групп по видам искусства или по жанрам, по тематическому направлению или даже по личным симпатиям — процесс вполне правомерный, подсказанный самой жизнью и служащий, на наш взгляд, активизации творческой деятельности. Вспомним, к примеру, как бурлила художественная жизнь страны в 20-х гг. нашего столетия, когда еще не была узаконена господствующая идеология в искусстве и не было единых творческих Союзов.

\* \* \*

Целый ряд чувашских художников встретил новый, 1993 год в качестве экспонентов престижной выставки, разверну-

той в конце 1992 г. в Центральном выставочном зале в Москве (в Манеже): вместе с мастерами изобразительного искусства из всех регионов страны, они стали участниками выставки «Художники России». Среди работ чувашских авторов выделялись произведения известных живописцев Н. Карачарскова и Р. Федорова.

Н. Карачарсков верен сельской теме. Его, как и прежде, волнует жизнь крестьянства. Но теперь на смену портретам вчерашних жизнерадостных и уверенных в завтрашнем дне земледельцев пришли образы людей более задумчивых, сосредоточенных на острых проблемах современности. Именно драматизм времени удалось выразить художнику в изображениях конкретных людей — в работах «Грустный вечер Коли Ластухина» и «Долгая осень Петра Ивановича», показанных в Москве.

Творчество Р. Федорова последних лет также претерпело существенные изменения. Ныне художник пишет большие политизированные картины религиозно-философского содержания. Темы его полотен нередко перекликаются с библейскими сюжетами («Свет поствифлеемской звезды» — так называется его очередная картина, экспонированная в Москве). Подобным приемом Р. Федоров пытается дать морально-нравственную оценку негативным явлениям из жизни нашего общества в недавнем прошлом. В художественной структуре новых работ мастера сложно переплетаются драматизм и злая ирония. Такой сарказм несколько обескураживает — ведь речь в картинах художника идет о пройденных этапах исторического развития страны. Конечно, это уместно в качестве напоминания о тоталитарном режиме, к которому не должно быть возврата. Но силой своего таланта Р. Федоров мог бы создавать произведения на сложные и актуальные темы сегодняшней жизни и тем самым стать выразителем умонастроения современной творческой интеллигенции.

Участниками выставки «Художники России» были также живописцы В. Гурин, В. Иванов, П. Петров, график Н. Панасюк, а также мастера декоративно-прикладного искусства М. Михайлова, В. Николаев и В. Сухарев.

В начале года в Чебоксарах работало несколько персональных выставок художников-станковистов, открытых в конце 1992 г. Наибольший интерес из них представляла посмертная выставка работ М. Егорова (1932—1992). При жизни М. Егоров чаще всего выставлял пейзажи, написанные в чувашских лесах. Тема родного леса оказалась ведущей и в экспозиции, развернутой в залах Художественного музея. М. Егоров писал смешанные леса Заволжья, дубовую рощу Гузовского в Чебоксарах. Писал зимой и летом, весной и осенью, улавливая колористические особенности каждого времени года. То и дело возвращался к одним и тем же местам или к деревьям-богаты-

рям, чтобы глубже воспринять душу природы, круговорот жизни и, насколько это возможно живописными средствами, выразить увиденное и пережитое в сотнях этюдов. М. Егоров был мастером односеансных этюдов. Большие «сочиненные» пейзажные холсты ему, как правило, не удавались: в подобных пробах он растрачивал свежесть первого впечатления, терял схваченную в этюдах «душу» природы и становился на путь стандартного мышления. Он это глубоко переживал, сознавая незрелость своего творческого метода. Весь драматизм собственной художественной судьбы лучше всех искусствоведов и критиков он выразил в «Автопортрете», созданном в 1988 г. Это произведение вполне может быть отнесено к числу лучших автопортретов, принадлежащих кисти чувашских живописцев.

В начале же года работала и персональная выставка произведений художника-педагога, известного в республике живописца и графика Н. Лукина, открывшаяся в Доме художника в день 70-летия автора — 15 декабря 1992 г. Здесь Н. Лукин представил на суд зрителей только живописные работы последнего периода творчества: пейзажи, портреты, натюрморты. Выполнены они на хорошем профессиональном уровне с большим вниманием и любовью к объектам изображения. В то же время нельзя было не заметить некоторый привкус салонности, проявившийся прежде всего в натюрмортах и в ню.

В наследство от 1992 г. перешла также выставка произведений коврового и узорного ткачества А. Ильбековой, приуроченная к 20-летию ее творческой деятельности. Эта небольшая, но очень содержательная и поучительная для творческой молодежи выставка, работавшая в Доме художника, показала, какие неисчерпаемые возможности для своего искусства может найти профессиональный художник-прикладник, обращающийся к истокам народного искусства. Более того, она продемонстрировала, что ее автор, подобно Е. Ефремовой в чувашской вышивке, в одном лице выступает как исследовательница, хранительница и продолжательница народных традиций в ковроткачестве.

У А. Ильбековой не находим механического перенесения технических и художественных приемов народных умельцев в свои творения. Эта ветвь народного искусства, глубоко изученная и освоенная художницей, положена ею в основу собственного профессионального творчества. Изделия А. Ильбековой представляют собой органическое переплетение традиционных народных приемов с неповторимо индивидуальными авторскими «вкраплениями», выводящими ее произведения за пределы привычного народного искусства и придающими им оттенок «станковизма». В таких произведениях активную роль играют насыщенные цвета, изобразительные элементы, оптические эффекты, пластика линий и контуров. С помощью их и

других профессиональных приемов автор стремится, по ее же словам, «поднять изделия массового спроса до уровня высокого искусства». Этими же благородными целями руководствовалась А. Ильбекова, создавая лабораторию узорного ткачества при Республиканском научно-методическом центре народного творчества.

Одним из важнейших событий в художественной жизни Чувашии, да и во всей культурной жизни республики, стало открытие 25 марта 1993 г., в пору пробуждения природы, Алатырского городского художественного музея. С полным основанием можно сказать, что наконец-то восторжествовала историческая справедливость — открылся музей в городе с богатыми культурно-историческими традициями, в городе, где почти шестьдесят лет назад были заложены основы чувашской художественной школы — кузницы профессиональной подготовки мастеров изобразительного искусства. Открытия художественного музея в Алатыре желало не одно поколение художников, чья творческая и жизненная судьба связана с этим краем. О музее в этом городе мечтал всемирно известный скульптор Степан Эрзя. Замысел о музее давно вынашивали преподаватели и выпускники Алатырского художественно-граверного училища.

Многие десятки произведений живописи, графики и скульптуры, извлеченные из фондов городского историко-революционного музея и бескорыстно переданные алатырскими художниками из личных коллекций, вошли в единую экспозицию. По ней можно судить, что алатырцы обладают уникальным собранием высокохудожественных произведений, представляющих творчество более тридцати талантливых художников из Алатыря, Чебоксар, Казани, Саранска, Москвы и Санкт-Петербурга. В день открытия музея в экспозиции были работы Н. Баталова, Б. Белоусова, Ф. Быкова, Ю. Вавашкина, В. Воронова, И. Григорьева, Е. Запольнова, Р. Ермолаевой, Н. Каменьщикова, Н. Карачарскова, О. Коняшина, В. Куделькина, Н. Кузнецова, А. Линькова, В. Мичурина, М. Нефедова, Е. Ноздрин, Ю. Подлясского, А. Прокопьева, А. Прыткова, В. Сарскова, Н. Сверчкова, М. Семенова, П. Сизова, С. Скрыбина, А. Спиридоновой, М. Таратынова, В. Тимофеева, М. Харитонова, В. Харламова, А. Хохлова, М. Шаннна, К. Шаниной-Трембачевской, А. Школьного.

Вся выставка пронизана духом оптимизма и здорового реализма. Бодры и уверены в себе герои многих портретных и жанровых композиций, повествующих о хлеборобах, рабочих промышленных предприятий и железнодорожного транспорта, о людях искусства и интеллектуального труда. В экспозиции немало хороших живописных пейзажей, знакомящих с видами различных городов, с волжскими и сурскими мотивами. Жанровым и тематическим разнообразием отличается графический раздел. Скульптура представлена портретным жанром.

Как никогда насыщенной была в 1993 г. выставочная жизнь в Чебоксарах. В начале года в Чувашском художественном музее работала выставка акварельных пейзажей В. Леонтьева. Еще в молодости хорошо освоив широкие возможности акварельной живописи, с годами автор пришел к выводу, что свойства этой техники, позволяющие сочетать работу «по-сырому» и «по-сухому», а также использовать «отмывки», как нельзя лучше подходят в пейзажном жанре для передачи непрерывного движения жизни природы, для того, чтобы запечатлеть бесконечные моменты ее неповторимой красоты. В. Леонтьев умело сочетает в своих листах сочную и темпераментную живопись, подвижность прозрачных и насыщенных красочных тонов с ритмом молниеносно нанесенных рисующих ударов. Все эти технические приемы ярко выражают музыкально-поэтическую душу художника, способную тонко реагировать на различные состояния природы. Вслед за Чебоксарами выставка В. Леонтьева была показана в поселке Ибреси — она несколько месяцев экспонировалась в здании районной администрации и стала хорошим подарком к столетию поселка.

Начало года (февраль) ознаменовалось в Художественном музее «Выставкой одной картины», впервые практикуемой в Чебоксарах. Такой высокой чести удостоилось большое живописное полотно В. Панина «А. С. Пушкин. У Лукоморья», тщательно написанное в традициях палехской миниатюры (1992). Всем строем этой необычной композиции автор показал, что он прекрасно знает и горячо любит основные произведения Пушкина, написанные для детей: на холсте нашли себе место многие литературные образы и сюжеты. В окружении героев своих сказок и поэм, возлежащим под пышной кроной зеленого дуба изображен и сам гений русской литературы. Внешне красная и чисто зрелищная картина получилась у В. Панина. Пока она несколько месяцев находилась в музее, около нее постоянно были оживленные зрители. Естественно, в первую очередь к ней тянулись дети.

Если говорить об этом полотне с позиций высокого профессионального искусства, то надо признать, что оно не состоялось. Заведомо ложный путь избрал автор, прибегнув к сочетанию творческих приемов, не способных «ужиться» в одном произведении. Использовать палехскую миниатюрную (!) живопись в станковой картине огромных размеров — все равно, что ноктюрн в музыке трансформировать в патетическую ораторию или рассказ в литературе — в роман-эпопею. У каждого вида или жанра искусства свои законы, особенности и возможности в деле создания яркого художественного образа. Не считаться с ними — значит обречь себя на неудачу.

В последние годы участились персональные выставки чувашских искусствоведов. В 1993 г. эту добрую традицию продолжил кандидат искусствоведения А. Григорьев, организо-

завший к своему 60-летию выставку в Доме художника. Кроме научных трудов — книг, альбомов, каталогов и статей в различных изданиях, в экспозицию вошли портреты юбиляра, созданные в разные годы П. Кипарисовым и М. Харитоновым (живопись), Н. Овчинниковым и О. Филипповым (графика), В. Кузьминым и В. Нагорновым (скульптура). Таким образом, в рамках одной выставки вниманию посетителей были предложены как бы две самостоятельные экспозиции, которые можно было назвать «Научные труды искусствоведа Алексея Григорьева» и «Образ искусствоведа Алексея Григорьева в чувашском изобразительном искусстве».

Одновременно с упомянутой выставкой, в Доме художника работала небольшая персональная выставка книжной графики Г. Харлампьева, посвященная 80-летию автора. На ней экспонировались произведения, характеризующие архаичный, давно пройденный этап в развитии книжного оформления в Чувашии. Тогда, много десятилетий назад, из-за отсутствия талантливых специалистов, уровень художественного оформления книг не был на должной высоте.

Очередную персональную выставку в Художественном музее провела весной 1993 г. О. Дуняк. Уже более двадцати лет известно ее имя в чувашском декоративно-прикладном искусстве. С первых шагов самостоятельного творческого пути она заявила о себе оригинальными произведениями в художественном стекле и керамике. Одну из ветвей своего творчества в полном объеме О. Дуняк показала в 1988 г. на персональной выставке под названием «Художественное стекло». Тогда она покорила зрителей безудержной фантазией объемно-пространственных композиций и неожиданно смелыми вариациями цвета в гутном стекле. Казалось, не будет конца этим ансамблям, в формах декоративного искусства передающим различные явления природы, представляющим фольклорные, национальные и иные темы в художественном стекле.

Новая выставка О. Дуняк познакомила с произведениями, выполненными в разных видах искусства: в художественном стекле, керамике и живописи. Выставка показала, что автор продолжает активно развивать «стекольную» линию своего творчества. (К слову, О. Дуняк — единственная художница в Чувашии, работающая в этой сложной и трудоемкой технике.) Расширилась тематика, еще более отточенным стало мастерство исполнения, обострился эмоциональный настрой и повысилось музыкально-поэтическое звучание произведений. При решении художественно-образных задач автор ныне больше опирается на возможности исходного материала — стекла, ограничивая введение цвета. Все эти особенности хорошо просматриваются в композициях «Зимний лес», «Аккорд», «Весенний перезвон», «Гармония». О далеко еще не исчерпанных возможностях О. Дуняк на пути создания целенаправленно-ассо-

циативных произведений в художественном стекле свидетельствуют композиции «Лесные купавки», «Радуга над Волгой» и др.

Второй раздел выставки, представлявший керамику, был невелик. Можно, пожалуй, даже сказать, что он тактично присутствовал в экспозиции лишь как напоминание еще об одном направлении творчества О. Дуняк. Содержательность разрабатываемых тем и образов, их ансамблевость и высокий уровень профессионального исполнения отличают все произведения, показанные на выставке, начиная от «Прелюдии» и кончая «Мадригалом». (Отрадно, что секреты этого искусства под руководством Ольги Александровны с большим желанием и увлеченностью постигают студенты Чебоксарского художественного училища, занимающиеся на вновь открытом отделении керамики.)

Неожиданностью для посетителей выставки стала живопись О. Дуняк. Оказывается, она давно и небезуспешно пишет пейзажи. Есть у нее излюбленные места: Ядрин и Засурье, Чебоксары и Заволжье. Как правило, она пишет пейзажи камерного характера, с лирическим подтекстом. Палитра самая разная — от звонких и открытых тонов до нежных и пастельных. Техника живописи, в зависимости от желания автора передать те или иные оттенки чувств и настроения, также отличается разнообразием. В манере исполнения бесспорно уживаются академические и декоративные приемы живописи.

В целом эта эмоционально насыщенная выставка показала, что О. Дуняк, самозабвенно работающая в художественном стекле, керамике и живописи, через игру форм и объемов, света и цвета, умеет талантливо выразить любовь к окружающему миру и создавать произведения, полные образного и духовного содержания.

Одной из примечательных и значительных выставок 1993 г. стала выставка «Чувашский народный костюм», несколько месяцев работавшая в Художественном музее. В экспозицию этого нетрадиционного смотра народного творчества вошли оригинальные произведения из коллекций Художественного и Краеведческого музеев, многих частных собраний. Были представлены образцы национальной одежды верховых, низовых и средненизовых чувашей начиная с XVIII века до сегодняшних дней. Собранные воедино, они продемонстрировали природную тягу чувашей к прекрасному, наглядно отразили особенности цветовой палитры в одежде каждого региона. О трудолюбии безмянанных мастериц прошлого и наших современниц, об их безупречном художественном вкусе, о мудрой гармонии отдельных частей, деталей одежды, дошедшей до нас из глубины веков, свидетельствовали экспонаты этой запоминающейся выставки. Как отметил видный чувашский искусствовед, ведущий специалист по народному искусству А. Трофи-

мов в докладе на научно-практической конференции «Вопросы возрождения чувашского народного костюма», в эволюции национального костюма без труда можно обнаружить следы древних цивилизаций. К сожалению, традиции домашнего ткачества, вышивания, шитья и украшений постепенно были отеснены промышленным производством изделий. Верится, однако, что и конференция с ее конструктивными рекомендациями, и уникальная выставка послужат делу возрождения чувашского народного костюма в новых исторических условиях.

Небольшой персональной выставкой, показанной в Доме художника, отметил в 1993 г. свое 75-летие Е. Иванов, выступив одновременно как художник-график и как художник по тканям. В разделе станковой графики он показал несколько портретов, рисунков архитектурных памятников Цивильска и Алатыря. Более развернутыми были виды Сухуми, Ленинграда и Минска, что дает основание отнести его работы к архитектурным пейзажам. С профессиональной точки зрения в выставленных рисунках не все безупречно (перспективные и тональные погрешности, слабость техники исполнения).

С определенным этапом творческой биографии художника познакомил раздел книжной графики, где были показаны обложки книг, выполненные Е. Ивановым в 1950—1960 гг. для Чувашского книжного издательства. Обращаясь к художественной и научно-популярной литературе, он создал немало выразительных обложек. Еще больших творческих успехов достиг Е. Иванов как художник по тканям. В этом виде искусства у него есть свое лицо и даже свой стиль, о чем красноречиво говорили гобелены и портьеры, созданные на основе использования чувашского орнамента.

По соседству с выставкой Е. Иванова в Доме художника работала персональная выставка произведений В. Белова. В экспозицию вошли в основном новые работы живописца — сюжетные композиции и пейзажи. По картинам видно, что В. Белов много размышляет о судьбах Родины, об испытаниях, выпавших на долю наших соотечественников, и средствами искусства пытается дать оценку социально-политическим явлениям прошлого и настоящего. Видно также, что художник активно готовится отметить 50-летие Победы в Великой Отечественной войне и своими картинами рассказать о силе духа, моральной стойкости и героизме народа, о его готовности к самопожертвованию.

Картины на мирные темы посвящены людям села, тихому сельскому пейзажу. Всеми своими произведениями на сельские сюжеты В. Белов как бы рассуждает: жизнь, несмотря ни на что, продолжается — вспахивается земля, колосятся хлебные поля, косится и убирается сено... Подрастают новые поколения хлеборобов, а для кого-то наступает пора подведения жизненных итогов, и сгорбившиеся ветераны войны и труда, с потух-

шим блеском в глазах и незаживающими ранами на сердце, с печалью оглядываясь на пройденный путь, всматриваются в неясное будущее. Правдивы полотна В. Белова о сельских стариках и старухах. Нельзя пройти, скользнув равнодушным взглядом, мимо картин «Много воды утекло», «Жизнь прожита». Они воспринимаются как образные лики нашего сурового, жестокого времени. Так остро проблему одинокой старости, не защищенной ни морально, ни материально, никто из чувашских художников еще не пытался решать.

Еще одну грань своего таланта продемонстрировали в 1993 г. старейшие художники Чувашии Л. и А. Акцыновы: 23 апреля в Художественном музее состоялась презентация их книги «По стерне босиком». «Наша книга — наша жизнь», — так выразила Людмила Михайловна ее суть. Аркадий Всеволодович добавил: «Как и в изобразительном искусстве, работая над книгой, мы творили в четыре руки и в две души». Автобиографическая книга Л. и А. Акцыновых — о трудной, но счастливой судьбе художников, через всю свою жизнь пронесших веру в торжество Добра над Злом. Написанная живым и увлекательным языком, она сопровождается задушевными стихами Л. Акцыновой и артистичными рисунками А. Акцынова. Презентация книги проходила на фоне выставки их уже известных зрителям пейзажей, портретов и натюрмортов: художники еще раз показали, что каждым своим полотном они воспевают и утверждают красоту. Красоту пространства, природных форм и цвета. Красоту неповторимо обаятельного женского образа и добрых человеческих дел и помыслов. Красоту нежных роз, хризантем и сирени. Красоту виртуозного живописного мазка. Эта выставка оставалась в залах музея вплоть до осени 1993 г.

В Литературном музее имени К. В. Иванова в Чебоксарах есть небольшой зал, предназначенный для проведения встреч писателей и поэтов с читателями. Традиционными в этом уютном зале, — кстати, его вполне можно назвать литературно-художественным салоном, — стали выставки произведений изобразительного искусства. Весной 1993 г. там была показана выставка живописных работ Ю. Матросова — известного в нашей республике дизайнера по интерьерам, специалиста в области разработки современных музейных и выставочных экспозиций. Выставка носила камерный характер и была пронизана темой Родины: в экспозицию вошли сочные пленерные этюды с видами деревни Синьял-Чурачики Чебоксарского района, дорогие сердцу художника уголки родного очага — дома, двора, сада, огорода. Ряд холстов знакомил с окрестной природой — холмистой, овражистой, с перелесками и речушкой Покшаушкой. Были на выставке виды и других чувашских селений — родина Михаила Сеспеля, Моисея Спиридонова, пейзажи, написанные в Ядринском районе, и т. д., а также большие и малые по формату натюрморты с полевыми цветами, сухими

травами, яблоками, грибами, домашней утварью — все исполненное с искренней любовью и со вкусом.

«Ударными» в экспозиции стали картины «Деревенская свадьба» и «Возвращение стада», очень теплые по внутреннему настрою и сугубо национальные по духу. В основу этих композиций положены наблюдения и впечатления, копившиеся с детских лет и с годами все сильнее волновавшие художника, натурные зарисовки и этюды, выполненные в родной деревне. Видно, что оба полотна создавались автором вдохновенно, с отдачей всех творческих сил и профессиональных умений. Живопись в них корпусная и материальная, с богатыми тональными «растяжками», свето-теневыми градациями и рефлексами. В каждой картине удачно найдено масштабное соотношение жанрового «действия» с пейзажным пространством, в котором важное значение придано трактовке земли, могучих деревьев и неба с пышными вечерними облаками. Сквозь гармонию всех деталей этих произведений словно ощущаешь связь времен и поколений, языческую древность и сегодняшний день нашего народа. Пожалуй, так ненавязчиво и поэтично, без патетики и морализаторских тенденций, тема деревни в современной чувашской живописи еще не решалась. После Чебоксар эта выставка была показана на малой Родине художника.

Еще одним значительным произведением пополнилась в 1993 г. чувашская мемориальная пластика — 28 апреля состоялось торжественное открытие памятной доски композитору Герману Лебедеву, автору музыки Государственного гимна Чувашской Республики. Она установлена в Чебоксарах на доме № 24 по улице К. Маркса, где жил и творил выдающийся музыкант.

Скульптор П. Пупин, автор этого произведения, нашел необычный реалистически-символический ход для воплощения сложных художественно-образных задач, которые трудно, на первый взгляд, совместить в одной работе. Композиция всей памятной доски задумана как символическая «птица-песня», устремленная в свободном полете к волжским просторам. Направлению полета «птицы-песни» вторит поворот головы и взгляд композитора: его портрет, решенный в формах круглой скульптуры, удачно помещен в пространстве между «взметнувшимися» крыльями символической птицы. Художник стремился создать узнаваемый портрет Германа Степановича — привычный для всех его родных, друзей и близких, для всех почитателей его таланта. Поэтому портрет не «отчужден» от натуры грубыми стилизаторскими приемами, а решен в традициях всем доступного и понятного реалистического искусства. Возможно, автор даже несколько «переусердствовал», удерживая себя в заданном методе лепки, слегка «заземлил» образ композитора.

Как известно, текст в мемориальной доске является одним из ведущих элементов — несет главную информацию, кому посвящена доска. В работе П. Пупина текст на чувашском и русском языках волнообразно размещен на крыльях птицы. Это хорошая творческая находка автора. Но огорчает, что из-за чрезмерно замысловатых очертаний как бы «мелодичных» букв и слов и недостаточной объемности их текст едва прочитывается. Несмотря на эту досадную «невыразительность», главная идея памятной доски — композитор и его творческое наследие, ставшее национальным достоянием, — улавливается легко.

В 1993 г. П. Пупин создал также надгробный памятник основателю чувашского профессионального театра и кино И. С. Максимову-Кошкинскому (открыт 12 октября на его могиле в Чебоксарах). В мемориальной скульптуре автор стремился воплотить образ талантливого деятеля чувашской художественной культуры, жизнь и творчество которого прошли в сложной исторической обстановке. Выражению основной идеи этого произведения — «творец и эпоха» — удачно служит пластический мотив, навеянный театральной сценой с занавесом и киноплёнкой, на фоне которого дан портрет И. С. Максимова-Кошкинского — актера, режиссера, драматурга.

В конце 1992 г. правительство нашей республики приняло постановление «О Государственных премиях Чувашской Республики», которым учреждены четыре премии в области литературы, искусства и науки, в том числе Государственная премия имени П. Е. Егорова — в области изобразительного искусства и архитектуры. На соискание этой премии за 1992 год были представлены: П. Сизов — за создание станковых иллюстраций к поэме К. Иванова «Нарспи», В. Петров (Праски Витти) — за работы последних лет, скульптор Ф. Мадуров и архитектор Ю. Новоселов — за монументально-декоративную композицию «Конница», В. Бобков — за цикл произведений станковой живописи, посвященный трагедии Чернобыля.

Со станковыми произведениями, выдвинутыми на Государственную премию, можно было познакомиться на трех персональных выставках, подготовленных П. Сизовым, В. Петровым и В. Бобковым. А монументально-декоративная композиция Ф. Мадурова и Ю. Новоселова «Конница», которая ранее называлась «Дорогой на Москву», уже несколько лет является неотъемлемой частью архитектурного ансамбля северо-западного района Чебоксар, став одной из запоминающихся достопримечательностей города.

Историческая тема вхождения Чувашии в 1551 г. в состав Русского государства решена в этом произведении без «оглядки» на известные памятники монументального искусства. Во всем видна оригинальность и самостоятельность мышления авторов, их стремление создать глубоко национальный монумент — символ событий многовековой давности. Памятник кон-

кретно-историчен и национален по духу, и его невозможно представить в другой культурно-исторической среде.

В. Петров вошел в современное чувашское изобразительное искусство как художник-новатор. С его творчества в искусстве республики появились новые темы, новые материалы исполнения, новый самобытный язык и художественно-образный строй произведений. В архитектонике многих работ мастера проступает органическая связь авторского замысла с материализованными и духовными явлениями или элементами из богатого культурного наследия нашего народа. Что творчество В. Петрова «питается» национальной культурой, еще раз показали живописные и эмальерные произведения художника, представленные на Государственную премию. Творчески преломляя дошедший до нас мир родной культуры, В. Петров продолжает создавать работы, отличающиеся неповторимым своеобразием. Он уверен, что только таким образом в нашем искусстве может восторжествовать «чувашская идея» с ее отличительными чертами композиции, колорита, ритмики, пластики и, исходящие из этой «идеи», понятия о модели мира, пространства и времени, о сущности человеческой жизни в полной гармонии с окружающим миром.

Вся творческая биография художника П. Сизова — первые самостоятельные шаги в искусстве, профессиональное возмужание и всенародное признание — связана с поэмой К. Иванова «Нарспи». За долгие годы работы над графическими интерпретациями классического произведения художник сумел создать такой тип-образ Нарспи, который невольно ассоциируется у читателей с поэтическим образом, воспетым К. Ивановым. За почти полвека творческой деятельности П. Сизов выполнил несколько вариантов художественного оформления бессмертной поэмы. Основные листы этих серий были показаны в Доме художника на персональной выставке мастера, выдвинутого на Государственную премию. Организация экспозиции по отдельным сериям дала возможность сопоставить разные подходы к оформлению поэмы, увидеть достоинства и промахи в каждом из вариантов. Лучшим на сегодня все же является вариант 1969 г. А некоторые листы последней (1990 г.) серии отличаются излишней экзальтированностью образов. Правда, в листах этой серии можно заметить более глубокое отражение художником социально-бытовых явлений, затронутых в поэме.

В. Бобков оказался первым художником страны, ставшим очевидцем последствий разыгравшейся трагедии на Чернобыльской АЭС. Произведения, представленные им на выставке «Чернобыль глазами художника», создавались с 1986 по 1989 г. До показа в Чебоксарах, в связи с выдвижением на Государственную премию, они экспонировались на многих отечественных и зарубежных выставках. Главная отличительная осо-

бенность этих работ — беспощадная документальность содержания. В них нет художественного изыска и формальных изощрений. Лейтмотивом через пустынные городские пейзажи Припяти, через леса, порывшие не по времени года, проходит «желтая ромашка» — предупреждающий знак о радиации, ставший символом бедствия. А рядом работы с «плодами» радиации — как бы на глазах у людей происходящая мутация животных, растений, цветов. Словом, работы из чернобыльской серии В. Бобкова — не для эстетического любования. Они прежде всего суровый художественный документ нашей эпохи.

Первым лауреатом вновь утвержденной Государственной премии имени П. Егорова в области изобразительного искусства и архитектуры стал художник В. Петров (Праски Витти). Уже осенью 1993 г. В. Петров провел еще одну персональную выставку: более ста оригинальных произведений лауреата, выполненных в разных видах искусства, были показаны в выставочном зале г. Новочебоксарска.

Общую картину состояния и некоторых возможных путей развития современного чувашского изобразительного искусства дали две крупные выставки года, открывшиеся в мае и работавшие вплоть до осени. Одна из них, «3-я молодежная», была развернута в залах Чувашского художественного музея, а другая, «Весенняя», в Доме художника. В экспозициях этих, ставших в Чебоксарах традиционными, смотрах изобразительного искусства была продемонстрирована пестрая палитра различных художественных направлений.

На молодежной торжествовал авангард. Вообще, у молодых авторов гораздо больше смелости и самостоятельности в поисках новых средств выразительности. И в живописи, и в графике они решительно порывают с устоявшимися нормативами типа «так можно, а так нельзя» и страстно ищут новые пути обретения своего языка. Каждый из «авангардистов» словно заявляет: «Таково мое видение и понимание мира». Наиболее устойчивые «авангардисты» И. Бариева и Н. Уськина в живописи, В. Пуховский и И. Улангин в графике, творческие интересы которых известны по предыдущим выставкам, продолжают задавать тон в молодежной среде. Активным выразителем новых тенденций в искусстве молодых, как видно уже по первому внушительному участию в выставке, может стать С. Ишмуратов.

Мощно и представительно выступили на молодежной и приерженцы реалистического искусства. Произведения живописи и графики Ю. Романова, М. Вдовичева, О. Польшяева, И. Наумовой, Е. Кутынкиной, А. Головинского, А. Кокеля, Л. Низова, В. Ширшова, В. Мыткова, И. Курочкиной и других авторов показали, что и без использования нарочито эффектных художественно-технических приемов, без оригинальничания и

эстетства можно «самовыразиться» в искусстве и донести до зрителя свои мысли и чувства.

В станковых формах искусства, к сожалению, почти не было произведений, которые свидетельствовали бы, что эту выставку проводят именно молодые художники Чувашии, а не ульяновские, или нижегородские, или еще другие. Кроме серьезных по мысли и весьма необычных по форме картин «Древо жизни» и «Красная корова» Г. Фомирякова, в станковой живописи национальная тема, например, вовсе не затрагивалась.

Украшением молодежной выставки стал раздел декоративно-прикладного искусства. Впечатляюще смотрелись ткани И. Наумовой и Е. Кутынкиной, гобелены З. Маштановой, платья Р. Ежергиной. Произведения указанных авторов придали всей экспозиции праздничный настрой, торжественность и весомость. Удачными были работы в мелкой пластике (бижутерия) Ю. Аникиной и В. Курочкиной. Особо хотелось бы выделить подсвечники И. Андреева, выполненные в технике художественнойковки. Они примечательны тем, что в них умело трансформированы традиции чувашского народного орнамента: автор не использует орнамент в «первозданном» виде, а как бы передает дух орнаментальных мотивов. Возможно, с этих настольных и напольных подсвечников и начнется в Чувашии возрождение искусства художественнойковки на профессиональной основе?

Хорошим дополнением к названным произведениям стали образцы керамических изделий (декоративные плитки, блюда, вазочки, кувшинчики и т. д.) студентов Чебоксарского художественного училища, со вкусом выполненные на новом отделении (о нем уже упоминалось в связи со сказанным о выставке О. Дуняк).

Весенняя выставка изобиловала живописными произведениями. Художники самых разных возрастов и творческих направлений представили свои сюжетные композиции, пейзажи, портреты и натюрморты. Рядом с произведениями признанных мастеров демонстрировались работы молодых, в том числе совсем недавно ставших членами Союза художников России (кстати, в 1993 г. в члены СХ принято 22 человека!), а также работы пока еще мало известных авторов. Раздел графики и по числу участников выставки, и по количеству выставленных произведений значительно уступал живописи. Да и профессиональный уровень отдельных работ был низок. Произведения скульптуры и декоративно-прикладного искусства были в экспозиции единичными.

Весенняя, как и молодежная, не отличалась обилием тематических произведений, а в тех, что выставлено, крайне редкими были работы, затрагивающие национальную тему. Пожалуй, можно назвать лишь полотна А. Розова и Н. Плониша. Творческий почерк этих художников неповторимо индиви-

дуален, каждый из них по-своему понимает и любит историю и культуру родного народа, его эстетические вкусы и взгляды. Естественно, все это нашло и своеобразное отражение в их живописных холстах. Из остальных тематических произведений хотелось бы выделить композиции В. Смирнова «Забвение», «Красный каньон» и другие, в аллегорической форме отражающие нашу эпоху.

В портретном жанре выразительными были работы Н. Енилина («Поэт Валерий Тургай»), В. Немцева («Портрет Нестерина В. А., заслуженного изобретателя Чувашской Республики»), Н. Карачарскова («Элегия. Портрет Г. В. Афанасьевой»), А. Розова («Автопортрет»), А. Федосеева («Света»), а в пейзажном — Ю. Бубнова, А. Данилова, Н. Максимова, В. Сандомировой, Р. Федорова. Из художников, показавших натюрморты, следует отметить В. Гурина, Е. Есина, П. Козлова, В. Милославскую, Н. Николаева, В. Пономарева. В экспозиции выделялись также «Орнаментальные метаморфозы» В. Гришаева — шесть «компьютерно-графических» композиций под витраж, выполненные в технике масляной живописи, круглая скульптура «Большая купальщица» (дерево) С. Кадикина, «Проект оформления зала заседаний Чувашской Академии наук» И. Григорьева (пока готовился данный обзор, проект был уже осуществлен), настольные шкатулки «Музыканты» и «Лужайка» (резьба по дереву) А. Созинова.

...Когда первые члены небольшой группы чувашских художников летом 1992 г. оказались на ибресинской земле и увидели чарующую красоту поселка с его «картинными» уголками и панорамными пейзажами окрестностей, когда их взору предстало буйное разноцветье полевых трав и цветов в сочетании с золотистыми хлебными колосьями, зеленовато-голубыми далями и бездонным небом, им невольно вспомнилась живопись французских импрессионистов и, по ассоциации с названием поселка, само собой появилось название творческой бригады — «Ибресионисты».

Готовясь к 100-летию поселка, эти художники создали немало выразительных портретов, пейзажей и жанровых композиций. Все они демонстрировались в юбилейной экспозиции 1993 г., работавшей с августа по декабрь в выставочном зале Ибресинского этнографического музея. Выставка отличалась органической целостностью, многообразием тем и жанров. Немаловажно заметить также, что экспозиция блеснула редким для современного искусства качеством — была представлена произведениями, отмеченными большой любовью авторов к людям и природе. Самый впечатляющий раздел выставки был связан с живописным портретом. Из произведений, созданных в этом жанре, следует выделить работы В. Немцева, ибо в лучших своих созданиях, таких, как портреты К. Т. Антиповой, И. А. Алексеева и Виталия Никифорова, он сумел под-

няться до вершин портретов-биографий. Емкими по силе выразительности получились также портреты, созданные В. Семеновым и М. Харитоновым.

Подлинным украшением выставки явились живописные пейзажи. По ним можно заметить, что все авторы нашли в этом жанре свою тему — увидели «свой» Ибреси. Много значительных пейзажных полотен создали «ибреснионисты». Лирическим звучанием отличаются произведения В. Немцева. Ряд архитектурных пейзажей, богатых по своим живописным качествам, написал М. Харитонов. Колорит местности передают незатейливые пейзажи В. Семенова, наполненные солнечным светом и характерными для поселка жанровыми сценками. В пейзажном жанре выступили также В. Белов, А. Самарин и другие участники выставки. Историческое прошлое родного края воспроизвел в пейзаже Н. Федоров.

С тематическими полотнами выступили В. Агеев, Г. Алексеев, А. Самарин и Н. Федоров. В их работах показаны культурно-исторические традиции низовых чувашей, жизнь и быт народа в далеком прошлом. В экспозиции были произведения, посвященные просветителям чувашского народа И. Н. Ульянову и И. Я. Яковлеву. Были работы, отражающие социалистический период жизни нашего общества. Особое место заняла в историческом жанре тема Великой Отечественной войны. В ней нашел отражение не только ратный подвиг советского солдата, но и самоотверженный труд народа в тылу, его тяготы и лишения. В полотнах о послевоенной жизни отображены будни чувашской молодежи, где главное место занимает тема труда. Примечательно, что все эти произведения задуманы и исполнены на портретной основе.

В разделе графики выделялись широко известные линогравюры П. Сизова, выполненные по мотивам поэмы К. Иванова «Нарспи», офорты Н. Панасюка из его серий «Любимый край» и «Бытие», акварели В. Леонтьева. В скульптуре несколькими выразительными композициями выступил А. Самарин, среди которых выделялись внушительные по размерам и глубокие по содержанию «Сеятель» и «Жница. Хлеб». Подобного подхода к решению образов земледельцев в чувашской скульптуре еще не было. Жаль, что в работах ибресинского мастера заметны элементы вкусовщины, проявившиеся и в манере резьбы, и в покраске дерева «под бронзу». Скульптура была представлена также эмоционально насыщенными портретами современников, созданными В. Зотиковым на высоком профессиональном уровне.

Благодаря художникам-«ибреснионистам» в биографии рабочего поселка Ибреси эта выставка явилась как бы связующим звеном в эстафете культурных традиций между двумя столетиями. Надо отметить также, что известным во всей России мастером геральдики Э. Юрьевым к 100-летию Ибреси был

создан выразительный герб, который сразу же вошел в повседневную жизнь поселка.

Насыщенными были осенние вернисажи. Так, 23 сентября в Художественном музее в Чебоксарах открылись сразу три персональные выставки — В. Питеркина, В. Пуховского и Н. Ананьева, а 5 октября в Доме художника — выставка работ выпускников художественно-графического факультета Чувашского пединститута имени И. Я. Яковлева.

В. Питеркин — художник-педагог с большим стажем работы: более сорока лет своей жизни он посвятил работе с учащимися школ города Канаша. На персональной выставке, посвященной 70-летию автора, экспонировалось около трехсот произведений живописи и графики: жанровые композиции, портреты, пейзажи и натюрморты, серия станковых иллюстраций к роману в стихах С. Эльгера «Под гнетом», плакаты военных лет и т. д. Все они свидетельствуют о большой любви художника к родному краю, к его истории и современности. По ним можно заключить, что автор не лишен дарования, но для решения серьезных и сложных живописно-пластических задач, для создания запоминающихся художественных образов ему явно недостает профессиональной подготовки.

В. Пуховский провел в Чебоксарах вторую персональную выставку. Ранее им были показаны графические произведения (в основном сюрреалистические), на сей раз он выступил как живописец. Причем живописью он занимается относительно недавно — с 1987 года. В этом виде искусства его привлекают традиционные жанры — портрет, пейзаж, натюрморт. Автор предпочитает работать по памяти, что позволяет, как он признается сам, «больше фантазировать и сочинять». В последние годы В. Пуховский увлекается также библейскими сюжетами. Все его холсты выдержаны в холодноватой гамме. В структуре композиций есть конструктивная четкость и ясность. Заметно, что в поисках собственного живописного стиля он тяготеет к символизму. Это прежде всего сказывается в декоративности живописи.

По количеству произведений выставка Н. Ананьева не отличалась масштабностью. В ней были показаны живописные и графические работы разных лет. Есть у художника небольшой опыт работы над тематическими полотнами. Сюжет в чистом виде в них почти не встречается, «действие» в таких картинах только символически намечено и служит выражению главной идеи полотна. Так, зритель словно ощущает и осязает, вслед за художником, полуденную жару лета в зените («Лето») или свежую прохладу уходящего лета («Конец лета»). А в полотне «Чувашские мелодии» создан как бы символ рождающейся музыки, плавно льющейся над родной землей. Живописные и графические пейзажи знакомят с видами Чувашии, Дагестана, Крыма, Кавказа. Образ художника, занятого

поисками собственного стиля, представили автопортреты. Живопись у Н. Ананьева сочная и широкая. Видна культура исполнения и профессиональная грамота.

Выставка дипломных работ выпускников художественно-графического факультета Чувашского пединститута (в основном 1993 г.) по художественному уровню и содержанию живописных пейзажей, портретов и натюрмортов невольно напоминала «весеннюю», о которой говорилось чуть выше. А сильный в профессиональном отношении, богатый и разноплановый по видам раздел декоративно-прикладного искусства (вышивка, национальные костюмы, ткачество, мебель, резьба и роспись по дереву, бижутерия и т. д.) был оригинальным и мог бы украсить экспозицию любой современной выставки.

Осень подарила любителям искусства еще несколько выставок. 14 октября в Художественном музее открылась персональная выставка произведений живописи, графики, скульптуры, монументально-декоративного и театрального искусства А. Розова, посвященная 60-летию художника. В залах музея в начале ноября состоялось открытие еще одной персональной выставки: вниманию зрителей произведения станковой живописи и графики, а также плаката предложил О. Филиппов, в 1993 г. отметивший свое 70-летие. В Доме художника выставку дипломных работ выпускников художественно-графического факультета пединститута сменила традиционная «осенняя» (ноябрь), — и составом участников, и содержанием экспозиции она мало отличалась от «весенней».

В 1993 г. исполнилось 75 лет Н. Овчинникову. Эту юбилейную дату наш известный художник встретил в Москве, в Выставочном зале Союза художников России (на Тверской, 25): там 14 октября открылась выставка его работ. На вторую персональную выставку в столице России (первая с большим успехом прошла в 1978 г.) Н. Овчинников представил около ста произведений живописи и графики. В экспозиции не было, как прежде, произведений «на злобу дня». Своими тематическими картинами «Чувашская мадонна», «Воробушки», «Беление холста», «Масленица», «Былое. Чувашская невеста», «Позирует» («Сельский художник»), «Сегодня в клубе», «Вечерние мелодии» (новый вариант картины «Купальщицы») и другими, портретами молодых женщин и девушек, лирическими пейзажами художник словно стремился умиротворить москвичей.

Н. Овчинников — не единственный чувашский художник, с искусством которого в 1993 г. познакомились московские зрители: в январе — марте успешно выступил в Москве В. Петров, приняв участие на III Международной выставке «Художественная эмаль». В творческом соревновании с художниками из многих стран мира наш земляк стал обладателем Диплома «за оригинальное творческое решение и технологическое ис-

полнение произведений с эмалью». Хорошо была встречена в Москве выставка гобеленов А. Силова (Александрова), проведенная в Центральном доме художника в марте. А в экспозиции выставки «Другое поколение — 2. Поволжские живописцы всех направлений», организованной в рамках Второго Международного фестиваля имени А. Д. Сахарова «Русское искусство и мир», вначале в Москве (30 июня—18 июля), а затем в Нижнем Новгороде (21—29 сентября), выделялись произведения наших молодых авторов С. Михайлова и Г. Фомирякова.

Из выставок произведений чувашских художников, показанных за пределами республики, следует сказать также о выставке в Аксубаево (Татарстан). Она была организована в июле в рамках Комплексной экспедиции по чувашским селам Аксубаевского района, проведенной при содействии Национального координационного совета Министерства культуры Российской Федерации. Вниманию наших сородичей из соседней республики было предложено 36 лучших работ из собрания Чувашского художественного музея, в том числе творения М. Спиридонова, Н. Сверчкова, Ю. Зайцева и многих современных авторов. В том же Татарстане, но уже в Казани, в конце сентября в новом Выставочном центре «Золотая Орда» открылась небольшая выставка произведений двух чувашских художников: В. Петров показал 18 произведений живописи, графики и эмали, П. Петров экспонировал 2 живописных полотна.

Обозревая в целом художественную жизнь республики за 1993 г., надо сказать также о расширении выхода произведений чувашских художников на международные выставки, об организации за рубежом выставок чувашского изобразительного искусства, об успешном проведении за границей ряда персональных выставок. Только живописные полотна Н. Овчинникова в 1993 г. экспонировались на различных выставках в Англии, Италии, США и во Франции. Эмали и графические листы В. Петрова (Праски Витти) в апреле показывались в Германии (г. Вамберг). В Германии же в Веймаре с успехом прошла в августе персональная выставка живописных и графических работ А. Насекина, в августе—сентябре во Фридрихсхафене работала большая выставка современного чувашского изобразительного искусства — было показано более ста произведений 30 авторов. В числе участников этой зарубежной выставки были В. Петров и Н. Енилин, Н. Овчинников и В. Агеев, И. Дыренков и Л. и А. Акцыновы, В. Гурин и Н. Панасюк, И. Григорьев и Ю. Матросов, произведения которых привлекли заинтересованное внимание немецких зрителей.

Говоря о выставках чувашского искусства за рубежом, надо отметить, что пока еще нет регулярного обмена, на договорной основе, культурными ценностями с другими странами. Все

происходит, чаще всего, спонтанно, благодаря инициативе художников-энтузиастов, представителей деловых кругов, общественных деятелей, а иногда благодаря «старым связям». Между тем обмен художественными выставками должен быть заложен в государственную программу развития национальной культуры.

Несмотря на все сложности времени, развитие чувашского профессионального изобразительного искусства в 1993 г. продолжалось. Много новых произведений экспонировалось на традиционных выставках — весенней, молодежной, осенней, а также на выставке «Художники — 100-летию поселка Ибреси», на персональных выставках года. Наиболее активно развивалась живопись, причем в самых разных направлениях. Выставки показали, что живописцы более всего обращаются к лирическому пейзажу, психологическому портрету и мажорному натюрморту. Серьезная тематическая картина о нашей эпохе, с ее жгучими проблемами, в выставочных залах вовсе не встречалась. В станковой живописи заметен рост интереса художников к национальной теме. К сожалению, не приходится говорить об особых успехах графиков и скульпторов (за исключением отмеченных в настоящем обзоре произведений мемориальной пластики). Наметился подъем в декоративно-прикладном искусстве. Отрадно, что в нем появились новые имена, новые перспективные направления (художественнаяковка). Значительными событиями в культурной жизни республики стали выставка «Чувашский народный костюм» и открытие Алатырского городского художественного музея.

## КЕПЕ КАК СИМВОЛ КУЛЬТУРЫ И ЗНАК ОБРЯДОВЫХ ДЕЙСТВИЙ

И. А. Дмитриев

Под перевоплощением в этнотеатроведении подразумевается «создание иллюзии присутствия божеств природы, богов-предков, мертвецов, духов-оборотней и пр.— их персонификация посредством выступления от их лица»<sup>1</sup>. Во многих народных культурах средствами перевоплощения служат маски и костюмы, употребляемые участниками в те или другие обрядовые праздники.

Русское этнотеатроведение определяет ряженье как «тип игрового перевоплощения» (Л. Ивлева): «наряжаются лицами, не принадлежащими к кругу деревенской молодежи»<sup>2</sup>, животными — волком, собакой, лисицей, медведем; птицами — журавлем, курицей, гусем, петухом и т. д.<sup>3</sup>

В обрядах мокши и эрзи, а также мари большая роль принадлежит маскам предков, в том числе Старика и Старухи Васильевны<sup>4</sup>. Как утверждает известный филолог-фольклорист, исследователь народной культуры мари В. Аккорин, «маска — одна из частей народного театрального реквизита и один из способов воплощения в иной образ. Маски людей, диких зверей, птиц и домашних животных широко использовались в календарных, свадебных и поминальных обрядах, в сатирических, комедийных и других представлениях финно-угорских народов»<sup>5</sup>.

Говоря о ряженье в русской традиции, Л. Ивлева подчеркивает, что «смысловая направленность ряженья исторически могла меняться, не затрагивая при этом основ его игровой природы... Сущность ряженья как *игровой формы* (курсив автора.—И. Д.) обрядовой деятельности оставалась при этом величиной постоянной, измеряемой комплексом *перевоплощения и действия* (курсив автора.—И. Д.). Иначе говоря, нам представляется перспективным взгляд на ряженье как на миф по содержанию, как на игру — по форме»<sup>6</sup>. Таким образом, ряженье как тип перевоплощения является, пожалуй, наиболее изученным и притягивающим внимание исследователей явлением.

В обрядовой практике чувашей также замечены примеры пользования ряженым, но применения причудливых масок птиц и животных не зафиксировано, и здесь возникают вопросы об относительно характерных для чувашской игровой народной культуры приемах перевоплощения. Единственным праздником, в котором замечены «наряжалышники-безобразники» у чувашей, является *Ѕветкă* в рамках зимнего праздника Сурхури. Название *Ѕветкă* (*Ѕветкї́*, *Ѕветкé*) возводится к русскому «Святки». Праздник отмечается на второй день Сурхури (в том случае, когда общесельский Сурхури, празднуемый по возрастным группам — детей, молодежи и старших — проводится в одну ночь (или на третий день после Сурхури) и смыкается с праздником *Кăшарни* (*Кёшерни* — Крещения), проводимого до церковного праздника<sup>7</sup>). «На другой день (после Сурхури.—И. Д.) ходят ряженые, что продолжается до кануна Крещения Господня. В канун праздников не наряжаются. Говоря о ряженных я вспомнил одно предание, которое передам вкратце.

Дело было давно, в деревне Выла Атаевской волости Курмышского уезда ходили ряженые. Один нарядился чертом (по понятию чувашей): надел все черное, лицо вымазал сажей и к голове приделал рога. И в таком виде ходил вместе с другими ряжеными одnodеревенцами<sup>8</sup>.

Автор описания вовсе не является любителем чувашской старины и чувашской веры, но, тем не менее, замечает, что смена наряда и употребление головной маски «по понятию чувашей» «превращает» человека в черта. У чувашей — и у анатри, и у вирьял — существует меткое и четкое название праздника *Ѕветкă — шуйттан ваййи* — «чертовы игрища», *шойтан эрни* — «чертова неделя», что зафиксировано в начале нашего века Г. Тимофеевым в его объемном труде «Тăхăръял»<sup>9</sup>, а еще раньше — В. Магницким. Если верить этим трудам по чувашской религии и этнографии, чувашаи, обзываемые православным духовенством «язычниками», были религиознее, чем самые истые радетели православия, которые, сами того не разумея, насаждали и распространяли традиции подобного типа ряженья в чувашской культуре.

Еще один из корреспондентов Н. В. Никольского также разделяет Сурхури и *Ѕветкă* по признаку обычая рядиться: «В недавнее время, я помню, в день Рождества к вечеру ходила молодежь по дворам, со смехом и криком прыгала в сенях до тех пор, пока хозяин не впустит, говоря: «Сорхори! Сорхори!»... Входя, собирали горох и йăва. В том доме, где есть молодущка, бросали на последнюю в лицо (в насмешку) все в золе горстями гороху. А теперь ходят, вместо этого безобразия, христословны и поют в избе тропарь и кондак... На святках и теперь бродят по дворам наряжалышники-безобразники»<sup>10</sup>.

О восхождении *Ѕветкă* к русской народной традиции гово-

рят и следующие строки: «Святки у чуваш Сенгилеевского уезда справляются подобно тому, как и в окружающих русских селениях. Ходят по домам ряженые, ходят с музыкой и собирают или мукой, или деньгами»<sup>11</sup>.

Сурхури и Ыветкӑ в этнографических исследованиях часто не различаются, потому создается ложное впечатление приверженности чувашей тому же типу перевоплощения, что и у русских, мари, мокши и эрзи. «Основными элементами праздников и обрядов в дни зимнего солнцестояния являлись: гадания, ряженье и традиционный обход деревни с песнями-пожеланиями хозяевам здоровья, благополучия, хорошего приплода скота и обильного урожая...»<sup>12</sup>

По нашему мнению, приуроченность ряженья к Ыветкӑ есть результат взаимовлияний разных народных культур, но чувашский тип перевоплощения, видимо, отличается от традиций соседних народов. Есть все основания полагать, что ритуальные обходы деревни и обычай ряженья вовсе не вытеснились «под влиянием христианизации»<sup>13</sup>, а явились в чувашской среде как спутники экономических и духовных взаимодействий с другими культурами, возможно, еще до насильственной христианизации населения Чувашского края. О том, что ряженье как тип перевоплощения во встречаемом в других культурах виде не является исконно чувашским, говорят и факты сохранения этого обычая у не менее христианизированных соседних народов, как мари, эрзя и мокша, вплоть до середины нашего века.

Итак, Сурхури и Ыветкӑ отличаются друг от друга по признаку ряженья, масок или их элементов: «Утром ребята ходят по домам и поют: «Сурхури! Сурхури!» и собирают во время обхода горох, крупу и масло. К вечеру дети собираются в один дом и приступают к варке каши. После угощения кашей начинают петь и плясать. По простивши этого дня у ребят в голове царит другая мысль: как провести Святки. Как приходит время Святок, так они одеваются, кто как может (тӑрлӑрен), и ходят, распевая песни под гармошку»<sup>14</sup>.

В массе других источников и воспоминаний современников о ряженье и масках на Сурхури нет никаких упоминаний, а о Ыветкӑ часто забывают упомянуть<sup>15</sup>. Потому ряженье и маски на Ыветкӑ мы не относим к специфической черте чувашской традиционной культуры и выделяем его в рамках Сурхури как отдельный праздник, появившийся под влиянием русской народной культуры и носителей православия. Здесь мы придерживаемся взглядов В. К. Магницкого: «Шойтан эрни — чертова неделя. Это время соответствует русским святкам. В приходах сел: Карачева, Бишева, Байгулова и Яльчик, Чебоксарского уезда, чувашские мальчики устраивают в это время, в чьем-нибудь доме, чучелу, одетую в женскую рубаху, с льняной бородой; вокруг чучелы они скачут и пляшут, вымазав себе лица сажей. Накануне Крещения эта чучела уносится детьми в ов-

раг, где и разрывается, а в самое Крещение, после водосвятия, устроители ея моются освященной водой»<sup>16</sup>.

В. Родионов упоминает о ряженье на Святках и согласен с Г. Тимофеевым в вопросе о заимствовании чувашами ряженья от русских<sup>17</sup>.

В описании В. К. Магницкого наряды детей, скачущих вокруг чучела, не упоминаются, но лица их вымазаны сажей. Раскрашивание лица сажей можно было бы принять за присутствие в обряде своеобразного способа наложения на лицо грима, равноценного маске (из любого материала), но в чувашской обрядовой практике сажа выполняет функцию предохранения детей от сглаза: пято сажи ставится на лоб или щеку. В данном описании вымазанные сажей лица детей могут быть истолкованы двояко: сажа — грим, следовательно, дети пользуются ею в целях перевоплощения, изображения неких хтонических существ, и сажа — оберег, дети предохраняются от воздействия чучела как хтонической Старухи с бородой.

Оба толкования говорят о существовании в народном мировоззрении представлений о мире ином и его персонажах. Вследствие взаимодействий с другими культурами чуваша могли принять формы изображения персонажей иного мира, но чучело все же остается чучелом, и его нельзя путать как со Стариком или Старухой Васильевной марийцев, так и с Дедом и Бабой белорусов Поозерья.

У белорусов Поозерья в начале масленичной недели сооружали из соломы и тряпья Деда «в натуральную величину взрослого человека» и наряжали в мужскую одежду. Деда хоронили, устраивали поминки. В конце масленичной недели изготовляли Бабу, оплакивали, хоронили, устраивали поминки<sup>18</sup>.

Сооружать ради увеселения чучело, придавать ему и мужские и женские признаки: женская одежда, мужская борода — и принять на себя роль изображаемого существа — разные вещи. Изображать, т. е. сооружать из «мертвых» природных предметов: соломы, тряпья (всего изношенного) Стариков и Старух (Дедов и Баб) на Масленицу или в Новый год в чувашской традиции не возбраняется, но изображение их через перевоплощение, принятие на себя их роли при помощи ряженья — не поощряется.

Подобные установления здесь, видимо, связаны со своеобразной символикой *кёпе* — верхнего платья — в чувашской народной духовной культуре. Иначе, поставив под сомнение само существование факта перевоплощения, мы выбиваем почву из-под этноатеатроведения, где, как уже было упомянуто, сущность игровой формы обрядовой деятельности измеряется комплексом перевоплощения и действия ради создания «иллюзии присутствия божеств природы, богов-предков, мертвецов, духов-оборотней и пр.»<sup>19</sup>

Касааясь проблемы перевоплощения в чувашской традиции,

мы сталкиваемся с не объясненными до сих пор явлениями в целом мировоззрении народа, его мифологии и религии. Если обрядовые тексты представляют собой систему из многих знаковых систем, то из этой системы мы выделяем предметную и действенную (акциональную). Имея в виду, что в большинстве случаев предметы задействованы, а действия — опредмечены, то сосредоточим внимание на предметно-действенном компоненте обрядов. Для наших целей следует выделить те предметы и те операции, которые касаются костюма, его семантики.

В целом ни один компонент обрядовых текстов (ни одна из знаковых систем) не может быть рассмотрен вне участников обряда, их поло-возрастных, социальных признаков, хотя для изображения персонажа обрядовое искусство пользуется богатым арсеналом средств, среди которых ритмо-интонационное, танцевально-пластическое, вербальное, предметно-действенное оснащение обрядовых форм. Все эти знаковые системы обслуживают участников как персонажей действия. Предметно-действенный, танцевальный, музыкальный, вербальный компоненты, обслуживая персонажа, одновременно являются индексами — указателями, или определителями, героя, т. е. выполняют своеобразную функцию масок и ряженья. При этом поло-возрастные признаки участников не «затемняются». Обратное явление встречается в случаях использования масок и «чужих» нарядов: так, если парни переодеваются девицами, а девушки парнями и закрывают лицо платком или надевают головные маски птиц, зверей, животных, то поло-возрастные признаки исполнителей «снимаются» за отсутствием необходимости. Наоборот, эти признаки могут стать даже препятствием в деле наиболее «достоверной» передачи «характера» персонажа. Если типы перевоплощения рассматривать под подобным углом зрения, можно предположить, что в тех традициях, которые отрицают ряжение и лицевые маски, способы изображения несколько отличаются от традиций, применяющих ряжение и маски. Предварительно, в виде догадки, можно высказать лишь то, что целью перевоплощения в чувашской традиции является не изображение, а слияние с изображаемым образом на уровне веры, хотя употребление терминов «образ», «персонаж» — их содержание — должно, видимо, отличаться от применения этих терминов в других областях искусства: в живописи, скульптуре и т. д., поскольку образ, персонаж, в игровых текстах является пространственно-временным и всегда включен в ситуацию драматического универсума, где действующее лицо не столько управляет событиями, сколько «отражает» их.

Л. Ивлева отмечает, что в русском фольклоре есть игры, «которые нельзя описать адекватно их сущности на уровне действующих лиц: каждое из действующих лиц по-настоящему

осмысливается здесь только в контексте целого, каким оказывается для него сюжет, и соответственно значение свое обнаруживает в первую очередь именно в сюжетных сцеплениях с другими персонажами»<sup>20</sup>.

Отмеченное Л. Ивлевой как нельзя лучше объясняет суть пространственно-временного образа действующего лица в игровом тексте, он возникает из сцеплений со всеми компонентами формы игры, со всеми ее составляющими, и лишь после завершения игровой формы может быть рассматриваем как некий целостный образ, но лишь в уме воспринимающего игру (участвующего в игре). В подобной форме смысловыражения поло-возрастные (социальные) признаки участника и творца игрового текста выходят на первый план, раскрывая в нем его знаковую сущность — суть участника как закононосителя.

Действующее лицо в драматическом универсуме обряда (или спектакля в современном театре) является не просто «знаком» в системе знаков, но и носителем и творцом других знаковых систем, как системы жестов, мимики, телодвижений, голосовых интонаций и т. д., в том числе и костюмов. Последние в свою очередь определяют характер персонажа, являются его атрибутами. В сюжете игры персонаж может быть творцом событий (цепочки событийных образов действительности — вымышленной или реальной), для чего пользуется не только признаками, присущими ему от природы, но и знаками предметного мира культуры. С другой стороны, персонаж может являться лишь отражением или отражателем событий, действующее лицо может ограничиваться «природными» признаками, свойственными ему как человеку, в таком случае поло-возрастные признаки следует признать за атрибутику или указатели образа героя в игровом тексте.

**Мир сюжетов и мир персонажей** (термины, введенные Л. Ивлевой) в народной зрелищно-обрядовой и детской игровой культуре не являют собой пример «дурной бесконечности», скорее всего их круг определяется мифо-религиозными, доминантными сюжетами и их персонажами. Этим, видимо, объясняются также и появления одних и тех же эпизодов в разных игровых и обрядовых ситуациях. Например, начальный эпизод игры «Пирёштисемпе шуйттансем» (Ангелы и черти), где участники в игровой форме предварительно делятся на группы (запись описания представлена Л. Хитровой, учащейся I курса фольклорного отделения при Чебоксарском музыкальном училище им. Ф. П. Павлова, уроженки д. Малые Арабузи Батыревского р-на ЧР), в записях В. К. Магницкого и Н. Р. Романова, опубликованных В. Я. Канюковым, встречается как самостоятельная игровая форма под названием «Пиç, пиç, пашалу» или «Пашалу пёçермелле» («Пекись, пекись, лепешка» или «Игра в выпекание лепешек»). В самостоятельной игровой форме существует закрепленный лишь за этой игрой словес-

тый текст (с вариантами), с обязательным упоминанием какой-либо хлебной выпечки или куска чего-либо: Пиç, пиç, пашалу, Ыран киле каймалла (Пекись, пекись, лепешка, Завтра идем домой) или Янасарам, янасарам, Турам, турам: пёр турам. Петяпала Василя Вурттарас та сиктерес (Янасар мой, янасар мой, Кусок, кусок, один кусок. Петю и Василя Положим да покачаем).

Этот вербальный текст сопровождается акциональным: двое держат на соединенных руках третьего и качают — «выпекают»<sup>21</sup>.

Подобный акциональный текст в записях Г. Воронцова и П. Хитровой предназначен для разделения большого числа участников игры на две соперничающие группы — пирёштисем и шуйттансем. Каждого желающего участвовать в игре качают на руках. Г. Воронцов отмечает, что легший лицом вверх на руки качающих определяется в ту или другую группу по признаку «закрывает глаза — не закрывает глаза», но не говорит, что делается другими участниками для того, чтобы легший закрывал глаза или не закрывал их<sup>22</sup>.

В описании Л. Хитровой дети разделяются на группы по признаку «смеется и показывает зубы — не смеется и не показывает зубы»: те, кто показывает в смехе зубы, отходят в группу «шуйттансем». Остальные участники стараются вызвать смех (широкую улыбку) у качаемого.

В *Пашалу пёсрмелле* — «Выпекание лепешки» — качание на соединенных руках несет изобразительную функцию запекания, что поддерживается и словесным текстом. В *Пирёштисемпе шуйттансем* эта же форма теряет изобразительную функцию и предназначается для распределения играющих по группам: как уже сказано, по мимике (поведению) одни назначаются «чертями», другие «ангелами», т. е. личное поведение является признаком, по которому любой может быть отнесен к тому или другому кругу персонажей.

Ничего не можем сказать о личном поведении «выпекаемой лепешки» по изданию В. Канюкова, но варианты «закрывать — не закрывать глаза», «показывать — не показывать зубы» должны, видимо, как-то объяснять друг друга. Остается лишь гадать, имеет ли поведенческий, мимический знак какое-либо отношение к хлебному символу, появляющемуся в игре в «Выпекание лепешек».

Вместо пространных рассуждений по этому поводу, обратимся к следующей игре, где тот же самый акциональный символ «качания» в несколько измененной форме встречается в сочетании со словесным символом «хлеб-соль».

Игра называется «Патша, патша, кёрт хулана» — «Царь, царь, впусти в город» (запись И. Куликовой, учащейся I курса фольклорного отделения вышеназванного училища, уроженки д. Вутабоси Канашского р-на ЧР). В описании игры в целом

нет необходимости, нас интересует лишь действие «царей» с последним из участников, желающим пройти в город за невестой (за женихом). Если все приходящие за «невестами» и «женихами» могут назвать любое имя, то для последнего «невестой» в обязательном порядке объявляется *җәкәр-тәвар* — «хлеб-соль».

Прежде чем выдать (отдать замуж) «хлеб-соль» за последнего из участников, цари заключают просителя в круг соединенных рук и ударами раскачивают из стороны в сторону, или же он должен пройти три раза сквозь «ворота царей» и каждый раз получать удары в спину. Закрепленный текст, завершающий эпизод разделения на группы, выглядит так:

Жених: Патша, патша, кёрт хулана! (Царь, царь, впусти в город!)

Цари: Мён тума? (Зачем?)

Жених: Авланас тетёл (Решил жениться).

Цари: Кама [илен]? (На ком?)

Жених: Җәкәрпа-тәвара (На хлеб-соль).

После диалога следует акциональный текст: выпекание (качание).

Сопоставим самостоятельную игру в «Выпекание лепешек» и последнее действие «царей» в эпизоде разделения на группы в «Царь, царь, впусти в город». Акциональный текст качания в обоих случаях сопровождается вербальным, основным символом в котором является «хлебная выпечка».

В «Выпекании...» нет утилитарной функции разделения участников на группы, но в играх «Пирёштисемпе шуйттансем» и «Патша, патша, кёрт хулана» она присутствует. Изобразительная функция акционального и вербального текстов не подлежит сомнению в «Выпекании...» и в заключительном действии эпизода «Патша, патша...», в которых качание вверх-вниз и из стороны в сторону сопровождается закрепленным за этими действиями текстом.

В целом игровой текст состоит из цепи компонентов качание+слово+участник, которые представляют собой знаки «выпекания+хлеба+персонажа». Таким образом, все знаки сосредоточиваются на персонаже, которого «выпекают» и называют «хлебом». Из этого можно сделать предположение, что личное поведение играющего, определяемое по признакам оппозиции («закрывает — не закрывает глаза», «показывает зубы — не показывает»), также указывает на персонаж — Хлеб.

Персонификация с помощью изобразительных средств: слова, действия, физического (мимического, жестикуляционного) поведения — не требует в детских играх масок и ряженья или же маски и ряженье заменяются перечисленными средствами. При этом можно с уверенностью говорить о большей вариативности имени персонажа, чем сюжета: персонаж может появ-

ляться под разными именами в одной и той же игре, а сюжет (эпизод) может быть использован в разных по названию и задачам играх.

В другой детской игре, зафиксированной под названием «Касримушкалла», «Костърмушкалла» (В Касримушку, В Костърмушку), дети выбирают или назначают с помощью считалки Отца Касримушки или самого Касримушку, а в деревне Турмышы Янтиковского р-на ЧР та же игра встречается под названием «Уртиванла» — «В Уртивана» (Уртиван — мужское имя). В данном варианте Уртиван отвечает на вопрос: Мён таван? — Что сделаешь? (В записи Г. Воронцова: Дома ли Касримушка?)

В обоих вариантах присутствует зафиксированный (т. е. не переходящий на другие игры) текст.

В «Костърмушкалла»:

Кос-кос-Костърма,  
Костърмана каймалла,  
Хура сурәх илмелле.  
Костърмушка килте-и?  
(Кос-кос-Костърма,  
В Костърму ехать придется,  
Черную овцу купить следует.  
Дома ли Костърмушка?)

В «Уртиванла»:

Уртиван, Уртиван,  
Улма йывәҫ тайәнсан  
Мён таван?  
(Уртиван, Уртиван,  
Если согнется яблочное дерево,  
Что сделаешь?)

В первом стихе под Костърма следует, видимо, понимать город Кострому — туда необходимо поехать за черной овцой. В поездке должен участвовать Касримушка-Костромушка. Отец Касримушки на вопросы: Дома ли? — отвечает названиями деревень. Первой деревней может быть названа ближайшая из знакомых играющим. К сожалению, в записи Г. Воронцова нет хотя бы приблизительного перечисления ответов-названий, а лишь отмечается, что на последний вопрос Отец отвечает, что Касримушка дома. Ребята начинают ловить Касримушку, тот убегает. Схвативши Касримушку, возвращают обратно «домой», кладут на землю, быстро разбегаются, и Касримушка, вскочив на ноги, начинает ловить убегающих. Тот, кого он поймал, назначается Касримушкой, а Отец выбирается.

Во втором стихе персонаж появляется под мужским именем Уртиван<sup>23</sup> и представляется каким-то образом в связи с *улма*

*йывăç* — яблоней. Но иногда дерево — улма *йывăç* — появляется в обрядовой поэзии как фантастическое дерево *тупăлла*, поэтому вместо «яблони» предлагаем перевод «яблочное дерево».

В сообщении Н. Белковой, учащейся IV курса фольклорного отделения Чебоксарского музыкального училища, игра завершается похоронами Уртивана, с последующим воскресением и погоней за убегающими: каждый, кого поймают Уртиван, становится *Усал* (Зло, ангел смерти, черт, дьявол) и в свою очередь принимается ловить других. Так, каждый пойманный оказывается на стороне Уртивана — воскресшего мертвеца.

В записи Димитрия Федорова (Цивильский уезд), похороны персонажа оформляются поминками: «поминают» соринками, подобранными с земли (соломинки разрываются на кусочки и бросаются со словами *умёнке пултăр* — «пусть будет перед ними»: словесная формула при поминовании, приношении еды усопшему на поминках). После поминок все убегают и прячутся. «Покойник» воскресает, стучит палкой по изгороди, по бревнам и т. д., мяукает — пугает живых как «душа усопшего»<sup>24</sup>. После трехразового пуганья начинает ловить убегающих, в дальнейшем игра заканчивается так же, как и в записи из деревни Турмыши.

Акциональные знаки-символы из описанных вариантов (Г. Воронцова, из д. Турмыши, Д. Федорова) почти не различаются. Более полным является вариант, описанный Д. Федоровым: содержит эпизод чувашских поминок.

Закрепленные за вариантами поэтические тексты отличаются друг от друга, здесь появляются совершенно разные образы и имена. В «Касримушке» персонаж убегает из дому и его возвращают домой, а Уртивана относят на «кладбище». Касримушка вызывается для поездки в Костърму — Кострому за покупкой черной овцы; Уртиван же во время «сгибания» яблочного дерева собирается в баню, после бани умирает. Для поющих почему-то важно узнать, что он будет делать, если согнется яблочное дерево? Если под Касримушкой и Уртиваном подразумевать некоего мифического персонажа, то они проживают разную жизнь, сцепления словесного, акционального, пространственного текстов создают разные сюжеты: Касримушка вызывается из дому для поездки за черной овцой, а как только он вышел *оттуда* — его ловят и возвращают *домой*. Уртиван «готовится» к очищению в бане перед смертью, его «относят на кладбище и хоронят» (*йăтса кайса пăрахаççе* — «относят на руках»).

Касримушка на время выходит из своего дома, а Уртиван переходит из мира живых в мир усопших и возвращается к живым, чтобы пугать их и уводить с собой.

Сюжеты, составленные из разных акциональных, вербальных и пространственных текстов представляются не просто

вариантами, но полноценными и самостоятельными формами детского творчества.

Таким образом, слово, действие, семантизация и моделирование пространства вполне заменяют в детских играх маски и ряженьё. Для них характерна персонификация на уровне веры, воображения (диктуемых мифо-религиозными представлениями). Варьируются сюжеты, в ещё большей степени — персонажи, но передаваемый смысл, идея изображения зрелищными средствами постоянна и консервативна, и подобные игры существуют до сегодняшнего дня.

Уже было упомянуто об отсутствии необходимости подчеркивать поло-возрастные признаки в традиции ряженья, в детских играх встречаемся с тем же явлением: здесь поло-возрастные признаки участников также игнорируются. Любой участник игры может быть назначен, выбран на роль Касри-мушки, Уртивана, Слепой черепахи, Глупого Ивана, Слепого барана и т. д.

Платок, которым завязывают глаза Слепому барану /Слепой черепахе или Тўн-тўн Старухе, которые ловят остальных участников игры, скорее всего выполняет функцию изображения слепоты вообще, а не конкретного персонажа, страдающего слепотой. О всех персонажах, появляющихся под разными именами в разных играх с платком на глазах, можно говорить — «слепой». Именно этот признак указывает на существование разницы в ролях между «слепым» и остальными. Возможно, что слепота персонажей детской игры перекликается со слепотой некоторых духов в поверьях чувашей, и платок на глазах есть средство индексации принадлежности персонажа иному миру. (В ином, подземном мире мало света и воды, даже хлеб пекут там на слюнях. *Йёрёх* — дух, божество рода — слепая сестра, ей требуется приносить серебро или нухратки — оловянные бляшки, кружочки — на украшения. Девушки на *Хёр сәри*, поющие о себе как о дочерях богача *Сәр*, также требуют серебра, чтобы повесить их на лоб и ходить в «своем» мире при свете серебра.)

Как уже говорилось, детские игры не требуют ряженья и в них не акцентируется внимание на поло-возрастных признаках участников, любой участник игры может принять на себя ту или иную роль. Качество игры зависит от сметливости, выносливости, быстроты реакции играющего, в то же время сюжет ставит определенные границы воображению: играющий должен соблюдать традиционные рамки, заданные вербальным, предметным, акциональным текстами в создании (на уровне веры) «знака» или «облика» того или другого персонажа.

Персонификация зависит не от мастерства играющего, а от отношения к нему (со стороны других участников) как к данному персонажу. Со своей стороны Слепая черепаха или Слепой баран должны ловить остальных — «зрячих», следовательно,

их отношение к ним также имеет значение. Так что смысл сюжета и облики персонажей игры раскрываются в «сцеплениях», во взаимодействии.

О том, что «зрячие» также обозначены мифологически, говорят слова Слепой черепахи перед ловлей «зрячих»:

Тўн-тўн асатте,  
Пёр каййакне тытма пар,  
Ҷара кутлā майрине  
Тёпелелле ан ирттер.  
(Тюн-тюн (подражание удару) дедушка,  
Дай словить одну птицу.  
Голозадой майре (женщине иного племени, или  
мифическому персонажу об-  
рядовой поэзии.— И. Д.)  
Не дай пройти в передний угол (в закуток к  
печи, к очагу)).

Слепая черепаха называет участников игры «птицами», «голозадами майрами». Не говорит ли это о ее отношении к остальным как к определенным персонажам? И не говорит ли это о том, что отношения раскрываются даже тогда, когда они выражены лишь акционально, а вербальный текст забыт или даже никогда и не существовал?

Опираясь на предметные, акциональные и вербальные тексты, раскрывающие отношения между участниками игры (группами, противостоящими друг другу), всегда можем предположить существование персонификации в детских играх.

В обрядах молодежи и старших, где также устанавливаются определенные отношения между возрастными и половыми группами, происходит, казалось бы, то же самое, но с явным акцентированием на пол и возраст участника. При этом персонаж как бы представляет собой группу или группа выступает от имени определенного персонажа: создается как бы «групповой портрет» одного и того же мифического лица.

В родовых богослужениях (осенью, весной) участники церемонии разделяются на три группы, занимают три закрепленные за ними участки в пространстве избы: молодые члены рода — около двери (*алйк панчи алпассем*), старшие женщины рода (не более шести персон) — около очага, у устья печи (*тёпелли хурйан-сур кассисем*), старшие мужчины и *Ҷайкёр касакан*, т. е. которому в повседневной жизни принадлежит обязанность раздавать хлеб,—в переднем углу, в застолье (не больше девяти, считая жреца). Старшие мужчины традиционно совершали моление *Ҷўлти Турй* — Всевышнему Турй.

В обрядах старших и молодежи, в отличие от детских игр, встречаемся с акцентированием на костюмах и их деталях. Здесь с наибольшей очевидностью встречаемся с фактами, говорящими о связи формы и детализации (оснащения деталя-

ми) костюма с половыми и возрастными, а также социальными признаками его носителя.

В обрядовых ситуациях акцентация формы и деталей костюма усиливается. Например, у верховых чувашей не было принято за праздничным столом снимать *шупёр* — легкую верхнюю полотняную одежду: садиться за стол в нательном платье (рубашке) считалось оскорблением для хозяев. Особая роль придавалась костюму новобрачной на зажинках: молодуха должна была приступать к жатве нового хлеба в полном комплекте женского костюма, со всеми украшениями, довольно тяжелыми для работы в поле. Мать автора настоящей статьи, Мария Дмитриевна Дмитриева (1909 г. р.), рассказывала, что *сёне сын* — «новые люди», молодухи, — падали в обморок, не выдерживая жары и духоты.

Костюм и его детали несли знаковую функцию. Интересующихся вопросами отражения космогонических представлений в женском костюме можно посоветовать обратиться к ряду работ искусствоведа А. А. Трофимова. В работах исследователя рассматривается традиционный чувашский женский костюм со всеми деталями и вышивками как культовый, сакральный. Некоторые появляющиеся лишь в тех или иных обрядах детали, наиболее ценные с точки зрения этноатеатроведения, остаются пока вне исследования. Это позволяет заключить, что отражение космогонических представлений в прикладном искусстве и персонификация через костюмы, особенно посредством использования тех или других деталей, — не одно и то же. Традиционному костюму в обрядовых культовых ситуациях придаются функции персонификации с помощью деталей. К такому заключению можно прийти после ознакомления с работами А. А. Трофимова и фактами из обрядового быта<sup>25</sup>.

Работы А. Трофимова заставляют не останавливаться на формах и деталях одежды в целях выявления специфики чувашского ряженья или типа перевоплощения в обрядах молодежи и старших, а подталкивают к поиску семантики главной части костюма — рубашки *кёпе* в ее изначальных формах.

Всеобъемлющая оппозиция «тело — душа», присущая религиозному мышлению чувашей (и других народов), в обрядах лечения приобретает значение понятийной: «нагота — покрывало» и бытовой оппозиции: «голое тело ребенка — кёпе (рубашка)». Нагота, голое тело в толкованиях сновидений — признак незащитности, угрозы с чьей-нибудь стороны. Одеваться во сне в белое платье, рубашку — к счастью, удаче, покровительству с чьей-либо стороны, в то же время одеваться в черное — к горю.

Прислушаемся к выражению «*Анне Кёпе, а́на кю́рентерме юрамасть*» — «Мать — богиня судьбы Кёпе, ее обижать нельзя».

Видимо, само идентичное звучание имени богини судьбы *Кёпе* и названия рубашки *кёпе* — явление не случайное. Хотя

Кёпе чаще всего пишется как *Kene* и никто нынче не подразумевает под Кепе *kēne* — рубашку, нельзя отрицать существования семантических связей между кёпе и Кепе в мифо-религиозном плане.

Говоря об этимологии слова *kēne*, В. Г. Егоров предположил его иранское происхождение. В других тюркских языках встречаются соответствия чувашскому кёпе со значениями «одежда, плащ, покрывало, кольчуга, форма, шаблон, образец, подобие, чехол, футляр, сосуд, сумка, мешок» и т. д. «По-видимому, — заключает автор Этимологического словаря чувашского языка, — производство *kūbe* сильно распространено было у болгар не только в период пребывания их на Северном Кавказе, но и позднее на Волге. Известно, что в древнее время в Хорезм кольчуги ввозились из Волжско-Камской Булгарии»<sup>26</sup>.

Семантизация бытового предмета — кёпе — как покрывала, защиты, видимо, повлияла на появление имени богини судьбы Кёпе/Кепе. Кроме того, следует припомнить названия деревень и киреметищ с тем же корнем: *Kipe киремечё*, *Kipеч*, *Kipeç*. Кипеч и Кипеç как названия деревень, возможно, помнят еще полное имя богини *Kipeçi* — Великая Кепе; аналогично звучит и имя *Пўлэх*, *Пўлэхси* — Великая Пўлэх: к корню слова прибавляется аффикс ласкательно-величального значения *-çё/çi*.

Придавание кёпе особой семантики (в обрядах кёпе — рубашка — может заменяться лубом, корой, тестом, куском полотна, полотенцем питшайлли и др.) указывает, безусловно, на то, что вышивки, различные на кёпе женщин, мужчин, детей, подростков, девушек, парней, и украшения — наспинные, поясные, нагрудные, головные — как детали костюма несут знаковую, присущую только той или другой детали. В самой возможности сочетания их с полом и возрастом человека, его социальной ролью кроются некие закономерности изображения персонажей. Чтобы определить значение и содержание того или другого украшения или детали костюма (в обрядовой ситуации) следует, видимо, рассмотреть операции с кёпе без украшений, вышивок и деталей. Подобные операции имеют место в обрядах лечения детских заболеваний, а также в поминальных, похоронных, рекрутских обрядах.

В описаниях обрядов лечения детей, которые ныне почти полностью изжили себя, пол и возраст ребенка не указываются: и мальчики, и девочки называются просто *ача* — «дитя». Например, по словам учащейся I курса фольклорного отделения Чебоксарского музыкального училища Р. Майоровой, уроженки д. Яманы Красночетайского р-на ЧР, обряд *Ача нишлени* — «лечение болезни ниш» (худосочия, «собачьей старости», рахита) — совершается лишь над мальчиками, т. е. обертыванию тестом и сажанию в печь подвергаются лишь малыши мужского пола с признаками болезни ниш. Эта форма обряда (в полном или усеченном виде) очень распространена, но Ача

нише — Детская ниш лечится, как об этом скажем далее, и пропусканием ача через расколотый дубовый рычаг. Имел ли при этом какое-либо значение пол ребенка, его возраст, не известно. В приводимых ниже примерах обрядового лечения с использованием рубашек вряд ли можно догадаться о половых и возрастных признаках детей.

«Женщины, у которых дети часто умирают, выбирают для новорожденных птички имена: Грач, Скворец... Встречаются и такие случаи: с появлением новорожденного вылепляют из теста детскую фигурку, одевают ее в рубашку и кладут рядом с новорожденным. Подходят и смотрят на детей: фигурку и младенца. Потом кто-нибудь «крадет» новорожденного и относит к соседям, а посмотревший на них видит «подставного малыша» в кёпе и начинает причитать: «Ах, и этот ребеночек у нас помер, почему же наши дети не живут...» Горько плачет. Все находящиеся в избе также начинают плакать, причитывать. Для «умершего» сооружают гроб (из чего, неизвестно. — И. Д.), укладывают в него «покойника» и относят в овраг, куда обычно бросаются вещи покойников. У Степана Суръм'а из нашей деревни таким образом остались в живых две дочери, до сих пор живут»<sup>27</sup>.

Без дополнительных пояснений здесь не уловить символического знака кёпе. Нужно зрительно представить двух детей: новорожденный завернут в *кипке* — пеленки, а его тестяной «заместитель» — в *кёпе* — рубашке.

Чувашские женщины держали своих младенцев до истечения месяца после их появления на свет завернутыми (и весьма туго) в кипке и лишь в месячном возрасте наряжали в рубашки. «Заместитель», как сообщает нам автор описания, «одевается в кёпе» — рубашку, т. е. мыслится как уже **поживший** на земле, носящий кёпе, а не кипке. Таким образом, «хоронят» не новорожденного, а «прожившего больше месяца», пусть и «заместителя».

Хотя слова *кёпе* и *кипке* имеют общий корень<sup>28</sup>, в обрядах лечения их использовали различно. Кроме того, само выражение «одевать в кёпе» нельзя понимать буквально, что будто она шьется и одевается через голову: кёпе могли называть и кусочек полотна, положенный на грудь «заместителя». В обряде *Юна* — Провожания души усопшего — новая и настоящая рубашка не надевается на стелу, а лишь кладется поверху — там, где «грудь» изображения покойного, и обычай этот называется «*тăхăнтараççĕ*» — «одевают». В то же время кипке никогда не называется кёпе, хотя это может быть изношенная кёпе, а именно обветшалая рубашка взрослых, если она употребляется как пеленка.

Различение слов *кипке* и *кёпе*, возможно, раскрывает свой смысл в противопоставлении «мир Ама — мир Ача»: ребенок, в течение первого месяца содержимый завернутым в пеленки

(обычай *пиедени*), еще мыслится находящимся между двумя мирами; для закрепления факта его прихода в этот мир дети в пеленках во время топки печи клались в *шайнаршай* — лубяные зыбки<sup>29</sup>. «Заместитель» новорожденного, «одетый в кёпе», не есть «копия» его, а изображение из теста — символ ребенка, уже пожившего в мире, соприкоснувшегося с Огнем — воплощением *Ѕўлти Тўрә*: ребенок в кёпе принадлежит уже не Ама—Прародительнице, а отдан под защиту Кёпе—богини судьбы. «Заместитель» проживает судьбу новорожденного, которому Кёпе предначертала смерть, а реальный человек отдается под власть Всевышнего Турә (Папай, Мучи), одним из воплощений которого является огонь. Чтобы быстрее прервать связи новорожденного с миром Ама, его тут же после рождения и обмытия заворачивали в кипке и совали в печь; во время топки печи малышей сажали на печь, более старших усаживали к печи — лицом к огню<sup>30</sup>.

Кипке и кёпе противопоставляются и означаются в обрядовой практике как «родовое — индивидуальное». В семьях, где дети часто умирали, кипке для новорожденного приносили от женщины своего же рода (селения), у которой дети рождались сильные и здоровые. Не менее примечателен факт употребления *ала* — сита, не бывшего в употреблении: ребенок, завернутый в кипке (родовое), взятое из чужой семьи, укладывался в ала — сито<sup>31</sup>.

В обрядовых леченнях кипке стирают в реке, а кёпе выбрасывают/вывешивают на дерево. Кипке изнашивается, но даже тряпки, лоскутки его продолжают использовать в быту. Кипке более всего осознается как деталь родинных, лечебных обрядов, подчеркивает принадлежность ребенка роду, а не семье. Кёпе же, наоборот, подчеркивает возрастные изменения, временные границы, проживаемые индивидуумом.

В обрядовом мышлении кипке ветшает, но не стареет, а кёпе, даже в новом виде, может быть признано за старое, ветхое, свое отжившее, перешедшее некую временно-возрастную границу вместе с ребенком, его носящим. Лишь в подобном свете можно объяснить различия в операциях с кипке и кёпе.

В обряде Ача нишлени — лечении ниш — кипке полощется на речке. «Берут больного ребенка и, завернувши его в пеленку (лицо при этом остается открытым), привязывают к хлебной лопате. Лицо закрывается тестом... ребенка три раза сажают в печь. Затем мать ребенка берет белье (пеленки.— И. Д.) и идет на речку. Встав против воды (против течения.— И. Д.), полощет белье. А тесто сдирается с лица ребенка и кидается собаке со словами: ешь, собачья старость!»<sup>32</sup>

В другом описании тестом обкладывается все тело ребенка, в данном случае тесто — покров — заменяет, видимо, рубашку, выбрасываемую в овраг, куда бросаются вещи усопших: «Положив ребенка на рассученный слой теста, разостланный на

лопате, покрывают его сверху другим таким же слоем и, зашив края в виде пирога, с отверстием для рта, до 3 раз просовывают младенца в печь, поверх горящих в челе углей... Затем, призвав собаку, сбрасывают ребенка с лопаты сквозь хомут к порогу, где собака съедает покрывавшее ребенка тесто»<sup>33</sup>. (Здесь нет возможности останавливаться на символах «порог», «собака», связанных с миром усопших, но синонимичность кёпе и теста — покрова — не подлежит сомнению.)

Смена рубашки в лечебных обрядах символизирует «смерть — рождение» и равнозначна приобретению больным здоровья. «В Беловолжском приходе... детей, одержимых собачьей старостью (ниш.—И. Д.), просовывают сквозь расщепленный с помощью клина дубовый рычаг и притом так, чтобы рубашка с ребенка сорвалась и осталась в расщелине. Если не ошибаюсь, рубашка впоследствии забивается осиновым колом в передний угол избы»<sup>34</sup>.

Автор приведенной цитаты не ошибается: рубашка, снятая с ребенка, могла забиваться «осиновым колом» в передний угол, но в подполье. В описании родинного обрядового действия говорится, что «мать сама завертывает ребенка в пеленки, а бабка начинает мыть послед с мылом. Послед повертывает три раза посолонь (если поворачивать против солнца — ребенок умрет) и относит или в подлавку, или в конюшню, или зарывает в подполье около первого венца. Это делается для того, чтобы впоследствии ребенок оказался способным править домом: «*никёс тытмалла пултёр*»<sup>35</sup>.

В другом источнике описание того же момента действия выглядит более полным: «Ачана шыв а́шйтса, шыва кўртсе кипкепе чёркесе такана сине вырттара́ссье те а́на а́шя́ камакана вырттара́ссье. Вара ачана са́пла тирпейлесе хурсан\* ача кўпчёкне илсе са́пата сине хура́ссье те а́на картана ут кунка́ри айне кайса ларта́ссье те пёр-пёр япала витсе хура́ссье. Ва́л ача кўпчёкне пёр сын та курминччэ тесе пит хы́тә пытара́ссье. Пёр-пёр курайман сын илсе са́ватана ў́пне сава́рса хурать тет, а́на ў́пёнтерсен ва́л ача вилет тет, ва́л ача ама́шийён вара ура́х ача су́ралсан та пёри те пура́наймасть тет»<sup>36</sup>. (Подогрев воду, моют ребенка, заворачивают в кипке и, уложив в начовку (ночва, ночовка), ставят в теплую печь. После устройства в печи послед ребенка кладут в лапоть и относят в конюшню

---

\* **Тирпейлесе хурсан** дословно переводится «после того как собрали, убрали, привели в порядок, похоронили (разг.), прикончили (прост.)» и т. д. Чув. **тирпей** — «порядок, благоустройство, уют» возводится к перс. **тарбийат**, в других тюркских языках встречающемуся в формах **тэрбийэз**, **тарбия**, **тербие** со значением «воспитание»<sup>37</sup>. Захоронение последа и «положение» в печь семантически противостоят друг другу как «похороны — рождение»: ребенок претерпевает смерть в мире Ама и получает жизнь в мире Тура, символом которого является печь—огонь. В пределах усадьбы происходит семантизация докусов как иного и своего миров.

под ясли для коней. Прячут (хоронят) очень старательно, чем-либо прикрывают. Весьма остерегаются, чтобы не попасться на глаза «ненавистному человеку» (под последним следует понимать «врага ненавистного», злого духа, противника Туря.— И. Д.). По поверью, «ненавистный» может перевернуть лапоть, тогда ребенок умрет, и впредь у матери все новорождающиеся дети непременно будут умирать.)

В Словаре Н. И. Ашмарина приводится вариант лечения ниш — худосочия, «собачьей старости», начинающийся с эпизода заворачивания больного в кипке и завершающийся эпизодом обряжения его в новую кёпе — рубашку. К сожалению, в описании отсутствуют операции с кипке и тестом: можно предположить, что возраст ребенка не позволил старухе завернуть его в тесто. Троекратное засовывание в печь при этом сохраняется, сохраняется и пожелание-приговаривание старухи: *таса ача суралать* — «рождается чистый ребенок»<sup>38</sup>, то есть здоровый.

Вариативность обряда Ача нишлени и операций с кипке/кёпе зависели, видимо, от возраста ребенка. Если ребенку 2—3 года, в силу обстоятельств невозможно завернуть его целиком в тесто, превратить в «пирог». Записи из архива Н. В. Никольского и других содержат варианты, когда, вместо заворачивания, тесто кладется только на лицо ребенка или же совершающий обряд ограничивается использованием хлебной лопаты. Троекратное поднимание ребенка перед челом печи могло заменить и тесто, и начовку, и хлебную лопату.

Существование поверья, что дети могут болеть ниш до 12 лет<sup>39</sup>, также говорит о связях между операциями с предметами и возрастом детей.

Хотя обряды лечения ниш могли производиться с детьми разного возраста — от грудного младенца в кипке до двенадцатилетнего подростка в кёпе, на обширном материале можно сделать вывод: тесто, употребляемое на заворачивание всего ребенка или накладываемое на лицо, служит заменой кёпе — рубашки.

«Похороны» следа, забивание рубашки под первый венец избы в подполье, выбрасывание кёпе в овраг, сбрасывание ребенка с лопаты к порогу и поедание теста собакой — все эти факты говорят о том, что лечение осознается как «умерщвление — воскресение» или «новое рождение» (вспомним: *таса ача суралать* — рождается здоровый ребенок). В то же время обряды родин и лечения пользуются символами (предметными, акциональными), сопровождающими обряды похорон. В этом аспекте кёпе и тесто — не только синонимы друг друга, но они суть предметное воплощение — замещение тела и души больного.

Кўпчэк (послед, сорочка) новорожденного тщательно моется, перед тем как положить его в лапоть и отнести под ясли

(под первый венец и т. д.). Возможно, лапоть здесь заменяет собой гроб (тупак). Важна не столько форма изделия, сколько материал — луб. На лубе обмывают усопшего, дно гроба делается из луба и т. д.

Осиновый кол, которым забивают кёпе ребенка, находит свой синоним в *йёп* — иголке — в родинных обрядах: в то место на полу, где появился ребенок на свет, забивается йёп — иголка, не бывавшая в употреблении.

Обрядовое мышление оперирует равноценными понятиями «рождение — смерть», «смерть — рождение». Рождение предполагает смерть предыдущей формы, смерть есть рождение в новой форме, в новом теле, с переселяющейся в него душой.

Можно было бы противопоставить кёпе и кипке как «тело — душа», но, имея в виду глубокую древность обрядов лечения и родин (каковыми они являются вследствие непрерывности самих этих актов в человеческой жизни), скорее всего кёпе и кипке — не символы, противостоящие друг другу, а как бы объединяющиеся в одно: телодуша. Возможно, что эти обряды сохранили еще представления, по которым каждое рождение осознавалось как приобретение нового тела и новой души, а понятие о переселении одной и той же души в определенное число тел еще не существовало.

В обрядах лечения встречаемся с основными символами культуры: **Огонь** — печка, очаг; **Хлеб** — каравай, тесто, хлебная лопата; **Дерево** — луб, лапоть; **Вода** — река. Предметные символы: осиновый кол, иголка по сути являются вещными выражениями акциональных символов **рождения** и **смерти**, т. е. они суть индексы действия, а не явлений и стихий природы, как Вода, Огонь, Дерево, Хлеб и т. д.

Символ кёпе с собирательным (доминантным) значением «защита», «охрана», «покрывало» в сочетаниях с символами Огонь, Вода, Дерево, Хлеб, видимо, приобретает черты конкретного знака обрядового наглядного текста. Т. е. здесь можно усматривать явление «расщепления» символа на отдельные конкретные знаки обрядовых текстов.

В связи с этим следует подчеркнуть, что в вышеприведенных примерах сочетание «кёпе+тесто», «кёпе+печь» равнозначно сочетанию «кипке+тесто», «кипке+печь». В обоих случаях кёпе/кипке не выбрасывается, символ защиты заменяется тестом/Хлебом. В сочетании с Деревом кёпе выбрасывается — ребенок пропускается сквозь расщепленный рычаг и одевается в новую рубашку. Старая рубашка больного забивается осиновым колом в подполье, как и послед в родинных обрядах.

Послед *кўпчэк* имеет еще название *кёпе* — сорочка, положение кёпе — сорочки в лапоть также дает сочетание «кёпе+Дерево». Выбрасывание кёпе и захоронение послета, т. е. сочетание «кёпе+Дерево» в целом создает символ «смерти — рождения» или «рождения — смерти», «похорон — воскрес-

ния». Кёпе в данном случае может быть знаком — «заместителем» ребенка, прожившего определенный отрезок жизни в ином мире — материнском чреве и в мире Аса (Отца — Огня).

В сочетаниях со стихиями Огонь, Вода кёпе стирается, тесто выбрасывается, в сочетаниях с Деревом кёпе — рубашка, кёпе — сорочка (послед) хоронится/выбрасывается. Символические похороны являются актом рождения.

В обрядах лечения акт нового рождения также означается через похороны «старого», больного «заместителя» ребенка. Можно привести еще один вариант лечения ниш, где предметный ряд более разнообразен, но смысловое содержание символов — знаков постоянно. «При лечении ниш юмзя укладывает ребенка на пол посреди избы, закрывает его начовкой для провеивания (авсән такана), вокруг начовки очерчивает куделью тимёр карта — «железную ограду», вторую такую же ограду сооружает из зерен проса». «Под начовку укладывают ребенка, обкладывают вокруг куделью. Поджигают кудель, потом лечащий колет резаком (косарем) по начовке, приговаривая: выйди, ниш, выйди!»<sup>40</sup>

В описании нет упоминаний о кёпе или кипке, видимо, их и не было — ребенок, укладываемый под начовку, мог быть голым (ниже приводится пример описания с голым ребенком, стоящим в кругу горящей кудели). Кёпе или кипке, пожалуй, заменяется здесь куделью как однородным материалом. «Железная ограда» из кудели сжигается, таким образом Огонь появляется посреди избы на полу, там, где в древние времена мог находиться очаг.

Возможно, что сжигание кудели равно выбрасыванию кёпе в овраг, захоронению в подполье, под ясли в конюшне.

Такана — начовку (ночву) — можно было бы сопоставить и признать за символ хлебной лопаты, но за последней трудно усмотреть какую-либо знаковую функцию в эпизоде сажания ребенка в печь, а начовка в последнем описании выполняет и утилитарную (защита от острия косаря), и изобразительную («положение во гроб», «возвращение в Дерево») функции.

Такана часто встречается в обрядах предохранения от несчастий и лечения (в том числе и лечения ниш), но в сочетании с косарем раскрывается другим значением, чем, скажем, в акциональном символе провеивания<sup>41</sup>: условное провеивание ребенка, как зерна, адресуется *сёрти сёр-шив* (семейству духов земных) или *Сёрти Туря* (Туря, управляющему земным, средним миром). В описываемом обряде ребенок закрывается *такана* — начовкой, потому такана несет изобразительную функцию «положения во гроб» или же в данном случае заменяет собой «железную ограду» из дерева.

Таким образом, вокруг ребенка сооружается не две, а три ограды, отличающиеся по материалу: деревянная «железная ограда» (начовка), полотняная (кудель) и хлебная (просо).

В сочетании с косарем (резаком) ограды, возможно, имеют разные значения, т. е. по своему содержанию «железные ограды» различаются, но сопоставимы все три с кёпе и богиней судьбы Кёпе как понятия «защита», «охрана».

Не останавливаясь на семантике «хлебной ограды» и «деревянной», обратимся к «полотняной»: кудель в процессе обрядового действия претерпевает физические изменения. Как кудель — это сырой материал для полотна, но при сжигании предстает как огонь, выполняет функции Огня, превращаясь в золу. Таким образом в кудели — «полотняной ограде» — можно зафиксировать три значения, три знака, различающиеся в тексте. Если примем кудель как синоним кёпе, то придется согласиться, что кёпе — рубашки — не только выбрасывались (когда-то), но и сжигались вместе с лубом, на котором обмывали усопшего.

Акциональный символ сжигания в контексте чувашских сказок об ученике Старика Карачуна (мага и жреца) отсылает не столько к универсальному акту очищения огнем, сколько вторичного рождения из огня. В таком случае удары косарем по начовке и горящая кудель являются как бы разноматериальными, но равнозначными символами — знаками вторичного рождения через умерщвление. В контексте материала можно предположить, что акт очищения равнозначен акту вторичного рождения. Выход духа болезни ниш из ребенка и его «новое рождение» совершаются благодаря ударам косарем и сжиганию кудели. Но ребенок должен возродиться как Дух Хлеба, символом которого и являются зерна проса, которым очерчена третья, внешняя «железная ограда».

Таким образом, во «вторичном рождении» ребенка участвуют Дерево, Хлеб и Кудель — Огонь. Обратившись к чувашским сказкам, находим, что Дерево и Хлеб признаются за родителей героев, а Кёпе из кудели — охранительницей людей. Три «железных ограды» вокруг больного представляют собой охранителей-родителей и охранительницу — богиню судьбы Кёпе.

Родительницей в сказках чаще всего признается Дерево; герой из Хлеба вдруг появляется во время печения икерчё — блинов — или же заходит со двора к матери в дом во время отсутствия отца, при этом в рождении ребенка «виноватой» оказывается и кудель в шели бревна.

В сказке «Кантър кёпи» — «Холщовая рубашка» — от Злого духа Усал'а вдову спасает холщовая рубашка: по совету кого-то вдова на ночь вешает на дверь *контър кёпе* — рубашку из домотканого холста, и последняя три ночи подряд рассказывает Усал'у историю своего происхождения — от посева семян конопли в поле до выделки холста на ткацком стане и шитья рубашки, задерживая его и не пропуская в дверь до первых петухов, когда тот уже вынужден уходить ни с чем. Кёпе побеждает Усал'а и тем спасает вдову от его посещений<sup>42</sup>.

Реальный бытовой предмет, сшитый из сотканного самой женщиной холста, повешенный на двери (граница между мирами), имеющий обыденное название кёпе, выполняет роль охранительницы, т. е. богини судьбы и защиты Кёпе.

В сказке кёпе — рубашку — заменяет полотняный мешочек, ставший оберегателем мальчика, зародившегося из двух посошков, отданных слепым Старцем бездетному Старику. Сказка называется «Туй-Тупала», или «Туй-Тупалак» — «Бронзовый Тупалак»:

Отправился Старик на базар продавать гороховую завариху. Продал ее за пять монет. На монеты купил козу, козу обменял на корову, а корову — на коня. Конь понадобился слепому Старцу с двумя посохами. Старик отдал коня в обмен на два посошка слепого, с чем и пришел домой... Жена не только разбрала Старика, но и побила его теми посошками так, что на щепочки разбила их о спину Старика. Старик собрал щепки в мешок и повесил в клетки. Наутро из клетки раздался голос младенца Туй-Тупала. Мальчик быстро вырос и превратился в богатыря, самого сильного и прекрасного, которому в услужение пошли сыновья Солнца — Хветке, Луны — Уйяп и медведицы — Утаман. Туй-Тупала спас народ подземного мира от Змея, после чего поднялся на орлице в мир живых и поселился в лесу — в доме, построенном им самим<sup>43</sup>.

Два посоха, полученные от слепого Старца, видимо, подлежат осознанию как два мифических дерева: Дерево Ама и Дерево Аса (Дерево-Мать и Дерево-Отец). Но и в сказочной форме определенная роль отводится полотняному изделию — мешку. В других сказках вместо мешка может появиться кусок полотна или платок, но обязательно белый. Полотно, платок, кёпе выполняют защитную, охранительную функцию: умерщвленный, принесенный в жертву герой в обязательном порядке пеленается в платно/платок, а в обрядовых действиях — одевается в кёпе.

Вспомним поговорку: «Мать — Кёпе (богиня судьбы с функциями защиты и охраны, родительница), ее нельзя обижать». В обрядах лечения можно предположить обращение чувашей к Матери=Кёпе, Матери=Дереву. Адресатом обращения Мать=Дерево появляется не только при пропускании ребенка сквозь расщелину дубового рычага, о чем уже говорилось, но и при лечении *сиенташ* и *касрашка*.

Описание лечения *сиенташ* встречается во многих источниках, признаки болезни указываются в Словаре Ашмарина: «У человека болят внутренности, случаются припадки, теряется речь, разум», «при заболевании *сиенташ* обращаются к татарину»<sup>44</sup>.

Последнее сообщение не говорит о том, что *сиенташ* могли лечить лишь татары, вместо татарина мог выступать любой другой человек чужого рода — *ют сын*. В этом смысле архив НИИ

ЯЛИЭ (ныне ЧГИ, фонд Н. В. Никольского) предоставляет богатый материал, где указывается на ют сын — «чужой человек»: «При заболевании сиенташ родителям нельзя подходить к больному ребенку. Следует позвать чужого человека и попросить снять с ребенка рубашку, как это делается обычно при обращении с усопшими: разорвав рубашку на груди. После снятия таким образом кёпе следует отнести в лес на дерево»<sup>45</sup>.

Сочетание кёпе с Деревом более определено в лечебном обряде «кашрашка пёртерни». Кашрашка — «название какой-то болезни, при которой ребенок плачет, выпячивая животик»<sup>46</sup>. Эта же болезнь встречается под названием «кашхи кашни» — «разрубание ночного» или «ночное разрубание» (оба варианта перевода приблизительны, потому что неясно значение кашхи — «ночное» — в данном контексте). Приписать кашхи определенность, понимать под ним некоего ночного духа или демона (толкование СЧЯ<sup>47</sup>), видимо, нет достаточных оснований. По признакам болезни кашрашка и кашхи совпадают, но обряды лечения различны. Кёпе ребенка употребляется лишь в лечении кашрашка.

Для совершения лечебного обряда требуется человек, отличающийся по признаку единичности: Амаран пёр хёр, — дословный перевод термина «единственная от матери дочь», т. е. мать может иметь много детей, но среди них лишь одна дочь, остальные сыновья. Единственной дочери придавалась особая роль в обрядах, например, скажем, в обряде опахивания села с целью оградить общество от мора — заразных болезней и т. д.

Амаран пёр хёр кашрашка пёрет — нашивает на рубашку больного ребенка (ребенок при этом у нее на коленях и рубашка на нем) девять кусков бересты. Действие сопровождается диалогом между матерью больного и лечащей:

М а т ь: Что шьешь?

А м а р а н п ё р х ё р: Собираю в сборки кашрашка.

М а т ь: Чью кашрашку? и т. д.

Далее Амаран пёр хёр считает до девяти в прямой и обратной последовательности: «Раз нашила, два нашила... девять нашила. Пусть уйдет девять кашрашка от ребенка в девять сторон, восемь сторон... одна кашрашка пусть погибнет одна» и девять раз **сурасть**, т. е. с шумом выдыхает воздух: тух, тух, тух! (тьху, тьху, тьху!).

Этот обряд скуп на предметные символы-знаки, если за иглой и нитями признавать лишь утилитарную функцию, но последние создают акциональный символ «зашивания», или «собирания в сборки». Следует, видимо, обратить также внимание на возможную синонимию «зашивания в бересту» и «заклечения в тесто» как символов акционально-образительных. Действенные операции с тестом и берестой в свою очередь отсылают к кёпе — рубашке — и в других эпизодах обрядов

лечения, а также к сказкам, в которых герой появляется/рождается из теста, посохов, кудели.

В сказках герой возникает вследствие ссоры либо входит неожиданно в дверь и лишь потом объясняет матери свое происхождение. В обрядах, наоборот, живого реального ребенка «запекают» в тесто, «зашивают» в бересту или же «запеканию — зашиванию» заменяется «одеванием» в новую полотняную рубашку — кёпе.

В сказках герой, пришедший в мир волшебным образом, превращается в человеческого сына, а в обрядах человеческое дитя превращается в «заместителя» волшебного героя. Но этот герой должен родиться, а реальный ребенок получить второе рождение, как когда-то, по представлениям предков чувашей, появился на земле Первочеловек. Таким образом, сюжеты обрядовых лечений повторяют мотив появления волшебного героя, потому мы можем сопоставлять обрядовые сюжеты с мотивами рождения героев волшебных сказок, в которых описывается одно, но очень важное событие — рождение, появление.

Магическое превращение ребенка, видимо и по всей вероятности, вызвано необходимостью вылечения, спасения жизни реального человеческого существа — оправдано целями, интересами обрядоносителей, их мироощущением и мировидением. Нашивать на рубашку бересту — значит отдавать ребенка под защиту Дерева Ама, чтобы Она родила его «как будто» своего Туй-Тупалак'а и т. д. В этом смысле возвращение в лоно, под защиту Ама есть и **смерть больного**, или духа болезни. Возвращение Туй-Тупала в лес можно толковать как «смерть в этом мире» — в человеческом.

В обряде лечения сиенташ кёпе относят в лес и вешают на дерево. Кёпе заменяет дух болезни или же и тело и душу больного ребенка. Существует же поверье, что души усопших «ходят» в том платье, в котором человек испустил дух, потому и кёпе покойного выбрасывается. Одевание больного в новую рубашку равноценно новому рождению таса ача — «чистого», то есть здорового, ребенка.

О том, что в обрядовом сознании не только существовало понятие об ином мире как зеркальном, в котором люди живут так же, как и на земле, но присутствовало стремление и умение изобразить предков и усопших в скульптурах, говорит факт изображения подставного «ребенка» в тесте (вспомним обряд похорон «заместителя»). Изображение (фигурка) из теста как символ умершего ребенка вполне подтверждает мысль о том, что умершие когда-то мыслились имеющими и тело, и душу. Но само использование теста в обряде следует искать в вере в существование *Ѕăкăр Турă* (Хлеба Турă или хлебного Духа).

Символ культуры многозначен, в нем как бы заключено несколько «текстов», но в обрядовой ситуации или обрядовом

тексте символ редуцируется до конкретного знака: фигурка из теста — знак умершего. Выбрасывать кёпе равнозначно похоронам. В свете этого кажется вполне логичной замена рубашки тестом, кёпе сохраняется как символ защиты богини Кёпе, и обычай стирать кипке и не выбрасывать пеленок с больного также отсылает к вере в Кёпе как в богиню судьбы и защиты человека.

Выбрасывание кёпе и замена ее тестом, нашивание на рубашку бересты — не говорят ли они о том, что первоначальная Мать — Ама — мыслилась как защита, а Кёпе богиня и кёпе рубашка — позднейшие осмысления функций и имени первоначального божества?

Но по мифу, сохранившемуся до сегодняшнего дня, человек сотворен Турă из земли. Продолжение или действенное выражение этого же мотива сотворения человека из праха земного, возможно, встречается в случае зарывания кўпчĕк (послед, сорочка; кўпчĕк также одного корня с кёпе и кипке) под первый венец в подполье, адресатом действий при этом может являться *Ѕĕр Ама* или *Ѕĕр-йыш* (Земля-Мать или Семейство духов земных). Божества круга Ама появляются под собственными именами в обряде (предупредительном) лечения «от падения» и «от испуга».

«Если ребенок упал где-либо, то производят предупредительный обряд с целью обезопасить ребенка от болезней, по ножу льют соленую воду... Снимают с ребенка рубашку, в воротник продевают нож, этим ножом три раза колют землю и говорят: *Ѕĕр ашшĕ, Ѕĕр амăшĕ, Ѕĕр ачи, ан вырхăн, ан сăрăн* (Отец земли, Мать земли, Дитя земли, не нападай, не приставай). Потом по ножу льют соленую воду»<sup>48</sup>. Встречается описание этого же обряда с использованием косаря (резака) вместо ножа<sup>49</sup>.

Можно сделать предположение, что в данном обряде ребенок заменяется комплексом символических знаков: косарь, рубашка, соль. Включение соли в предметную композицию из косаря и рубашки говорит, возможно, о семантике соли как «души». Соль употребляется в обрядах приношения высшим божествам, в то время как духам круга Ама, в том числе Матери Земли, жертвой служит несоленая, пресная, сырая пища. В лечебных (от сглаза) обрядах соль бросается в огонь и несколько ее крупинок, выброшенных с треском из очага, кладется в рот ребенку<sup>50</sup>.

Как видим, этот обряд не содержит мотива сотворения человека из праха, даже наоборот, словесный текст в сочетании с действием выражает непочтительное отношение к духам Земли. Действие направлено на разрыв связей ребенка с миром Ама — Земли, следовательно, на укрепление связей с миром Турă.

В сочетании с солью (душой) и косарем (телом) рубашка,

видимо, выполняет изобразительную функцию, служит созданию мифического образа, имеющего тело железной крепости и сильную душу. Нельзя также отрицать защитную функцию рубашки. Можно предположить, что существовали некогда мифы, героем которых являлся подобный персонаж. Атрибутом его мог быть косарь, мог он жить под землей, но служить Всевышнему Турă, хотя и являлся, возможно, сыном Ама — Земли. Отблески подобного образа сохранились в обрядовой поэзии, где появляются кузнецы, непременно в коротких (или рваных на задугу) штанах с «голозадами подругами» (çара кутлă майрасем).

Предметная композиция (кёпе, резак, соль) вполне может быть истолкована как воплощение тела и души мифического персонажа, противника Ама и сторонника Аça Турă.

Но если ребенок, несмотря на проведенные обряды предупреждения, заболевает, то приносится жертва «сунатлă чунпа» («крылатой душой») — уткой или гусем<sup>51</sup>.

Сопоставляя обряды по признаку использования в них кёпе, кипке (заменяющие их — тесто, береста, кудель), можно сделать вывод: там, где кипке сохраняется, выбрасывается кёпе, а там, где кёпе сохраняется, выбрасываются «заменители»: тесто, береста и кудель (сжигается). Вывод порождает весьма важное для обрядового творчества и мышления заключение: сохраняется нечто, что соотносимо в обрядовом сознании с понятием охраны, защиты в мифологическом, религиозном плане. Понятие это выражено в образе богини судьбы — Кепе. Выбрасывается то, что осмысляется как «старое тело», «больное тело», ради получения «нового», «чистого».

В предупредительном обряде «от испуга», или «от падения», не выбрасывается ничего, вместо реального упавшего ребенка сооружается предметная композиция мифического персонажа, к которому духи круга Ама «не смеют» подойти.

Функцию выбрасываемой кёпе может выполнять и имя младенца: «Если дети часто хворают и даже умирают, чтобы предотвратить все это, меняют имя»<sup>52</sup>.

Вплотную с верованиями о возможности нового, вторичного рождения ребенка в обрядах лечения соприкасаются верования об *Ийе* (Айя)<sup>53</sup> и ее детях. Характерными чертами детей Ийе признаются слепота, хромота, слюнявость. Ийе меняет своих детей на человеческие, т. е. человеческое дитя — большое — признается за дитя Ийе<sup>54</sup>.

Ийе боязлив (а) он (а) страшится огня и печи, наговоров-заклинаний юмзей, *йёплё хулă* (ветки с шипами), косаря и прутика от веника, метлы<sup>55</sup>. Силой слов-заклинаний юмзя изгоняет Ийе и отправляет «на 12 дубов посреди чистого поля, к черным воронам посреди черного леса, в череп конский, лежащий посреди поля и там гниющий», ибо «здесь нет места для тебя»<sup>56</sup>.

В заклинаниях перечисляются Ийе банные, водные, зем-

ные, полевые, домовые с эпитетами: плаксивый, с выгнутой грудью, толстый, слепой, косоглазый или просто — противный, непослушный и т. д.<sup>57</sup> От Ийе требуют вернуть ребенка матери, а самой уйти, исчезнуть. «Путь для Ийе» указывается с помощью *икерчё* — блинов (но в данном случае под «икерчё» следует понимать круглые шарики с голубиное яйцо с ямкой посередине, обычно называемые *ййва* — колобок) или же зернами проса: «кушай это и уходи». Так что «икерчё» и зерна проса в этом случае одновременно осмысляются и как указатели пути, и как еда — каша. В то же время основная функция «икерчё» — очищение места, куда, по верованиям, обычно поселяется Ийе: подполье, баня, сени и пр. Чтобы «икерчё» имели силу для очищения, муку для них сметали со стен мельниц, мучных амбаров. «Икерчё», с ямочкой посередине, должны быть испечены «без счета».

При совершении обряда изгнания Ийе юмзя спускается в подполье с «икерчё» в посуде, с прутиком от веника и косарем (резаком) в другой руке. По четырем углам подполья ставит по «икерчё», еще один в середине. Такая композиция из «икерчё» делает невозможным пребывание Ийе в данном месте. Над каждым «икерчё» юмзя делает косарем крестообразные движения (починая каравай, любой чуваш делает крестообразное движение ножом по его нижней стороне), при раскладывании «икерчё» постукивает косарем и произносит заклинания.

Из подполья юмзя и мать больного идут в сени, там также кладут «икерчё», постукивают косарем и размахивают прутиком. Из сеней выходят на крыльцо, проделывают то же самое и отправляются в баню, там также бросают «икерчё» на пол, постукивают по стенам, читают заклинание.

Оставив прутик с оставшимися «икерчё» в бане, мать и юмзя, не оглядываясь назад, возвращаются в избу; юмзя при этом размахивает по сторонам косарем. Использование косаря объясняется следующим образом: «Всякий злой дух боится железа, а потому в данном случае косарь является хорошим и верным оружием»<sup>58</sup>.

После очищения пространства проживания людей от Ийе очищается водой и больной ребенок: «Придя домой, юмъс берет ребенка, раздевает его, ставит на порог и купает водой из реки, приговаривая:

Таса шыв, тасат,

Ырă Турă, сывлăх пар ачана,

Таса Турă, тасат»

(Чистая вода, очисти, Добрый Турă, дай здоровья ребенку, Чистый Турă, очисти).

После этого одевают ребенка в новое белье и в новые пеленки, а все старое выбрасывают. Зыбку моют в эту же ночь на речке. Надо думать, что в эту же ночь вместе с зыбкой на

берег реки (в овраг) выносились старые кипке и кёпе ребенка.

Если такая форма лечения не окажет действия, проводится тот же обряд, но на этот раз вместо «икерчё» бросаются зерна проса и вводится дополнительный эпизод «вколачивания иглы в пол», с которым встречаемся в обрядах после родов: «Из амбара в деревянной чашке приносится просо. Юмăç берет косарь и прутик от метлы. Становятся юмăç и мать ребенка на той половице, на которой ребенок родился или на которую он упал при своем появлении на свет. Юмăç берет иголку и вбивает ее в эту половицу косарем, приговаривая: «Выйди, Ийе, выйди! Нет тебе места. Режу и закалываю. Дай мне моего ребенка!» Потом в это место бросает просо, приговаривая: *Çакна ёссе-çисе тухса кай* «Пей-ешь это и уходи».

Далее происходит то же самое — повторяется первый обряд. Путь для Ийе обозначается через сени на крыльцо, оттуда в баню — просяными зернами. Белье также «выбрасывают». А ребенка «купают только что принесенной из реки водой на пороге, после купанья одевают в новое бельё и пеленки. Зыбку моют на реке и употребляют в дальнейшем».

Если и это не поможет излечить ребенка от болезни, обращаются к знаменитым юмзям. Едут к нему (к ней) вместе с ребенком. Юмзя осматривает больного и говорит: «Ребенка победила Ийе, нужно дуть и хлестать». После осмотра и определения причины болезни юмзя наказывает матери приготовить для лечения прутья шиповника и немного льна, а также вина. В назначенный срок привозят юмзю к ребенку в дом и приступают здесь к действиям «дутья» и «битья».

На пороге избы сооружается круг из кудели (льна), в середину круга ставят раздетого ребенка. Юмзя начинает заклинание, после каждого стиха по разу бьет прутиком по голому телу ребенка. Это — «битье». Затем мать берет голого ребенка на руки и садится с ним на конник (конник — место, где «салятся усопшие, приходящие на пиры»). Юмзя с прутиком от метлы и чашкой вина в руке садится рядом. «Дутье» сопровождается стихами-заклинаниями. Далее идет «купание»: юмзя набирает в рот вино и брызгает в лицо ребенку. После «купания» производят действия с хлебом: берут горбушку хлеба и обводят ею круги вокруг головы ребенка, перечисляя при этом все Ийе, затем бросают горбушку на улицу. Обряд заканчивается одеванием ребенка в новое бельё, а старое выбрасывается, зыбку же предают огню<sup>59</sup>.

В отличие от двух первых обрядов изгнания Ийе в последнем сжигается зыбка, о сжигании кудели не сообщается. Возможно, юмзя ограничивался сжиганием одного из предметов атрибутики обряда. Но лубяная зыбка и луб усопшего, также сжигаемый у оврага, — семантические «близнецы» по материалу знака (родовой признак). В последнем обряде происходит

не просто очищение, изгнание, но умерщвление Ийе через символическое сжигание зыбки (луба, где ребенок реальный, мыслимый как подкидыш Ийе), выбрасывание рубашки, в которой будет ходить «душа ребенка Ийе». В этом умерщвлении, «обмытии» и совершении эпизодов похорон участвуют души предков — усопшие, не зря мать и юмзя садятся на конник, не зря ребенка «купают» в вине.

На пороге раскладывается круг из кудели, о сжигании которой, как уже отмечалось, не говорится. Таким образом, сохраняется кудель (лен), но выбрасываются кёпе, кипке и сжигается сама зыбка, т. е. происходит ритуал похорон тела и изгнание духа Ийе, но сохраняется защита, охрана новорождающегося ребенка — кудель/лен, или предметное воплощение богини судьбы Кепе. Предки и усопшие родственники уводят «ребенка Ийе» с собой, а Кепе приносит нового, чистого ребенка.

Не все описания столь полны деталями и подробностями, как приведенное, и вряд ли здесь вина писателей. По верованиям чувашей, Ийе — мелкий и шаловливый, где-то даже весьма боязливый дух. Приведем еще одно упоминание о лечении от нападок Ийе:

«Заболевшего, стало быть, подмененного Ийе ребенка кладут в теплую печь. Горловину обкладывают сухими льняными стеблями и поджигают, оставляя по краям щель для выхода Ийе. Берут шиповник и бьют прутиком, приговаривая: «Бьем ребенка Ийе, вот тебе, дите Ийе. Если мать Ийе не возьмет тебя, сождем, изобьем». Ребенок лежит в печи и плачет. Потом еще громче кричат: «Ийе, дай моего ребенка, верни его, иначе мы убьем твоего ребенка!» И вынимают больного из печи и легонько побивают прутиком. В народе верят, что Ийе, сжалившись над своим дитем, заберет своего ребенка и вернет человеческое дите»<sup>60</sup>.

Существует вариант, когда ребенка заворачивают в верхнюю одежду взрослого человека и, положив на полу посреди избы, с заклинаниями бьют веткой шиповника<sup>61</sup>. В легендах об Ийе говорится, что она забирает человеческое дитя, оставляет вместо него *вут сыппи* — «полено»<sup>62</sup>. Иногда исполнители обряда изгнания Ийе ограничивались указанием дороги и кормлением Ийе хлебными выпечками<sup>63</sup>.

Использование необработанного материала — стеблей льна или полуфабриката — кудели и сжигание их как «заменителей» кёпе — рубашки — как-то оправдывается, видимо, с представлениями об Ийе как о духе, чуждом культурному, освоенному человеку миру. Ийе — связанное с землей хтоническое существо, не зря в заклинаниях от падения и испуга появляются Мать Земли, Отец Земли и Дитя Земли, а по местам проживания понимается как дух местности: Ийе поля, Ийе бани, Ийе подполья, Ийе воды и т. д.

Заметим, что в первых двух видах обрядов (с выбрасыванием кёпе и мытьем зыбки) Ийе указывается дорога: она изгоняется; в третьем же обряде — умерщвляется: предается огню место — зыбка, где лежал «ребенок Ийе», т. е. больной.

Из всех духов, обретающихся в сфере обитания человека, Ийе, возможно, самый старший, древний. Возможно, это божество относится вообще ко всякой не окультуренной местности — природное божество. Ийе подчиняется Ама-Дереву, Ама-Огню, Воде-Матери (изгоняется прутьями, огнем, водой/вином; умерщвляется в «природной рубашке» — в необработанном льне-кудели).

Использование косаря/резака в обрядах предохранения и изгнания Ийе двойственно: в первом случае металл символизирует тело ребенка, во втором Ийе как бы изгоняется им. Вариант названия обряда — *Ийе сулли* «Косьба Ийе» — оставляет возможность двойственного толкования: «косьба, срезание болезни, насланной Ийе», или же «косьба, проводимая Ийе как персонажем действия». Во всяком случае этот вопрос не может быть решен однозначно до определения атрибутивной принадлежности резака какому-либо мифическому персонажу или же признания его символом какого-либо персонажа.

Операции с кёпе в лечебных обрядах почти дословно повторяются в операциях с последом (кўпчѣк) в родильных и кёпе усопшего — в похоронных. Кўпчѣк зарывается в лапте, а в половицу, куда упал ребенок при появлении на свет, забивается иголка. Кёпе выбрасывается или забивается осиновым колом в подполье — в лечебных обрядах. Кёпе выбрасывается (нынче дарится) для души усопшего и на могилу ставятся *салам кала-жѣ* и *юпа* — надмогильные стелы.

В родильных и лечебных обрядах ребенок кладется на ткань (начовку) и ставится в печь, начовку заменяет хлебная лопата, квашня; в похоронных и лечебных обрядах сжигается луб (лубяная зыбка — луб, на котором обмывали покойного).

Смена рубашки на новую сопровождает все обряды (не только лечебные, родильные или похоронные): вместо кўпчѣк или кёпе — сорочки — родившийся одевается-пеленается в кипке, после совершения лечебного обряда — в новую рубашку; покойник непременно будет одет в белое, чистое и новое платье. Смена рубашек означает как бы переход из одного состояния в другое: из болезни в здоровье, из мира Ама в мир Огня — Аса, из мира живых в мир усопших. Таким образом, изобразительные акциональные и предметные ряды разных обрядов отмечают переход, прохождение границы миров, жизни и смерти, означают акт умерщвления/похорон и рождения/воскресения.

Акциональные символы «купания» также являются синонимичными: купают родившегося, купают больного, купают — обмывают покойного. Разрыванием снимается сорочка с новорожденного (если ребенок родился в сорочке, он считается

счастливым), кёпе — с больного и усопшего. На конник укладывают усопшего после оставления тела душой, на конник (на порог) ставится голый ребенок, под дверь (традиционно двери выходили на восток) зарывается рубашка, послед новорожденного.

Если таким предметно-действенным символическим означиванием реального пространства (точек в пространстве) создаются обрядовые тексты, наглядно представляющие смерть — рождение, переход границы миров, то вполне обоснован вопрос: в чьих руках находятся эти миры? Кто, по представлениям древних чувашей, является владыкой, держателем этих миров, как он воплощается в поверьях, сказках, мифах и т. д.?

Ама первоначальная — Родильница всего сущего. Но в обрядовых действиях встречаемся с образом Ама, воплощенным в разных природных и культовых явлениях. Герой в сказках чудесно происходит из кудели<sup>64</sup>, теста<sup>65</sup>, чувашки, по поверьям, находят своих детей в реке, воде, колодцах<sup>66</sup>, — правда, это присказки, байки для детей. Кудель сжигается, тесто выбрасывается, вместо кёпе — рубашки, моется или сжигается лубяная зыбка (луб), также вместо кёпе, водой/вином производят обмывание — купание больного.

Смерть (в том числе и условно-символическое изображение ее) есть возвращение в лоно Первоначальной родильницы. Кто выступает в этой роли у чувашей? Ведь Кепе в пантеоне выполняет функцию богини судьбы, защиты и охраны, дарительницы душ всем новорождающимся. Кроме того, пантеон с Кепе представляет собой последнюю стадию религиозного осмысления действительности, т. е. относится, если судить по синонимии Кепе и кёпе, к такому периоду, когда земледельцы-чувашки реальную защиту (кёпе) стали означивать и как защиту духовную. Мифы же о происхождении человека, о его Прародителях, надо полагать, существовали в чувашском пантеоне задолго до появления богини судьбы и защиты под названием Кепе. И, скорее всего, эти родители или их функции приписывались не кудели, не тесту — явлениям культурного порядка, а некоему природному явлению или стихии. Таковыми стихиями являются (по обрядовым текстам) вода, земля, дерево (последнее следует толковать именно как стихию, когда речь идет о Прародителях богов и людей). Потому нам кажется, что мотивы появления детей из земли, воды, дерева являются более древними, чем мотивы, связывающие рождение детей — сказочных героев — из кудели или теста.

Все стихии в чувашской мифологии имеют Ама — Матерей: *Шыв Амашё* — Мать Воды, *Вут Ама* — Мать-Огонь, *Ҷил Амашё* — Мать Ветров, *Ҷёр Ама* — Мать-Земля, *Ама Йываҫ* — Мать-Дерево. Вряд ли эти божества появились в отрыве друг от друга, скорее всего они есть воплощения Ама Первоначальной в разных стихиях.

Если верить обрядовым текстам, то Первородителями богов и людей являются Ама Дерево и Аҫа Дерево, хотя различия деревьев по признаку Ама и Аҫа вряд ли самые древние из представлений о происхождении мира и человека у чувашей. Но все же вспомним Бронзового Тупалак'а, появляющегося из двух посохов, полученных Стариком от слепого Старца в обмен на коня. В сказочном обрамлении Ама и Аҫа Деревья — Прародители волшебного героя — выступили в виде двух посохов. Своеобразное выражение и предметное изображение Ама и Аҫа Деревьев осталось на рисунке из архива Н. В. Никольского: как предполагал профессор, предметное изображение (предметная композиция) было выполнено женщиной, молившейся о даровании ребенка<sup>67</sup>.

Предметная композиция состоит из двух липовых палочек, юсманов — ритуальных хлебных выпечек, двух наспинных частей детской рубашки и копейки денег с поставленной на ней свечой, прихваченной посередине.

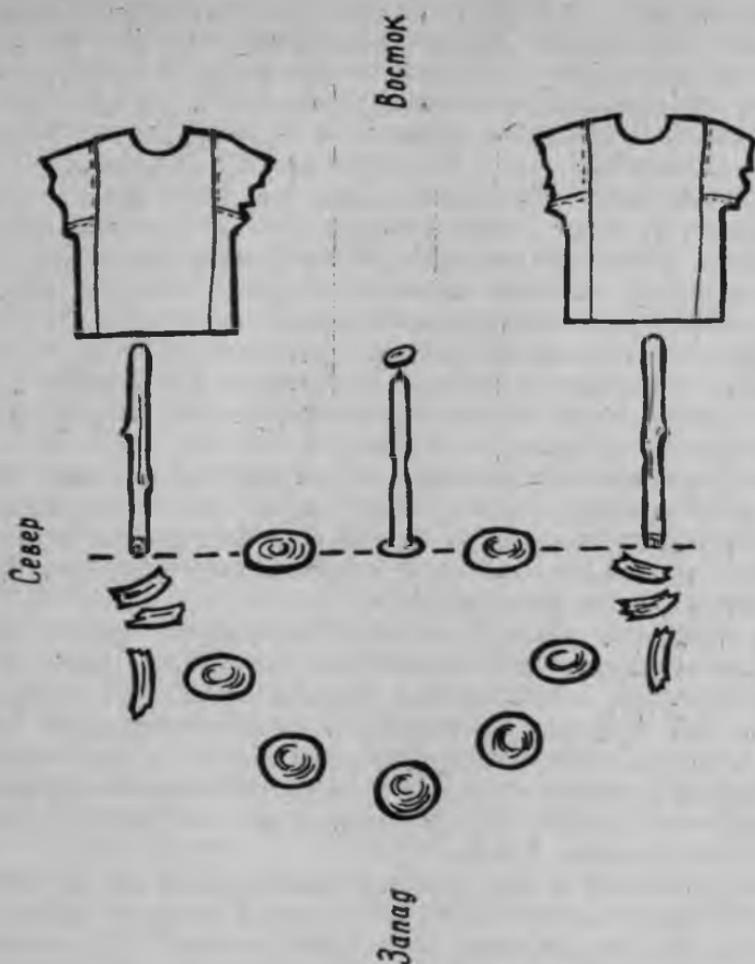
Как передал информатор Т. К. Кириллов этнографу Н. В. Никольскому, дело происходило вечером, после заката солнца, 6 июня (по ст. ст.) около деревни Малые Яуши. Т. Кириллов заметил сначала огонь на лугу, потом уходившую быстрыми шагами женщину. Огонь, видимо, был от свечи, потому что о следах костра в описании и на рисунке нет упоминания, а щепки, лежавшие около липовых палочек, не имели отношения к костру.

В словесной передаче говорится о двух наспинных частях рубашки, но по рисунку трудно судить об этом, возможно, это были наспинная и нагрудная части одной рубашки?

В описании указываются стороны света, время моления. Можно предположить, что предметная композиция раскладывалась на очищенном от травы грунте: в нижней части рисунка обозначены стебли растений. Таким образом, пространство обряда можно считать окультуренным, как бы сотворенным руками женщины местом для молений (обычно на киреметищах земля очищалась от травы). По времени моления можно догадаться об адресате: вечернее время предназначается и современными чувашами для приношений и молений предкам и усопшим, а дневное — для Чўклемы, т. е. приношения даров Всевышнему Туря. Обобщая, можно говорить о молении женщиной «древним богам» и предкам.

В предметной композиции встречаемся с теми же хлебными выпечками с лункой посередине (в данном случае с юсманами), прутиками, кёле-рубашкой, огнем (свечой), что и в обрядах лечения. Дополнительным предметом являются щепки и копейка.

Моление на сон грядущий, после захода солнца, как бы отсылает нас к действиям Старухи в сказке, затыкавшей в щель бревна кудель перед сном — Мальчик-с-пальчик напоминает



Предметная композиция Моления о даровании\*.

ей о ее действиях к вечеру<sup>68</sup>. Моление есть действие, моделирующее будущее, как неожиданно для себя «смоделировала» появление ребенка Старуха из сказки.

\* Предметная композиция, обнаруженная Т. К. Кирилловым на лугу около д. Малое Яушево Ядринского уезда (6 июня 1901 г.). Проф. Н. В. Никодьский сооставил рассказ и рисунок Т. Кириллова с данными из Цивильского уезда и пришел к выводу, что композиция сопровождала Моление о даровании (ребенка).

В ходе редактирования рисунка возникли сомнения насчет неполноты композиции в ее восточной части. Кружочек над свечой, просматриваемый как пламя, может быть истолкован как графическое изображение копейки. В таком случае необходимость громоздких предположений о существовании третьего символа на восточной стороне по срединной оси композиции отпадает: копейка здесь выполняет одну из своих символических функций означивания Света.

Рисунок отредактирован худ. С. В. Павловой.

Именно через призму моделирования будущего могут раскрываться содержания других предметов — знаков, их изобразительные функции в целостной композиции. В моделировании условной смерти выбрасывается кёпе, как и ее заменители — тесто, береста, сжигается кудель; в моделировании рождения ребенка (получения его в будущем из рук божества — прама-тери) используется лишь часть кёпе, как означивание «еще не воплощенного», «еще несостоявшегося». Моделированию же ожидаемого появления на свет ребенка посвящены щепки, положенные около липовых палочек на месте моления женщины на лугу. Юсманы в данной композиции скорее всего не имеют отношения к выражению мотива появления ребенка из теста, поскольку «мальчик из теста» появляется из квашни и квасного — кислого теста, а юсманы готовятся из пресного и адресуются предкам и духам типа Ийе.

В описываемом случае юсманы служат наглядным обозначением связей между двумя «деревьями»: ими проложен путь между липовыми палочками как между Ама и Аса Деревьями (подобное прокладывание пути хлебной выпечкой или просом мы видели в обряде изгнания Ийе).

Пять юсманов, образуя полукруг, соединяют собой две палочки, поставленные вертикально на расстоянии двух четвертей друг от друга, линии от них стыкуются на свече между палочками. Все юсманы оказываются сосредоточенными на западной стороне, если композицию разделить по оси «север — юг» и признать линию «палочка 1 + юсман 1 + свеча + юсман 2 + палочка 2» за серединную. В западной же части остаются щепки около палочек 1 и 2.

В восточной части композиции оказываются части рубашки 1 и 2, образующие ось «восток — запад» линией «щепка 1 + палочка 1 + часть рубашки 1» с одной и «щепка 2 + палочка 2 + часть рубашки 2» — с другой стороны. В центре композиции находится свеча, прихваченная посередине. Через центр проходит линия по оси «восток — запад»: «юсман серединный (крайний) на западе + свеча + ?».

Таким образом, по оси «восток — запад» прочерчивается три линии, а по оси «север — юг» — одна. Крайние линии оси «восток — запад» сходятся на серединном юсмани в западной части и на ? (знаке вопроса) — в восточной. На оси «север — юг» два Дерева — Ама и Аса и свеча между ними.

Два дерева представлены также щепками на крайних осях «запад — восток»; линии, начатые щепками, продолжают за палочками, как бы завершаясь на частях рубашек. В сказке эта линия выглядит таким образом: посохи — щепки — полотняный мешок — амбар = Туй-Тупалак.

Юсманами обозначается дорога Деревьев друг к другу, но к воссоединению причастны, или призваны, предки числом 5 + 2. Число пять указывает на количество стихий, порожден-

ных Ама: Вода, Огонь, Земля, Ветер, Дерево; число два относится к мифическим Прародителям Ама и Аса.

Знак вопроса на срединной линии по оси «запад — восток» может быть снят, если иметь в виду, что предметная композиция включала в себя молящуюся женщину или какой-либо предмет (символ), представляющий ту, от имени которой молилась юмзя. Молящая о даровании, если ее поставить на месте знака вопроса, окажется в восточной части композиции, но в чувашской вере не принято молиться на запад. Даже если признать, что моление адресовалось стихиям природы и предкам, ушедшим на запад, нахождение молящейся на восточной части композиции кажется маловероятным. Скорее всего на месте поставленного нами знака вопроса лежал какой-либо предмет от женского костюма (фартук, пояс), или кусок полотна, или клочок одежды женщины, от имени которой возносились молитва, а молящаяся находилась на западе, ибо обращалась к помощи предков и вместе с предками, представленными юсманами, молилась *Џўлти Турă и Пўлĕхси*—Кепе (на восток) о даровании ребенка.

Попытаемся разобраться во всем этом, обратившись к семантике сторон света в архитектуре киреметищ. Наиболее полное описание киреметищ с указанием сторон света сохранилось в труде В. А. Сбоева, знатока чувашского религиозно-обрядового быта, проанализировавшего в свое время все труды, посвященные чувашам (до середины XIX века):

«*Кереметью...* называлась четверугольная площадь, огороженная забором в рост человеческого; в длину этот забор от запада к востоку имел от 40 до 60 сажен, а в ширину от севера к югу — от 30 до 50 сажен. В керемети было трое ворот: восточные, западные и северные. В северные приносилась необходимая для жертвоприношения вода; в западные входили и выходили люди; а в восточные могли проходить только жертвенные животные»<sup>69</sup>.

Далее по тексту идет описание закалывания жертвенного животного, мясо которого, уже отмытое, «относилось йомсею на жертвенник, который был не иное что, как стол длиною от севера к югу в полторы сажени, а шириною от запада к востоку в полтора аршина. Он устраивался обыкновенно по правую сторону западных ворот сажен на шесть дальше от забора к востоку. По обеим сторонам жертвенника было врыто по два столба с перекладинами, на которые вешались котлы для варения мяса жертвенных животных и которые посредством особых отводин соединялись с навесом, находившимся над жертвенником. Чуваша верили, что на жертвеннике во время их молитв присутствует Бог, которому приносится жертва, а на отводинах его семейство»<sup>70</sup>.

Как видим, жертвенник с навесом имел связь с огнем, северные ворота — с водой, восточные — с жертвенным

животным, а западные — с людьми, входящими на мольбище\*.

На мольбище имелось и крытое здание, которое современными поклонниками религии Туря называется *пура*\*\* — «сруб»: «На запад от жертвенника и от места, где варилось жертвенное мясо, почти у самого забора керемети тянулось крытое здание, имевшее только три стены — западную, северную и южную, а к востоку совершенно открытое. В нем чуваша ели мясо жертвенное, сидя на лавках, устроенных вдоль западной и отчасти северной и южной стены, и имея лица, обращенные на восток, как и во время моления»<sup>71</sup>.

Чтобы сопоставить пространственные организации в предметной композиции киреметища и моления о даровании ребенка, следует детально рассмотреть поверия, связанные с духами предков, легенды о Киремети и религию чувашей, поклоняющихся Свету, Огню<sup>72</sup>.

Лишь запад, как место пребывания предков, усопших, означает наиболее достоверно. Восток и юг на киреметище не столько отличаются, сколько дополняют значения друг друга. Пура (крытое здание) не имеет восточной стены, мольбище не имеет южных ворот. Но отсутствие южных ворот не следует, видимо, толковать как «нечто закрытое», наоборот, южная сторона вся открыта: она представляет собой сторону Света, а Свету Небесному нет необходимости оставлять специальные ворота, обозначать его путь: Свет есть *Џўлти Туря* или *Туря Ашшэ* — Отец Туря, присутствующий везде, тем более на молениях, вместе с духами. Можно сказать, что светоносное божество — Солнце (есть возможность толковать его как среднего Сына Туря) и *Туря Ашшэ* — Отец Туря — как Свет вообще обозначаются на мольбищах открытостью, отсутствием стен и дверей/ворот.

Север на мольбище однозначно является местом пребывания Шыв Амашэ — Матери Воды, или Ама Первоначальной, Праматери мира.

Две липовые палочки в предметной композиции моления о даровании можно истолковать как Дерево Ама и Дерево Аса, при этом палочка на севере будет символом Ама, а на южной стороне — Аса.

Если за липовыми палочками признавать Деревья Ама и Аса, было бы странным отсутствие их на киреметищах, пусть даже в полузабытом состоянии. Обратимся опять к В. Сбоеву:

---

\* Женщинам разрешалось присутствовать на молениях (общественных). Можно сопоставить расположение молельщиков и остальных на киреметищах с молещиками-жрецами у застолья, с группой женщин у очага/печи и с группой молодежи — у дверей на пирах *Кёрхи сара* и *Калам*.

\*\* Ввиду того, что в обрядовой поэзии часто упоминается «пура», можно предположить его небытовое значение: словом *пура* назывались сакральные здания.

«В дупло одного из двух деревьев (подчеркнуто мной.—И. Д.) в керемети, а иногда и в нарочно устроенный для того ящик каждый приносящий жертву клал деньги, смотря по своему достатку... Выходящие замуж девки кроме обыкновенных жертв приносили в кереметь и вешали на деревьях по аршину холста своего тканья»<sup>73</sup>.

В предметной композиции также видим два куска полотна (части рубашки), потому можно сказать, что «по аршину холста» девушки вешали на два дерева. Возможно, что «дарение» холста перед вступлением в брак сопровождалось молением о даровании детей и куски холста предназначались не на рубашку Ама и Аса, а являлись символическим покровом: кёпе или кипке для будущих детей, не зря же дети, рожденные в кёпе—сорочке, считались счастливыми.

Рассматривая серединную линию «крайний юсман+свеча+?» на оси «запад—восток», мы предположили под знаком вопроса наличие какого-либо предмета—детали женского костюма, а также—где могла находиться молящаяся. По пространственной организации предметная композиция повторяет организацию пура—крытого трехстенного, без восточной стены, здания на киреметище.

С востока является Сын Туря—Солнце. Подобно ему, должна являться душа будущего ребенка. Думается, что место женщины—на западе, а какая-либо часть женской одежды или тот же кусок полотна—на востоке: без условного обозначения женщины через предмет моление не могло бы состояться, потому вполне справедливо предположить нахождение в композиции вещи, которую женщина, уходя после моления, забрала с собой. И эта вещь была символом конкретной женщины—знаком в данном предметном обрядовом тексте.

Переводя предметный текст моления о даровании в вербальный, можно было бы прочесть его таким образом: «Всевышний Туря, семейство духов земли, дайте мне ребенка! Ама Туря, Аса Туря, дайте мне ребенка! Как дерева Ама и Аса породили первых людей на земле, пусть мне с моим мужем подарится ребенок, Туря! Вот вам, Ама и Аса, покров для души моего ребенка, дайте мне его!..»

Во всей предметной композиции, выложенной на очищенной от травы площадке посреди луга, нет и намек на сотворение человека Всевышним Туря из глины, из земли на берегу реки. Знаки предметной композиции сопоставимы с символами, появляющимися в сказках: это—два посоха, щепки, остающиеся после ссоры Старика и Старухи, хлебные выпечки—юсман или «нкерчё», кудель, полотно, огонь и т. д.

Мифов о появлении людей из дерева не сохранилось, но сохранились упоминания об обращении беременных женщин к *Сьорадан Хорын*—Березе-Родильнице—с просьбой об облегчении родов. Молитва сопровождалась даром: «сьулла сьумах»

или копеейкой денег<sup>74</sup> (*суллай с̣амах*—изделие из теста, варится в котле и обкатывается в масле).

В сказках о рождении — появлении ребенка у бездетных родителей непременно участвует символ Дерева Ама. В уже упомянутой сказке «Пўрне пек ача» довольно интересно распределение символов, связанных с рождением мальчика: во время печения икерчѐ к Старухе вдруг является Мальчик-с-пальчик, рожденный из кудели, заткнутой женщиной вечером в щель бревна. Первоначальной родильницей признается Дерево — бревно, второй — кудель, третьей — тесто. Но это — в сказках. В предметной композиции родителями признаются лишь Деревья Ама и Аса, юсманами прокладывается дорога «соединения» родителей, а части рубашки — души, должны быть принесенными Кепе или Пўлѐхси.

В лечебных обрядах береста и тесто заменяют кѐпе и они же являются «заместителями» богини судьбы Кепе: С̣ак̣ар Турӓ (Хлеб Турӓ) и С̣уратан хурӓн (Береза-родильница). Думается, что С̣ак̣ар Турӓ и С̣уратан хурӓн функционально равны Кепе — богине судьбы, но первоначальной богиней Матерью, защитницей в пути была Ама Дерево. Позднее функции Ама Дерева передались Кепе, а еще позднее — С̣ак̣ар Турӓ.

Все рассмотренное в связи с функцией кѐпе, кипке, кудели, теста, бересты, луба позволяет ставить вопрос о существовании когда-то в пантеоне чувашей Дерева-Матери и о ее «собственном» имени. В современном чувашском языке есть понятие «*ама йывӓс*» — «мать-дерево». По поверьям, наличие в стенах избы хотя бы одного бревна ама йывӓс приносит семейству счастье и довольствие.

В обрядовой поэзии встречаемся с фантастическим образом Дерева *Тупӓлха*: оно имеет непременно три яблока на вершине — яблоки пляшут, листья хлопают в ладоши. *Тупӓлха* обычно переводится как «таволга», но фантастическое *тупӓлха* не имеет ничего общего с реальной таволгой. Кроме того, в обрядовой же поэзии «гнедые кони» или «кони Турӓ» запряжены в повозки, оглобли которых сделаны из *тупӓлха*. Ветка «*тупӓлха*» дается в руки усопшему, чтобы ею разгонять злых духов при переходе в другой мир.

*Тупӓлха* приписывается мифическая, магическая мощь, образ его как дерева связан с волшебными силами. Потому появление Туй-Тупалака из посохов может быть истолковано как рождение из дерева *тупӓлха*; на это намекает и имя бронзового мальчика — Туй-Тупалак — Бронзовый Тупалак.

В слове *тупӓлха* можно выделить корень «туп» и аффикс «алха». Последний в чувашском языке потерял свое значение и является непродуктивным аффиксом. Но корень слова *туп* встречается в глаголах и существительных: *туп-та* — «ковать, отбивать косу» (слово находит соответствия в других тюркских и монгольских языках), *тупа ту* — «клясться», «дать обет»,

т. е. подкрепить свое намерение словом, делом, обрядовым действием и т. д. Возможно, что персидское *тоубе*—«раскаяние», «обет», «зарок» имеет с чувашским *тупа* общее происхождение<sup>75</sup>.

В урартском и хурритском языках имелись слова с корнем *туб*: *туб-ар* (урарт.) — «укреплять, усиливать»; *ту-бу-э* (хуррит.) — «крепкий», «сильный». Урартское «-халэ/-лхэ», как утверждает М. Хачикян, является суффиксом для обозначения «географической или этнической принадлежности» и этимологически связано «с хурритским формантом номина актора» «-хулэ/-ухлэ», больше — «л-хэ»<sup>76</sup>.

Из урартского, хурритского, как и из чувашского, языков мы ничего не выяснили об имени Ама Дерева, а лишь удостоверились, что в названных языках *тупалха* может быть истолковано как «крепкое», «имеющее крепость»—необыкновенную, видимо. Это дерево могло превратиться в дальнейшем в серебряный, медный, золотой столбы фольклорных текстов. И имя волшебного героя — Туй-Тупала[к] — переводимо как «Имеющий крепость бронзы», «Бронзовый Тупалак».

Если сопоставления некоторых чувашских обрядовых терминов с хурритскими допустимы, то следует сопоставить хурритское «талэ» и чувашское Турă Тала.

*Турă Тала* — Бог Тала — зафиксировано Д. Месарошем, который истолковывает его появление в чувашском пантеоне как татарское влияние, а слово возводится им к арабскому или персидскому со значением «великий»<sup>77</sup>. Толкование вполне вероятное, поскольку, кроме *Џўлти Турă*, к «великим» относится и *Кепе*<sup>78</sup>. Но Месарош не раскрыл функции Тала.

*Тал* встречается во многих чувашских словосочетаниях, но толкованию не поддается, если не обратить внимание на материал, форму, особенности предметов, обозначенных словосочетаниями с «тал». В словаре Н. И. Ашмарина упоминается *тал пурçан* — шелк (в прядях?), — автор Словаря воздерживается от толкования выражения. Там же сочетание *тал-корăс* (курăс) объясняет: «так называют хорошую длинную мочалку, делящуюся пучками на части». В этой же группе слов приводится пример, как в обрядовой поэзии встречается «тал» со значением «дерево» или «посох»: *Џўлĕ пĕр ту çинчен аннĕ чухне тайăнса тăтăм тал çине* — «Спускаясь с высокой горы, постоял я, опершись на «тал»<sup>79</sup>. Вариант этих строк может звучать и так: *Џўлеех те тусем çинче пĕр сын тăрать, Йĕлме туя çине тайăнса* — «На высоких горах стоит человек, Опираясь на ильмовый посох».

Вряд ли в приведенных из обрядовой поэзии примерах *тал* можно толковать как «прядь, пучок»<sup>80</sup>. Скорее всего *тал* есть «дерево».

Какое отношение имеют эпитеты *тал* в выражениях *тал курăс* и *тал пурçан*? Чувашское (татарское, башкирское)

курăс/курыс Р. Г. Ахметьянов возводит к удмуртскому **куръес** — «корье» или **курыз** — «его кора»<sup>81</sup>. Возможно, чувашское тал курăс и подлежит толкованию как «хорошее мочало, подобное коре дерева тал»? В. Г. Егоров чувашское «пурçăн» соотносит с персидским **абришом** — «шелк»<sup>82</sup>. Кажется, слово может быть истолковано как состоящее из двух корней: **пур** и **çăн**. Последний компонент сложного слова — **çăн** — до сих пор употребляется в разговорной речи верховых чувашей со значением «шерсть» (литературное **çăм** с тем же значением). Под первым компонентом слова — **пур** — может скрываться чувашское **пир** — «полотно». В тюркских языках это слово звучит как **бöz**, **без**, **биз**, **бос** и т. д., в форме **пұс** встречается в чувашском низовом диалекте. Возможно, что вариантом современного **пир** было слово **пұр**, потерявшее мягкость звучания в соседстве с **çăн**. Таким образом, **пурçăн** представляет собой сложное слово, состоящее из двух корней: **пур**+**çăн** и толкуемое как «полотно+шерсть», или «тканая шерсть». Персидское **абришом** скорее всего восходит к чувашскому, а не чувашское **пурçăн** к персидскому «шелку».

В таком случае **тал пурçăн** есть одно понятие — развернутое объяснение шелка, получаемого от дерева — шелковицы. Здесь соединяются названия материалов: **тал** — дерево, **пир** — полотно, **çăн** — шерсть. **Тал пурçăн** есть «полотно-шерсть, полученное от тал/дерева».

*Турă Тала* в записи Месароша можно сопоставить также с *Талай* в сохранившихся поговорках о происхождении Вселенной. «*Çут тёнче талайран юлнă*» — «земля (вселенная) сохранилась, уцелела от океана (всемирного потопа)», — толкует В. Г. Егоров. Глагол *юлнă* имеет еще значение «остаться». Хотя в чувашском языке нет никаких намеков на то, что под *Талай* следует понимать «океан, море», но, опираясь на существование подобного слова в этом значении в алтайском, хакасском, тувинском языках, Этимологический словарь толкует *Талай* именно как «море», «океан». *Талаю* придается значение «всемирного потопа», в словарях дается также монгольское значение слова **далай** — «всемирный, вселенский, великий»<sup>83</sup>.

Выражение *çут тёнче талайран юлнă* может быть объяснено и таким образом: «земля осталась после *Талай*» или «земля/Вселенная сотворена (ушедшей) *Талай*».

Если учесть, что Ама Первоначальная выпустила мировые воды, на волнах океана появилось золотое яйцо, из которого возникла Вселенная, то *Тала* и *Талай* могут быть объяснены друг через друга. Мировой океан и Ама Первородная взаимосвязаны как причина и следствие. В чувашской мифологии имеются мифы, где земля спасена при всемирном потопе «*хурăн пуçлă çёлен*» — «березоголовой змеей». Вопрос может стоять в данном случае в следующем: а существовало ли представление у чувашей о Прародительнице Вселенной в образе *Дерева?*

В связи с этим привлекает внимание следующая группа выражений: «*таламан ураллӑ*» — «мохноногий», «*таламан чӑхӑ*» — «курица мохноногая», «*таламан пуҫ*» — голова косматая, нерасчесанная». И на этих же страницах Словаря слова *талан* — «счастье», рядом — *тал пиҫен/таллӑ пиҫен* — «чертополох», «мордовник»<sup>84</sup>, «татарник».

**Таламан** однозначно отсылает к понятию «обросший»: мохнатые, обильно оперенные ножки у птиц и такие же косматые, заросшие волосами головы — у людей. Не скрывается ли в этих определениях имя — Тал Ама — Мать Тала? Нельзя ли истолковать выражения *таламан ураллӑ*, *таламан пуҫ* как «ноги, подобные ногам Тал Ама», «голова, подобная голове Тал Ама»? И не является ли *хурӑн пуҫлӑ ҫӗлен* — «березоголовая змея» вариантом Тал Ама, вторичным описанием Ама Первоначальной?

И не есть ли **талан** — «дар Тала», «удача», «счастье», представленные как божий дар? Хотя в других тюркских языках это слово встречается в значении: «грабеж, разграбление, добыча» и пр.<sup>85</sup>

Понятие «чертополох» передается двумя словами: *тал пиҫен*. Чувашское *пиҫен* — «осот», «бодяк полевой», стало быть *тал пиҫен* дословно должно переводиться как «дерево-осот», «дерево-бодяк полевой». Это «дерево-осот», а именно ветки его имеют силу для излечения коров<sup>86</sup>. Заметим, что *тал пиҫен*, *тал курӑс*, *тал пурҫӑн* построены по одному типу, определением является *тал* — «дерево», «деревянный».

**Тал** встречается в названии селения Талуи — «Поле тал»; в именах собственных и прозвищах: Тал Мӑрса, Таливан, Талла; существует игра под названием «Талилле»<sup>87</sup>. (Талилле — игра с лаптями на Масленицу, которой могли забавляться как старые, так и молодежь и дети. Варианты названия: Ҫӑпаталла — «В лапти», Йытӑлла — «В собаку»<sup>88</sup>.)

Припевом в современных чувашских хороводных песнях звучит непонятное слово «тала, тала»:

Тала, тала, ҫырлана,  
Атьӑр, хӗрсем, ҫырлана.  
(Тала, тала, по ягоды,  
Идемте, девушки, по ягоды)

(д. Сосновка, Аксубаевский р-н, Татарстан).

Или тот же мотив поется на более понятные слова:

Тӑллӑр, тӑллӑр лашӑра,  
Мӗншӗн тӑлламастӑр лашӑра.  
(Стреножьте, стреножьте коня вашего,  
Почему не стреножите вашего коня)<sup>89</sup>,

где непонятное «тала, тала» заменяется более понятным «тӑллӑр, тӑллӑр» (д. Новое Ильмово, Черемшанский р-н, Татарстан).

В Словаре Ашмарина зафиксирована форма *талё-талё сыр-лана*<sup>90</sup> — «талэ-талэ по ягоды».

Приведенные примеры вполне могут позволить толковать Туря Тала как Туря — Дерево, Туря — Дерево-Ама, которой могли быть присущи функции не только Матери людей и богов, но и Матери Вселенной — *Сут тёнче*.

В связи с функцией Матери человеческого рода интересно обратиться к понятию «сирота», которое на чувашском передается описательно словосочетанием *тăлăх-турат*, где последний компонент — *турат* — «ветка». Сирота, таким образом, представляется «веткой *тăлăх*». Не скрывается ли и здесь имя Тала? И ребенок, лишенный своих родителей, признается сыном/дочерью — веткой — Тала, Дерева-Прародильницы?

Обратимся снова к хурритскому и тюркским языкам. В хурритском, как уже было сказано, талэ имеет значение «дерево», а «-ухлэ/-лхэ» — суффикс номина акторис. В этом языке (клинописных текстах) обнаружено слово тал-ухлэ, переводимое как «низший разряд стражников» или «свита», может быть, «дубинщики»<sup>91</sup>. Толкование тал-ухлэ как «дубинщики» связано с корнем слова *тал*, но это толкование принимается не всеми исследователями, ибо так могли называться также дети, оставшиеся без родителей и взятые на содержание и воспитание во дворец правителя. Во всяком случае толкование Э. Лароша («евнух») М. Хачикян считает необоснованным<sup>92</sup>.

Производить чувашское *тăлăх* от тюркского *тул* — «нуждаться, бедствовать, прийти в безвыходное положение, не иметь» (Вамбери)<sup>93</sup> представляется невозможным, поскольку чувашское *тул* имеет противоположное значение: «наполняться», от этого корня образовано существительное *тулăх* — «изобилие», «достаток». Кроме того, чувашское *тăлăх пушăт* нельзя перевести как «лыко-сирота», а лишь как «лыко от тал», даже если под *тăлăх пушăт* понимается лыко плохого качества. Не случайно и сопоставление в обрядовой поэзии *тăлăх ача сÿсĕ* — «волосы ребенка-сироты» с *пĕр сÿл йĕнĕ хулă* — «веткой годичного возраста».

В обрядовой практике существует понятие *тăлăх пусни* — «гнет сиротства»: будто оставшийся без родителей ребенок трудно развивается, отстаёт в росте. Чтобы избежать этого, детей, оставшихся сиротами, следует передавать через тупăк — гроб покойных родителей<sup>94</sup>. Акционально обычай передачи ребенка через гроб родителей напоминает передачу новорожденного через стол «старшему отцу» и «старшей матери» (крестным родителям) при наречении имени.

Если смерть родительница или родителя есть возвращение в Дерево — Тала, то передача ребенка через гроб, ранее представлявший собой выдолбленную из ствола дерева колоду (позднее дно гроба выкладывали из луба) — прохожденне «над» или «через» — приравнивается пропусканию в расщелину

дубового рычага, сиречь вторичному рождению ребенка: родившись вторично, ребенок будет расти здоровым и сильным, рослым. Его не будет «угнетать» смерть родителей, сиротство, тем не менее он будет находиться под защитой Тала, как «ветка Ее»: *тáлăх турат*.

В связи с последним можно напомнить обычай чувашей оставлять в поле или в пределах деревни *усрав йывăç* — «дерево на сохранение». Ни одна ветка с этого дерева не может быть срублена или сломлена, как и с деревьев на киреметище. Таковым усрав-деревом может быть вяз, дуб, сосна, но имелось понятие *хӹея амăш хорăнĕ*—«береза Матери Солнца»<sup>95</sup>. Как указывает П. В. Денисов, «в культовых действиях и молитвах, обращенных к этой богине, в весьма реалистических образах подчеркнуто, что именно она является источником плодородия и рождения»<sup>96</sup>. При таком понимании в самом деле Дерево следует отнести к стихиям наравне с огнем, водой, землей и воздухом. Не зря «дуб-дерево» в молениях Чӹклеме упоминается в ряду стихий: *Ырă уйăх-хӹвел, сӹр-шыв, юман-йывăç, пурте сӹрлахӹр*<sup>97</sup>—«Добрые месяц-солнце, земля-вода, дуб-дерево — все примите».

На фольклорном материале чувашей можно и далее разрабатывать мотив Дерева Ама как Прародительницы мира и человека, но в наши планы эта задача не входила.

Задавшись вопросом о значении кёпе — рубашки, как наряда в обыденной и обрядовой ситуации, и заинтересовавшись фактом отсутствия ряженья в народной игровой культуре в том виде, в каком ряжение присутствует в культурах соседних народов, в данной работе мы рассмотрели операции с кёпе, килке и их «заместителями» в разных ситуациях: при родинах, похоронах и в лечении детей.

Оказалось, что рассмотренные обрядовые ситуации несут одинаковую смысловую нагрузку, а именно предметно-действенное изображение «вторичного рождения» или «смерти — рождения», «умерщвления — воскресения». Смерть — умерщвление передается в обрядовых текстах через знаки — вещные символы кёпе и ее «заменителей» в сочетании с атрибутивными действиями: вколачиванием иголки в половицу, осинового кола в передний угол избы и т. д. Рождение — воскресение обозначается одеванием в новую кёпе. В обрядовом мышлении и сознании кёпе — не только вещь, предмет или знак (в обрядовом тексте), но и абстрактное понятие, имя богини судьбы — Кепе. Функциональные связи кёпе, бересты, теста явно указывают на их соотнесенность с понятием Защиты. Но при этом можно различить Ама — Прародительницу, Кепе-защиту, Хлеба-Бога — Предводителя в пути. Все они могут представляться метафорами понятия Защита. Имя Праматери мира и человека можно определить как **Тала**, возводимое к хурритскому **талэ**—дерево. Впоследствии функции Праматери защищающей, охра-

няющей и принимающей человека в свое лоно после смерти перешли на Кёпе/Кепе: она распределяет души, посылает их на землю к родильницам, одновременно управляет судьбами родившихся и выполняет функции защиты.

Еще позднее защитником, Предводителем в пути признается Џакър Турă — Хлеб-Бог.

В таком контексте понимания символов культуры Дерево, Полотно, Хлеб — защитников и охранителей, как божеств — по-своему раскрывается отсутствие масок на лице в обрядовых ситуациях с целью изображения духов предков и хтонических существ. Надевание маски из бересты, полотна (как у марийцев и мордвы) означало бы в чувашской культуре «уход или возвращение в лоно Праматери» или «обязанность выполнять функции Кепе», т. е. управлять и распределять души. Такого обращения с предметами, осознаваемыми как символы божеств, чувашское религиозное сознание не могло допустить. Но человек волен пользоваться предметными символами как знаками при создании обрядовых текстов и предметных композиций ради «передачи информации» божествам или моделирования их поведения в целях и интересах самого творца текстов.

Обряды лечения, родин и похорон еще не потеряли своего значения и в силу своей непрерывности представляют собой исторически весьма ценные тексты. Но предметно-действенные формы народного творчества невозможно интерпретировать без внимания к целям и интересам человека-творца и религиозно-мифологической основы его творчества. Именно религиозно-мифологическая основа составляет наибольшие трудности при толковании «темных» терминов, преданных забвению в обыденной жизни и появляющихся лишь в обрядовых ситуациях под разными обликами. Путь к познанию мира начинается на стадии поклонения стихиям — природным духам — и ведет к «созданию», означиванию культурных явлений как божеств.

Сказанное не только объясняет трудности изучения наглядных предметно-действенных обрядовых текстов, но свидетельствует о важности включения в круг интересов этноатроведов на первый взгляд совершенно чуждых — неигровых форм обрядовой деятельности. Игровые и неигровые тексты (формы обрядов) тесно связаны, поскольку они — продукты одной культуры, претерпевшей различные изменения в историческом развитии, и не противоречат, а дополняют друг друга. А для фольклориста нет ничего лишнего, ненаучного в своем материале, тем более для исследователя чувашской старины, ибо вопросы этногенеза до сих пор не сняты с повестки дня.

#### Источники и литература

<sup>1</sup> **Ивлева Л. М.** Мир персонажей в русской традиции ряженья. К вопросу о ряженье как типе перевоплощения. // Этнографические истоки фольклорных явлений: Русский фольклор. XXIV. Л., 1987. С. 66.

<sup>2</sup> Пропп В. Я. Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования. Л., 1963. С. 110.

<sup>3</sup> Ивлева Л. М. Указ. соч. С. 71.

<sup>4</sup> Акцорин В. А. Марийская народная драма. Йошкар-Ола, 1976. 198 с.

<sup>5</sup> Акцорин В. А. Там же. С. 13; см. также: Брыжинский В. С. Народный театр мордвы. Саранск, 1985. 167 с.

<sup>6</sup> Ивлева Л. М. Указ. соч. С. 65.

<sup>7</sup> НА ЧНИИ, отд. I, т. 274, с. 77—83; т. 285, с. 47—49.

<sup>8</sup> Там же, т. 274, с. 77—83.

<sup>9</sup> Тимофеев Г. Т. Тӓхӓрӓял. Шупашкар, 1972. 214—215 с.

<sup>10</sup> НА ЧНИИ, отд. I, т. 167, с. 112—113.

<sup>11</sup> Там же, т. 285, с. 565—567.

<sup>12</sup> Денисова Н. П. Зимние и весенние календарные праздники чувашских крестьян (XIX—начало XX в.) // Исследования по чувашскому фольклору. Чебоксары, 1984. С. 146.

<sup>13</sup> Там же. С. 148.

<sup>14</sup> НА ЧНИИ, отд. I, т. 303, с. 189.

<sup>15</sup> Ялав, 1992. № 1. С. 27—28.

<sup>16</sup> Магницкий В. К. Материалы к объяснению старой чувашской веры. Казань, 1881. С. 100—101.

<sup>17</sup> Родионов В. Г. О системе чувашских языческих обрядов // Чувашская народная поэзия. Чебоксары, 1990. С. 3—64.

<sup>18</sup> См.: Ивлева Л. М., Ромодин А. В. Масленичная похоронная игра в традиционной культуре белорусов Поозерья // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., 1990. С. 196—203.

<sup>19</sup> Ивлева Л. М. Мир персонажей... С. 65—66.

<sup>20</sup> Там же. С. 66.

<sup>21</sup> Каныков В. Я. Ача-пӓча сӓмахлӓхӓ. Сӓвӓ-юрӓ, юмах-халап. Шупашкар, 1964. 155 с.

<sup>22</sup> Воронцов Г. И. Ача-пӓча вӓййисем. 1-мӓш п. Шупашкар, 1992. 51 с. См. «Кострому» в русской традиции: Гусев В. Е. Истоки русского народного театра.— ЛГИТМиК. Л., 1977. С. 24—35.

<sup>23</sup> Название «Уртиванла» встречается в записи игры в д. Турмыши, разыгранной учащимися фольклорного отделения Чебоксарского музыкального училища им. Ф. П. Павлова. Вариант без названия: НА ЧНИИ, отд. I, т. 159, с. 235.

<sup>24</sup> НА ЧНИИ, отд. I, т. 619, с. 82.

<sup>25</sup> См.: Трофимов А. А. Космогонические представления древних чувашей и отражение их в орнаменте вышивки // Чувашское искусство. Чебоксары, 1974. Вып. 2. С. 3—52; он же. Вопросы изучения чувашской народной вышивки // Чувашское искусство. Чебоксары, 1975. Вып. 4. С. 155—189.

<sup>26</sup> Егоров В. Г. Этимологический словарь чувашского языка. Чебоксары, 1964. С. 105—106.

<sup>27</sup> НА ЧНИИ, отд. I, т. 204, с. 285.

<sup>28</sup> Егоров В. Г. Указ. соч. С. 113.

<sup>29</sup> НА ЧНИИ, отд. I, т. 159, с. 292—293.

<sup>30</sup> Там же, т. 167, с. 141.

<sup>31</sup> Там же, т. 247, с. 46.

<sup>32</sup> Там же, т. 285, с. 569 и далее.

<sup>33</sup> Магницкий В. К. Указ. соч. С. 140.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> НА ЧНИИ, отд. I, т. 215, с. 295—296.

<sup>36</sup> Там же, т. 31, с. 1—4.

<sup>37</sup> Егоров В. Г. Указ. соч. С. 253—254.

<sup>38</sup> Ашмарин Н. И. Словарь чувашского языка (СЧЯ). Вып. IX. Чебоксары, 1935. С. 31—32.

<sup>39</sup> Там же. С. 30.

<sup>40</sup> НА ЧНИИ, отд. I, т. 159, с. 140; Ашмарин Н. И. СЧЯ. Вып. IX. С. 31.

- <sup>41</sup> Там же.
- <sup>42</sup> Чăваш халăх сăмахлăхĕ. 6 томпа тухать. 2-мĕш т. Шупашкар, 1976 122—123 с.
- <sup>43</sup> Чăваш халăх сăмахлăхĕ. 6 томпа тухать. 1-мĕш т. Шупашкар, 1973 188—199 с.; Чувашские легенды и сказки. Чебоксары, 1979. С. 76—85.
- <sup>44</sup> Ашмарин Н. И. СЧЯ. Вып. XI. Чебоксары, 1936. С. 126.
- <sup>45</sup> НА ЧНИИ, отд. I, т. 247, с. 89.
- <sup>46</sup> Ашмарин Н. И. СЧЯ. Вып. VI. Чебоксары, 1934. С. 150.
- <sup>47</sup> Там же. С. 145.
- <sup>48</sup> НА ЧНИИ, отд. I, т. 247, с. 91.
- <sup>49</sup> Там же, т. 285, с. 569.
- <sup>50</sup> Там же, т. 158, с. 130—131.
- <sup>51</sup> Там же, т. 247, с. 89—90.
- <sup>52</sup> Там же, с. 91.
- <sup>53</sup> Чăваш халăх сăмахлăхĕ. 6 томпа тухать. 6-мĕш т. 2-мĕш п. Миф семпе халапсем. Шупашкар, 1987. 210—212 с.
- <sup>54</sup> Там же. С. 210; НА ЧНИИ, отд. I, т. 207, с. 442.
- <sup>55</sup> Чăваш халăх сăмахлăхĕ. 6 т. 2 п. 210—211 с.; НА ЧНИИ, отд. I т. 215, с. 430—436.
- <sup>56</sup> НА ЧНИИ, отд. I, т. 215, с. 436.
- <sup>57</sup> Там же.
- <sup>58</sup> Там же.
- <sup>59</sup> Там же.
- <sup>60</sup> Там же, т. 207, с. 442.
- <sup>61</sup> Там же, т. 31, с. 14—15; см. также: Магницкий В. К. Указ. соч. С. 146
- <sup>62</sup> НА ЧНИИ, отд. I, т. 159, с. 292.
- <sup>63</sup> Там же, с. 139—140.
- <sup>64</sup> Пурне пек ача // Чăваш халăх сăмахлăхĕ. Юмахсем. Шупашкар, 1976 С. 83.
- <sup>65</sup> Салмин А. К. Сказка, обряд, действительность. Чебоксары, 1989 С. 16; он же. Типология чувашских сказок о богатырях // Исследования по чувашскому фольклору. Чебоксары, 1984. С. 74—90.
- <sup>66</sup> НА ЧНИИ, отд. I, т. 167, с. 139—141.
- <sup>67</sup> Там же, т. 144, с. 32.
- <sup>68</sup> Пурне пек ача. С. 83.
- <sup>69</sup> Сбоев В. А. Исследования об инородцах Казанской губернии. Казань, 1856. С. 88.
- <sup>70</sup> Там же. С. 89.
- <sup>71</sup> Там же. С. 90.
- <sup>72</sup> Там же. С. 63, 101; Риттих А. Ф. Материалы для этнографии России. Казань, 1870. Ч. 2. С. 46; Дмитриев В. Д. О последних этапах этногенеза чувашей // Болгары и чуваша. Чебоксары, 1984. С. 29.
- <sup>73</sup> Сбоев В. А. Указ. соч. С. 90.
- <sup>74</sup> Магницкий В. К. Указ. соч. С. 82—83.
- <sup>75</sup> Егоров В. Г. Указ. соч. С. 258.
- <sup>76</sup> Хачикян М. Л. Хурритский и урартский языки. Ереван, 1985. С. 60.
- 69.
- <sup>77</sup> Месарош Д. Памятники старой чувашской веры. Будапешт, изд-во Венгер. Акад. наук, 1909. С. 5.—Перевод Ю. Дмитриевой. Рукопись хранится: НА ЧНИИ, отд. IV, т. 714, с. 7.
- <sup>78</sup> Мифсемпе халапсем // Чăваш халăх сăмахлăхĕ. 6-мĕш т. 2-мĕш п. 116—117 с.
- <sup>79</sup> Ашмарин Н. И. СЧЯ. Вып. XIII. Чебоксары, 1937. С. 164.
- <sup>80</sup> Там же.
- <sup>81</sup> Ахметьянов Р. Г. Общая лексика материальной культуры народов Среднего Поволжья. М., 1989. С. 33.
- <sup>82</sup> Егоров В. Г. Указ. соч. С. 166.
- <sup>83</sup> Там же. С. 228—229.
- <sup>84</sup> Ашмарин Н. И. СЧЯ. Вып. XIII. С. 164—165, 169.

- <sup>85</sup> Федотов М. Р. Материалы к историко-этимологическому словарю чувашского языка. Чебоксары, 1992. С. 124.
- <sup>86</sup> Ашмарин Н. И. СЧЯ. Вып. IX. С. 235.
- <sup>87</sup> Там же. Вып. XIII. С. 166, 169.
- <sup>88</sup> Воронцов Г. И. Указ. соч. С. 79.
- <sup>89</sup> Магнитофонные записи в упомянутых в тексте деревнях.—Арх. авт.
- <sup>90</sup> Ашмарин СЧЯ. Вып. XIII. С. 167.
- <sup>91</sup> Хачикян М. Л. Указ. соч. С. 67.
- <sup>92</sup> Там же.
- <sup>93</sup> Егоров В. Г. Указ. соч. С. 235.
- <sup>94</sup> Ашмарин Н. И. СЧЯ. Вып. XIV. Чебоксары, 1937. С. 258.
- <sup>95</sup> Там же. Вып. XVI. Чебоксары, 1941. С. 280.
- <sup>96</sup> Денисов П. В. Этнокультурные параллели дунайских болгар и чувашей. Чебоксары, 1969. С. 62.
- <sup>97</sup> Ашмарин Н. И. СЧЯ. Вып. IV. Чебоксары, 1929. С. 323; Денисов П. В. Указ. соч. С. 61.

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ДЕЙСТВИЕ СВАДЕБНОГО ЦЕРЕМОНИАЛА В ДОМЕ НЕВЕСТЫ У ЧУВАШЕЙ ВИРЬЯЛ

*А. А. Осипов*

Музыкальный фольклор, как и обрядовая структура свадьбы, является наименее исследованной частью чувашской фольклористики и этнографии. К настоящему времени научное чувашеведение накопило огромное количество архивного информативного материала, и в то же время до сих пор не предпринято научного описания свадебной обрядности ни по одному региону. Долгое время в чувашской музыкальной фольклористике, как и вообще во всем чувашеведении, этнографическую группу анат енчи, особенно северной ее части, относили к вирьялам. Это отразилось и в труде С. М. Максимова (1), который в сборник под названием «Тури чăвашсен юрисем» (Песни верховых чувашей) включил большей частью материалы чувашей анат енчи — средненизовых. Современные исследователи проблему определения границ этнографических зон предпочитают разрешать в соответствии с конкретными материалами. И это справедливо, поскольку разные стороны народной культуры, обычаев и обрядов на этнографической и диалектологической картах располагаются согласно своей специфике, соответственно с историческими реалиями.

Диалектные различия становятся предметом научного чувашеведения еще в XVIII веке. Первоначально обращалось внимание на особенности в языке и costume. Первые сообщения о двух разных наречиях принадлежат русскому миссионеру Герарду Миллеру, а П. С. Паллас в этом же столетии среди разных слов разъясняет понятия «верьял и хирдиял» (2.08). В конце прошлого, XIX века диалектные различия чувашского языка исследует Н. И. Ашмарин, автор первых работ об особенностях верхового диалекта (3). В очерках, посвященных различиям этнографических групп чувашей, Г. И. Комиссаров в качестве самостоятельной выделяет группу анат енчи (средненизовую). В этой же работе он детально исследует костюмы, обычаи и обряды чувашей верховой зоны, рассматривая и элементы свадебного обряда. По особенностям языка и различиям

в costume исследователь выделяет внутри зоны видьял три подгруппы: к первой относит, в соответствии с современным административным делением республики, Ядринский район севернее реки Вылы и северо-восточную половину Моргаушского района (восточная граница от деревни Хоракасы до Волги); во вторую подгруппу им включаются западные части Чебоксарского и Красноармейского, восточные части Моргаушского и Аликовского районов, северная часть Вурнарского выше р. Большого Цивиля; третью занимают южная часть Ядринского района ниже р. Вылы, восточная часть Аликовского, весь Красночетайский и северная часть Шумерлинского района выше р. Большого Цивиля (4.338).

Наиболее точно и основательно диалекты языка систематизированы Т. М. Матвеевым. Соглашаясь в целом с картой верхового диалекта, составленной Комиссаровым, он уточняет ее и определяет подгруппы: козьмодемьянскую, центрально-ядринскую (верхнечебоксарскую), среднечебоксарскую и красночетайско-атаевскую (5.45).

Основными диалектами чувашского языка В. Г. Егоров считал только верховой и низовой. Группу анат енчи в качестве самостоятельной он не выделял, считая, что между двумя основными группами существуют только переходные говоры. Зона вирьял в его картографировании занимает почти всю территорию анат енчи — полностью Чебоксарский и Красноармейский районы, северные части Марпосадского, Цивильского и Вурнарского районов. Замыкаясь исключительно на языковом компоненте, он не придавал значения различиям в costume, обрядах, фольклорном материале. Главным элементом этногенеза чувашей Егоров считал племена, населявшие территорию Поволжья (теория автохтонности этногенеза), которые впоследствии приняли язык пришлых болгар: «После покорения началось скрещение местных племен с пришлыми тюрками и постепенное освоение тюркской речи. В продолжение трех-четырёх столетий, в течение которых происходило освоение тюркского языка, получившего отныне название чувашского (сувазского) языка, эти разнородные и разноязычные племена частично приносили сюда особенности своего прежнего языка — и фонетические, и морфологические, и синтаксические, и лексические» (6.67).

В послевоенные годы над проблемами верховых говоров работали А. С. Канюкова, В. И. Котлеев, Р. И. Цаплина, Т. Я. Чуркин. Верховой диалект исследовался по конкретным районам, с выявлением комплексов особенностей. Капитальный «Диалектологический атлас чувашского языка» составил Л. П. Сергеев (7).

Чувашское этномузыковедение особенности свадебного материала верховой зоны специально не исследовало, лишь в работах С. М. Максимова впервые приведены важные наблю-

дения над звукорядовой структурой песен, в том числе и свадебных (8).

Этнографических работ с опубликованными материалами свадьбы вирьял немного. В архиве ЧНИИ ЯЛИЭ (ныне ЧГИ) имеются записи полевого характера, собранные Н. В. Никольским, его учениками, учениками Симбирской чувашской школы, Н. И. Ашмариным и его корреспондентами, а также и другими заинтересованными людьми,—требуется систематизация и научное исследование их. Из опубликованных работ по данной проблеме можно указать только работы С. М. Михайлова и большое количество статей в Словаре Н. И. Ашмарина. Дефиниции последнего очень ценны с диалектологической точки зрения, поскольку в них тщательно разработана паспортизация материала. С другой стороны, они имеют огромную историческую ценность — дают возможность реконструкции забытых элементов обряда с установлением конкретных традиций.

Статья С. Михайлова «Чувашские свадьбы» является единственным полным описанием верхового брачного церемониала (9.45—69). Так, об использовании в свадебном обряде *шăпăр* — разновидности волынки — он писал в статье «О музыке чуваш» (9.38—42). С. Михайлов не дал своей статье названия, ограничивающего рамки определенной этнографической традиции, в данном случае верховой, хотя опирается главным образом на личные наблюдения в этой зоне — в своей родной деревне Юнгапоси Козьмодемьянского уезда (современного Моргаушского района). Его повествование исключительно соотносится с описаниями других авторов XIX века, кроме традиции напевов плачей. Практически ни в одной записи указанная традиция не отмечена, и в архивных материалах об этом нет каких-либо данных. Поэтому возникает предположение, что при сообщении об отдельной традиции С. Михайлов мог допустить литературный домысел. Подробно описывая этапы церемонии, он цитирует подлинные тексты песен, пословиц и наговоров дружек на родном языке, но текст плача невесты приводит только на русском. По структуре строения указанный плач не подходит ни на одну из существующих традиций, а по форме представляет собой скорее всего талантливо составленное литературное стихотворение классического типа, — вероятно, сочиненное автором статьи специально для художественной убедительности. Нужно учитывать и то, что Михайлов был знаком с описанием обряда свадьбы, приведенным в книге А. А. Фукс (10), где упоминается обычай плача в средненизовой традиции. Это тоже могло косвенно повлиять на включение автором в свое описание дополнительной информации, которая могла привлечь его своей красочностью. Но современного читателя это вводит в заблуждение. Указанные факторы необходимо учитывать при составлении полной картины свадебного церемониала вирьял.

Данная работа посвящена реконструкции одного из важ-

нейших этапов обряда и выявлению в нем функции музыкального действия. В то же время это — не единственная ее цель. Свадьба — одно из наиболее консервативных явлений: несмотря на смену социально-исторических условий, ее главный структурный стержень не подвластен времени, изменениям подвергается лишь внешняя ее сторона, исследование которой требует сравнительного анализа современного состояния с историческими материалами.

Свадебная церемония в доме невесты — одна из самых значимых, соответственно и самых ярких этапов всего обряда. Основная и главная функция ее заключалась во встрече, знакомстве двух сторон, взаимном угощении и самое важное — в выдаче и увозе невесты. Цикл досвадебных обрядов имел до четырех этапов: *евчѣ яни* — договор сватуна с родственниками невесты о предполагаемом браке с называемым женихом; *сурасу* — собственно сватовство; *сакяр чуклени* — моление хлебом; *палчал* или *кямалча, кямал сул*, последний договор о приезде за невестой. Обряд верховой свадьбы, главные его церемонии проводились преимущественно в летнее время. Об этом сообщают многие исторические источники: «Свадьбы у чуваш преимущественно бывают после Петрова дня перед сенокосом, т. е. в начале июля месяца, тогда, когда минуют *синзя* и *семики*» (9.45). В позднейшей традиции, предпочитая лето, строго определенного времени не придерживались, но в неделю *мункун* (Пасхи) свадьбы не праздновались. В некоторых традициях воздерживались и от времени *саварни* масленицы: «Туйне сурхи ёссем пулса иртне хыссан суллахи вяхтра иртерме тарашна. Уйрамах ака ёссем петне хыссан, июнь уйахенче тума тарашна. Унтан вара керкунне, сурхури иртне хыссан» (Свадьбы старались проводить после весенних работ, в летнее время. Особенно в июне месяце, после весеннего сева. Затем осенью, после праздника сурхури) (12, Ядринский, Вурмаккас-Асламасы). «Туй тавас вяхатне тиркесе таман. Сулла та туня, хелле те. Елек сулла, типетсен туня, мункун эриниче туман. Утасем сална вяхтра та таватчес. Хелле те вяхатне тиркемен, сварнипе мункунсем хушшинче анчах туман» (Время свадьбы особенно не выбирали. И летом, и зимой проводили. В старину летом проводили, когда подсохнет, на неделе мункун воздерживались. И во время сенокоса проводили. Не пренебрегали и зимним временем, только на масленицу и на Пасху воздерживались) (12, Аликовский, Шафранчик). Народный календарь довольно четко регулировал время организации свадеб. С периодами крупных религиозных праздников старались их не совмещать. В более позднее время, когда в некоторых местностях утратился религиозно-смысловой характер масленицы и забыты его сакраментальные основы, свадьбы стали приурочивать к этому древнему празднику.

Свадьба в доме жениха и в доме невесты начиналась одно-

временно, но раздельно. По традиции (не только верховых чувашей), в доме родителей жениха составляется свадебный поезд — из женатых и неженатых родственников и друзей брачующегося, а также холостых молодых парней. Незамужние девушки в поезде жениха в старинной традиции не участвовали: «Майшарла ҫынсем кайна, хёрсем кайман. Халь каяҫҫё-хәнтё. Ёлөк кайман. Каччәсем каяҫҫё опесаттельнә» (Женатые ездили, девушки — нет. Сейчас они, конечно, ездят. В старину не ездили. Парни едут обязательно) (13, Моргаушский, Старые Мадики). Поскольку главные персонажи свадебного поезда участвовали в церемонии вместе со своими женами, в структуре обряда предусмотрены были функции не только для них самих, но и для их жен. С. Михайлов в своем описании указывает: «той бось», которого он называет «свадебным головой»; «хыйматлых» — посаженный отец: «мун-крю» — старший дружка (букв. «старший зять»); «мун-крю арым» — жена старшего дружка, «назначается свахою за женихом и невестою»; «кизинь-крю» — «младший зять»; «плююхсе» — «служитель», «из молодых мальчиков, для присмотра за лошадьми»; «одного или двух пузырьников и им в помощь одного или даже двух холостых молодцов с бубнами, называемыми барабанами» (9.50).

Каждый персонаж имел строго назначенную функцию. Туй пуҫё (той поҫ или той бось) руководил свадебным поездом жениха, ехал верхом на коне первым и следил за передвижением поезда. «Туй-пуҫ — администратор. Он надзирает за свадьбой... Ездит пред свадьбой и предупреждает о приезде свадьбы» (14, т. 14.99). Здесь имеется в виду особенность передвижения туй пуҫё: при выезде свадебного поезда из дома жениха за невестой, а также при отъезде от дома невесты он следует первым, раньше всех приезжает к месту назначения с предупреждением о прибытии свадебного поезда. Современные информаторы отмечают: «Туй пуҫё малтан тухса каять» (Свадебный голова выезжает впереди всех) (12, Аликовский, Шафранчик); «туй пуҫё тухса кайсассан вара туй халәхё саланать» (после отъезда свадебного головы гости расходятся) (15, Ядринский, Чебаково); «туй пуҫё малтан каять. Туй пуҫ ҫитет те вёсене кётсе илешҫё. Вәл уйрәм каять, малтан» (свадебный голова выезжает раньше. Прибывает свадебный голова, и их затем встречают. Он выезжает отдельно, впереди) (13, Моргаушский, Старые Мадики).

Туй пуҫё исполнял функцию предводителя обряда, регламентировал все его составные части. При переходах поезда жениха он первым трогался с места, понуждая к этому всех остальных членов.

Следующим по значимости персонажем являлся мән кёрү старший дружка. В низовой и верховой традициях имелись различия в функциях мән кёрү. В низовой традиции он выполнял «функции жреца-организатора обрядности инициации и

связанного с ней обряда бракосочетания» (16.107). Важнейшей его функцией в низовой свадьбе являлось произнесение приговоров *саламалик* у ворот дома невесты перед въездом свадебного поезда. В верховой традиции саламалик отсутствует, и оберегательная функция *мән кәрү* выражена не столь ясно. В то же время многие элементы обряда, которые в низовой традиции исполняет старший дружка, в том числе и оберегательные, у верховых входят в обязанности свадебного головы. В описании С. Михайлова туй пуҫё руководит молением поезда жениха перед выездом. За полевыми воротами жениховой деревни он приказывает остановиться, «...командует снять шапки мужчинам и молиться богу. При молении *той бось*, держа под мышку шапку свою, говорил: *Тора сирлах, тора ан брах, тора польш пиря, намус ан кударт*, то есть: «Господи, помилуй, господи, не оставь, господи, помоги нам, не введи в стыд или в посмеяние». Помолившись таким образом, отправляются далее за невестой» (9.55).

Старший дружка в верховой традиции упоминается часто в связи с *кёҫён кәрү* — младшим дружкой. Но если обязанности последнего строго регламентированы и четко определены, то *мән кәрү* в большинстве случаев только упоминается рядом с ним, а некоторые его действия носят вспомогательный характер для свадебного головы. «Потом невестин *той бось*, то есть «глава свадьбы», велит жениху слезть с коня, и тут дружка (*мән кәрү*.—А. О.) с полдружкой (*кёҫён кәрү*.—А. О.) чинно принимают его с лошади...» (9.57). Несмотря на все это, в отдельных описаниях оберегательная функция *мән кәрү* выражена довольно четко: он являлся своего рода охранителем жениха и находился рядом с ним: «*Кәрү стели ҫумёнче мән кәрү пуханё ларать*» (Рядом со столом жениха установлено сидение *мән кәрү*) (17.461; Ядринский, Изамбаево); «Между тем жених с дружкой и полдружкой геройски объезжают по солнцу трижды кругом устроенных лавок *шилик*...» (9.64).

Современные информаторы *мән кәрү* упоминают довольно редко. Вероятно, в какой-то период роль этого персонажа слилась с ролью свадебного головы, к которому перешли его функции. В связи с этим примечательно следующее: «*Пирён мән кәрү темесҫё, туй пуҫё таҫҫё*» (У нас не говорят *мән кәрү*, говорят туй пуҫё) (12, Аликовский, Шафранчик),—в данном случае *мән кәрү* полностью заменился свадебным головой.

Следующий по функциональной значимости персонаж женихова поезда — *хәйтмәтләх* (*хәйтмәтләх атте, хәйтмәтләх ати*). В словаре Н. И. Ашмарина *хәйтмәтләх* толкуется как посаженный отец, «приглашенный родственник при женитьбе» (14, вып. 16.303). С. Михайлов объяснял значение *хәйтмәтләх* исходя из значения слова *хәуллә* «смелый». Отсюда полагал, что «лицо сие есть в собственном смысле не посаженный отец, а избранный для смелости или, просто сказать, смельчак на

свадебных церемониях» (9.50). В действиях указанного персонажа ясно прослеживается оберегательная функция: он являлся доверенным лицом, которому поручалось в целостности и сохранности доставить невесту в дом жениха. После встречи с невестой в доме ее родителей хайматлӑх и хайматлӑх арӑмӗ (его супруга) находились безотлучно при ней, ехали в одной повозке с ней при переезде ее в дом жениха, были вместе с ней при выходе и входе в любое помещение, хайматлӑх на руках выносил невесту из дома ее родителей и усаживал в повозку и т. д. «Ҫапла туй ҫынсем юрласа ташланӑ вӑхӑтра качча тухакан хӗр ашшӗ пур ҫын пулсан ашшӗ-амӑшне, пиччӗшӗсене, шӑльнӗсене кӗпесем парса вӗсенчен пилӗх илет те тухса упӑшки е хайматлӑх урапи ҫине ларса каяҫҫӗ» (Пока свадебные гости поют и пляшут, невеста, если ее отец — состоятельный человек, раздает рубахи родителям, старшим и младшим братьям и, приняв их благословение, уезжает вместе с мужем на повозке посаженного отца) (17, Ядринский, Изамбаево).

Охранительная функция хайматлӑх сохранилась и в позднейшей традиции. Более того, в современной свадьбе к нему перешли и обязанности *пӗлӗхӗҫӗ*, *ямҫӑк* — смотрителя за лошадьми: «Хайматлӑх питӗ ответлӑ ҫын пулмалла. Ҫул ҫинче урапа таврашӗ пӑсӑлас пулсан, ун йӑлтах тӗрлетсе йӗркелемелле пулмалла. Сӑмахран, ҫул ҫинче урапа пӑти тухса кайса, урапа тухса кайсан та — хӗрӗсене урапа ҫинчен антарма юраман. Урапа ҫинчен антарсан вӗсен пурнӑҫӗ тӗрӗс-тӗкеллӗ пулмаҫ, тенӗ. Ун пик чухне хайматлӑхӑн кӑҫтан та пулин ҫул ҫинче урапа пӑти тупса, ҫамрӑксене урапа ҫинчен антармасӑр, тӗрлетсе, мӗнле те пулин киле илсе ҫитермелле пулнӑ» (Хайматлӑх должен быть очень ответственным лицом. Если в дороге случалась поломка повозки, он должен был все поправить. К слову, если в дороге терялась чека и вылетало колесо — молодых запрещалось высаживать из повозки. В противном случае говорили, что их жизнь сложится неудачно. При таких обстоятельствах хайматлӑх обязан был где-либо найти чеку, поправить повозку, не высаживая молодых, и, как бы ни было трудно, довезти молодых домой) (11, Ядринский, Вурманкас-Асламасы).

Функциональная значимость хайматлӑх очень важна в современном обряде. Еще в XIX веке, как уже было указано, ослабло значение *мӑн кӗрӱ*. С изменением социального уклада постепенно утратились магические оберегательные функции *туй пуҫӗ*, перешедшие к нему от *мӑн кӗрӱ*: в современной свадьбе *туй пуҫӗ* ограничивается только регламентирующими функциями. Многие обязанности, которые в старом обряде выполняли *мӑн кӗрӱ* и *туй пуҫӗ*, постепенно перешли к хайматлӑх. Разумеется, перешли только те элементы их функций, которые сохранились в изменившейся социальной обстановке. Кроме этого, современные информаторы приводят факты выпол-

нения посаженным отцом и функцией *евчѐ* — сватуна, поскольку предварительный договор *евчѐ яни* стал совмещаться со сватовством *џураџу*: «џураџма ашшѐ, ывӕлѐ тата хӕйматлӕх каять» (Свататься отправляются отец, сын и хӕйматлӕх) (18, Ядринский, Большое Чурашево).

В качестве хӕйматлӕх в современной свадьбе, как и в традиционной, избирается лицо из родственников жениха или близкий друг семьи, его родителей. «Хӕйматлӕх тесе ашшѐ килӕштернѐ чи џывӕх џынна каланӕ... Хӕйматлӕх вӕл авланнӕ џын, арӕмлӕ џын» (Посаженым отцом называют самого близкого человека, который нравится отцу... Посаженым отцом бывает человек женатый) (11, Ядринский, Вурманкас-Асламасы).

Следующий персонаж поезда жениха кѐџѐн кѐрӕ — младший дружка, один из главных исполнителей многих элементов обряда, выбирался из молодых неженатых парней. В описании С. Михайлова кѐџѐн кѐрӕ назван «полдружкой» или «младшим зятем». «В сие звание избираются непременно из холостяков, из родственников жениха или из посторонних» (9.50). «Кѐџѐн кѐрӕ тесе каччин шӕлийӕне е урӕх вӕсен џывӕх хурӕнташне калаџџѐ» (Младшим дружкой называют младшего брата жениха или его близкого родственника) (17, Ядринский, Изамбаево). По указанию туй пуџѐ (в современной свадьбе хӕйматлӕх) кѐџѐн кѐрӕ угощает пивом и вином гостей, выполняет приказы жениха, сопровождает невесту, когда она ходит за водой, и др. Одна из примечательнейших его функций — побуждение всех присутствующих к выполнению определенных элементов обряда. Он первым исполняет танец в доме жениха перед выездом за невестой, увлекая всех гостей к началу веселья, в определенных моментах церемонии первым запекает: «Юррипе ташшине те кѐџѐн кѐрӕ пуџласа парать. Ун хыџџӕн ыттисем те юрлама-ташлама пуџлаџџѐ» (И песни, и танцы зачинает кѐџѐн кѐрӕ. После него начинают петь и плясать все остальные) (17, Ядринский, Изамбаево). «Тухса кайиччен кѐџѐн кѐрӕ пуџласа ташласа парать те, вара туй арӕмѐсем, туй ачисем пѐрер ташласа параџџѐ» (До отъезда кѐџѐн кѐрӕ первым начинает танцы, после него свадебные женщины и свадебные парни также по одному разу танцуют) (12, Аликовский, Шафранчик). В обязанности кѐџѐн кѐрӕ входило руководство музыкантами, он непосредственно давал указания к началу звучания музыки в определенные периоды церемонии: «...Полдружка с женихом... выходит на двор, где устроены лавки (*шилик*) и, по повелению *той бося* (главы свадьбы), кричит музыкантам, пузырникам и барабанщикам начинать играть» (9.54).

В некоторых описаниях современных свадеб есть указания на наличие в жениховом поезде нескольких кѐџѐн кѐрӕ: действия, совершаемые кѐџѐн кѐрӕ, приписываются нескольким лицам, выполняющим сообща одну функцию. В подобных

случаях их называют *кёсён кёрўсем*, т. е. во множественном числе: «Туй пуçё, туй каччи, ашшё, хайматлăх, кёсён кёрўсем пулаçсё» (Свадебный голова, жених, отец, посаженный отец, младшие дружки бывают) (13, Моргаушский, Старые Мадики); «Çав шилёкне кёсён кёрўсем пасса водкине кăларса илеçсё» (Разобрав этот шылăк, младшие дружки достают водку) (19, Ядринский, Большое Чурашево). Кроме указанных функций, кёсён кёрў руководил группой дружинников жениха, называемых в большинстве традиций *вирьял пуса каччисем*, у низовых чувашей — *кёрнўкер*. По сравнению со всеми остальными персонажами кёсён кёрў в современной свадьбе — наиболее полно сохранившееся действующее лицо. Его функции четки и определены, действия семантически оправданы и персонально предназначены. Скорее всего это объясняется тем, что его функции были менее всего связаны с религиозно-духовной частью обряда, которая, как известно, частично утратилась, частично ее элементы получили новое смысловое значение сообразно с изменением социальных условий бытования свадьбы.

Все главные персонажи, кроме кёсён кёрў, участвуют в обряде со своими женами, которых называют *туй пуç арăмё* (жена свадебного головы), *мăн кёрў арăмё* (жена мăн кёрў), *хайматлăх амăшё* или *хайматлăх апи* (посаженная мать, т. е. жена посаженного отца). Они всегда находятся рядом со своими мужьями, выполняя вспомогательные функции. Но в церемонии есть функции, которые исполняют только строго определенные женщины. Особенно это касается песен и танцев. В этом отношении наиболее активна роль посаженной матери — она являлась главной запевалой во многих моментах свадьбы: «Хёрё тухиччен хайматлăх арăмё юрласа урапи патёнче тăрать. Унăн упăшки юрласан унтан эреке ёсёçсё» (Жена хайматлăх, стоя возле повозки, поет до тех пор, пока не выйдет невеста. Если вместо нее запоет муж, то с него требовали вина) (17, Ядринский, Изамбаево); «А юрă — хайматлăх амăшё пуçлать те вара — хёрарăмсем юрлаçсё» (А песни — начинала петь посаженная мать, и тогда пели все остальные женщины) (13, Моргаушский, Старые Мадики); «Каччин килне çитессён, хайсем çитнё тесе, ытларах чух хайматлăх амăшё туй юрри юрласа ярать. Вăл юрланине илтсе пўртрен вёсене кётсе илме тухмалла» (По приезде к дому жениха, оповещая о своем приезде, чаще всего свадебную песню запевала посаженная мать. Услышав ее пение, из дому должны были выходить для встречи) (11, Ядринский, Вурманкас-Асламасы). Посаженная мать вместе с посаженным отцом сопровождала жениха и невесту при переездах, ходила за невестой для привода ее к жениху, переодевала ее в наряд замужней женщины и т. д.: «Хайматлăхё шупăра хывма хёрне укça парать. Шупăра хываçсё. Вара хёр хёрарăм çипуçёпе. Хайматлăх арăмё тутăр салтать» (Посаженный

отец уплачивает невесте деньги, чтобы она сняла шупӑр\*. Снимают шупӑр. Невеста оказывается в женском наряде. Посажённая мать развязывает ей платок) (19, Ядринский, Большое Чурашево).

Для поездки за невестой назначался специальный смотритель за лошадьми — пӱлӗхӗ: «*Пюлюхсе* «служитель», из молодых мальчиков, для присмотра за лошадьми как за жениховую, так и за лошадьми прочих поезжан» (9.50). В отдельных традициях его называли *ямӗӗк* (ямщик) (12, Аликовский, Шафранчик). Современные информаторы об этом персонаже упоминают крайне редко, видимо, с переменной вида транспорта его функции потеряли свое значение.

Исключительно важными персонажами свадебного обряда были, разумеется, музыканты. В зоне верховых в XIX веке были широко распространены *шӑпӑр* (чувашская разновидность волынки) и *параппан* (разновидность барабана) — эти инструменты чаще других упоминаются в старых описаниях. *Кӗсле* — гусли — на свадьбах употреблялись гораздо реже: по всей вероятности, они не были свадебным инструментом, хотя игра на гуслих могла сопровождать танцы. Относительная стационарность конструкции, негромкий звук гуслей затрудняли их использование во время поездки в качестве сопровождения звучному, громкоголосому хору. Более всего для этого подходил *шӑпӑр* с его пронзительным звучанием, ярким колоритом. Особая ритмоструктура чувашской песни также более всего подходила для составления характерной полифонии *шӑпӑра* с хоровым одноголосием в сравнении с гармонической структурой *кӗсле*. Во второй половине XIX века *шӑпӑр* постепенно начинает вытесняться из быта *хут купӑс* — гармоникой. С утилитарной точки зрения, гармонь, как и *шӑпӑр*, была удобна для использования во время передвижений и ярка по звуку. Широко использовались разновидности *параппан* — барабана, в некоторых источниках они названы бубнами. В традиционной свадьбе барабаны сопровождали свадебный хор совместно с *шӑпӑр*, позже стали использоваться вместе с гармоникой. Музыканты пользовались особым уважением, в низовой традиции до сих пор встречается специальный ритуал приглашения их на свадьбу. С. Михайлов приводит факт «избирания» музыкантов: «Избирают одного или двух пузырников (исполнителей на волынках.—А. О.) и им в помощь одного или даже двух холостых молодцов с бубнами, называемыми барабанами» (9.50). Об этом же очень красочно он повествует в другой своей статье: «Пузырник у чуваш — волшебник. Во время свадеб больше всех отличается он, и если музыкант холост, то он совершенный победитель красавиц: ему они все подчинены и покорны» (9.38).

\* *Шупӑр* — летний женский кафтан из белого полотна.

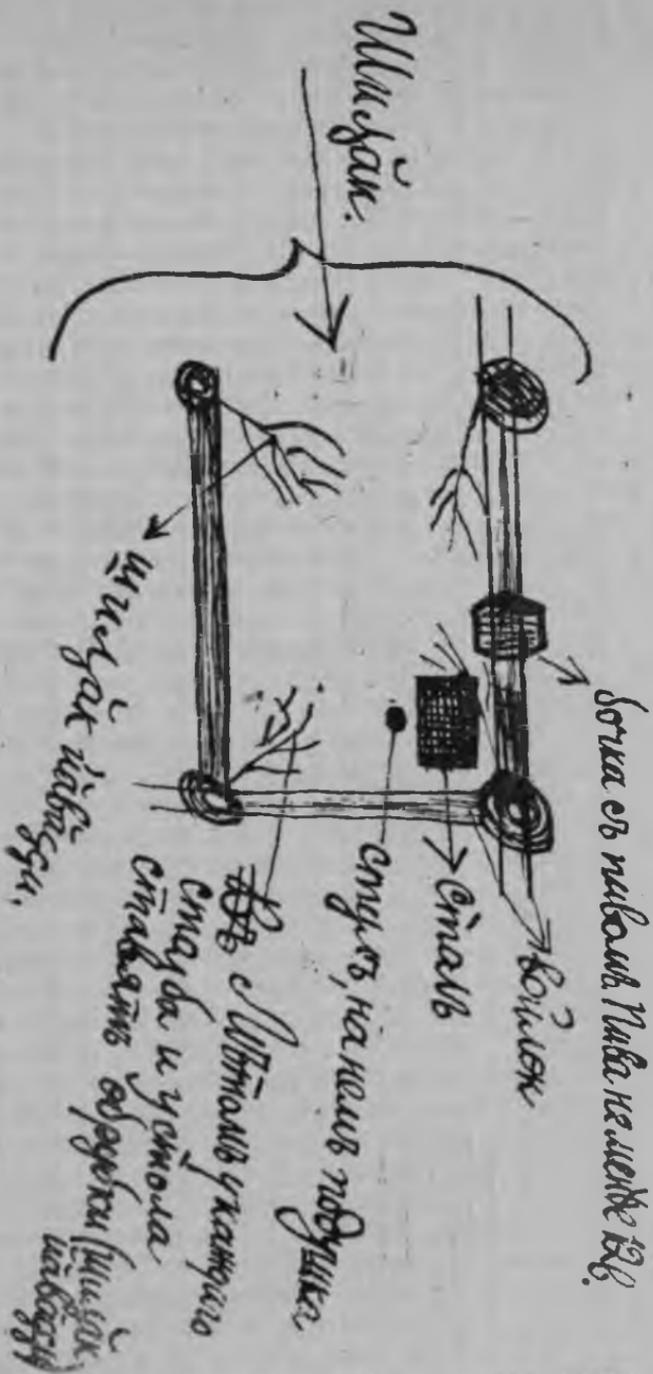
На современных свадьбах почти повсеместно используются гармони и барабаны: «Кармонине калаşçё, туй юррине юрласа веş савансах кайса кёреşçё. Кармоньса́р пуşне параппан пулна́ та урэх нимён те пулман пирён патра кунта. Елёкех ша́ппа́р пулна́ вёл. Но эпе́р астумастпа́р а́на» (На гармони играют, свадебную песню поют и все, веселясь, приезжают и заходят. Здесь у нас, кроме гармони, был еще только барабан, более ничего не было. В старину волынка была. Но мы ее не помним) (12, Аликовский, Шафранчик). Уже к началу нынешнего века на большинстве свадеб звучали гармоники, которые привозились из больших городов, с ярмарок. Были и свои мастера по изготовлению гармоней: «Ташлаттарма хут купас йа́лара. Вёл ва́хатра гармошкёна «тальянка́» тенё. Чулхула та́ра́хёнчи мастерсен купасёсене илсе килсе каланá. Унтан хамáр та́ра́хри мастерсен купасёсемпе те каланá. Пирён та́ра́хра купас та́ваканёсем Торай ялёнче, Чирёккасси Етёрнере» (Для плясок в обычае были гармоники. В те времена гармошку называли «тальянка». Играли на гармониках, привозимых от нижегородских мастеров. Играли и на гармошках наших мастеров. В наших краях мастера по изготовлению гармошек были в селах Тораево (ныне Моргаушского района.—А. О.) и Ядрино) (11, Ядринский, Вурманкас-Асламасы). «Параппан та кармонь каланá. Пирён ва́хатра ша́ппа́рпа каламан» (Играли на барабане и гармони. В наши дни на волынке не играли) (20, Ядринский, Большое Чурашево).

Наиболее важным персонажем поезда невесты являлся *вий-килё-поş*, *вий-кёл-поş*: «Должностное лицо со стороны невесты, которое впускает жениховых поезжан в *вий-килли* (14, т. 5. 197). В его обязанности входило: встреча свадебного поезда жениха, требование уплаты денег за въезд в ворота, а также требование *хулám укşi*, недоплаченного во время сватовства, руководство свадебной церемонией в доме невесты и во время поездки на ее проводы и др. По аналогии с персонажем свадебного поезда жениха, в некоторых традициях его называли туй пуşё, той-поş. «В *Хорачка* его нет, там бывает два «той-поş», — сообщается в Словаре Н. И. Ашмарина (14, т. 5. 198) об отсутствии персонажа с таким же названием в д. Нижние Олгаши (оба села — Моргаушского района), где его называли «вий-кёл-поş». В традиции, о которой ведется речь, эту роль выполнял персонаж, которого называли «той-поş». Даже в старых документах *вий-килё-поş* выявляется не повсеместно, а в определенных случаях, не четко. Современные информаторы его почти не упоминают. С. Михайлов называл его «главой домовеселья» и приравнивал по функциональному значению к младшему дружке: «В эту должность избирается со стороны невесты кто-нибудь из родственников ее; он у невесты то же, что полдружка у жениха, и называется «глава домовеселья», ибо по-чувашски *вий* значит «игра», *киль* — «дом», *бось* —

«глава», что в сложности составит «игрального дома глава», а правильнее: «глава домовеселья» (9.57). О равной функциональной значимости кёсён кёрү и вый-киль-поç в смежных поездах свидетельствует и акт их взаимного приветствия.

Для проведения самой значимой по своей важности части обряда — свадебного гуляния — подготавливается специальное место — шыльяк карти. Термин с разным диалектным произношением: шыльяк, шильяк, шиляк, шилёк, сйлёк — используется в нескольких значениях. В исторических материалах им обозначаются две наиболее торжественные части свадебной церемонии, которые проводились в доме невесты и в доме жениха. Строение, которое устраивали во дворе у невесты и где проводилось главное торжество, называли шыльяк карти, или, кратко, шыльяк. Такого же рода место устраивалось и во дворе у жениха, где после приезда невесты и первой брачной ночи проводили моление в честь молодой — сёнё сын яшкине чўклени.

В отдельных традициях две основные церемонии обозначались дифференцированными терминами «шыльяк» и «туй», трактуемыми их обобщенно, в целом: «Шыльяк, назв. свадебного обряда, который совершался в доме невесты (туй — в доме жениха)» (14, т. 17. 188; Аликовский, Якейкино). Церемония в доме жениха здесь названа туй. Но в данной же статье на слово «шыльяк» Ашмарин приводит факт из другой традиции, где это слово объясняется как обряд в доме жениха: «Шыльяк: 1) обряд после свадьбы (в доме невесты.—А. О.). Привезли невесту, заперли ее с женихом в амбар. Часа через 3-4 после этого собираются только родственники жениха в особо устроенное место (шыльяк) для получения от молодых подарков. Молодая впервые показывается с открытой головой как женщина» (14, т. 17.188; Чебоксарский, Шоркино). Слово «шыльяк» исторические материалы чаще всего объясняют в качестве одного из элементов свадебного обряда. При этом считают его отдельным, завершенным обрядом внутри свадьбы. Церемония в доме невесты называется шыльяк, а церемония в доме жениха «шыльяк ирттерни» (проводы шыльяк, проведение шыльяк). В отдельных традициях словом шыльяк называли для краткости место проведения, само строение, в котором находились гости в доме невесты и в доме жениха: «В середине двора невесты для приема жениха с его гостями устраивают «шилляк» (21, Ядринский уезд, Убеевская волость). Существовал и точный гермин, обозначающий место проведения обряда — «шыльяк карти»: городьба вокруг шыльяк. «Кёрү (по приезде в дом невесты) шыльяк карти патне пырса тарать те (подъезжает), хёр ашшё вай (т. е. жених) анас сёре кёсёе сарса пёр тенкё укса пайрахать» (Жених подъезжает к городьбе вокруг шыльяк и останавливается, а отец невесты на то место, где жених должен сойти, стелит кошму и бросает на нее монету в один рубль) (14, т. 17.189).



Шилек (НА ЧГИ, отд. I, ед. хр. 287, а. 368).

Место гуляния, а одновременно и части свадебного обряда, шыльӑк устраивалось во дворе за день до свадьбы. В Словаре Ашмарина сообщается, что его устройство возлагалось на младшего дружку и вый-килӑ-поҫ: «Туй-шыльӑк ыран тенӑ чух пур вак-тӑвек ҫимӑҫсене пӑҫерсе хатӑрлесе хураҫҫӑ, кӑҫӑн кӑрӑпе вый-килли... шыльӑк юписем лартса хураҫҫӑ» (За день до свадьбы готовятся все съестные припасы, младший дружка и должностное лицо со стороны невесты устанавливают деревца шыльӑк) (14, т. 17.188). Необходимо различать: кӑҫӑн кӑрӑ устанавливал шыльӑк в доме жениха, а вый-килли (так в некоторых традициях называли вый-килӑ-поҫ) — соответственно у невесты. Это же могли делать отцы и старшие домочадцы брачующихся: «Хӑрӑн ашӑҫем те апат-ҫимӑҫ пӑҫерсе туйине тӑрма тула шильӑк туса хатӑрлет» (Также отец невесты после приготовления угощений устраивает во дворе шыльӑк для проведения свадьбы) (17, Ядринский, Изамбаево).

Главными элементами строения являлись доски, прочно устанавливаемые на обрубки толстых дубовых бревен в виде лавок с трех сторон. Четвертая, западная сторона оставалась открытой для входа. Существовала и другая разновидность: лавки устанавливались со всех четырех сторон, но на западной стороне оставлялось место для входа. Посреди такого построения устанавливали один или два стола и стул для мӑн кӑрӑ или туй пуҫӑ. По краям шыльӑк, около обрубков устанавливались «шыльӑк йывӑҫҫи» или «шыльӑк юписем» — срубленные деревья. На одну из лавок ставили бочку с пивом.

Строение шыльӑк карти красочно описывал С. Михайлов: «Среди двора устраиваются... для свадебной церемонии четверугольные места из досок, положенных на чурбашках, вышиною в аршин, с обширною в середине площадкою для плясок. Лавки эти, называемые *шилик*, точно такие, как у фигляров в балаганах для зрителей, и со входом с одного угла на площадку, на которой ставят два стола с пивом, вином и разными кушаньями, а к одному столу привязывают березку для вешанья подарков» (9.51). Его описанию соответствует и другое, относящееся к концу XIX века: «Шыльӑк тесе хӑмаран тунката ҫине хурса тунӑ саксене калаҫҫӑ. Ун варрине ик стел лартаҫҫӑ. Пӑри кӑрӑ стели, унта кӑрӑ апат ҫеҫҫӑ. Тепри туй халӑхне вали. Кӑрӑ стели ҫумӑнче мӑн кӑрӑ пуханӑ ларать. Пӑр енче тата тухса ҫӑремелли вырӑн юлат» (Шыльӑк называют лавки, которые устраивают из досок, укладывая их на чурбаны. На середину его ставят два стола. Один из них стол кӑрӑ, за ним едят угощение кӑрӑ. Другой — для свадебных гостей. Возле стола кӑрӑ устанавливается сидение для мӑн кӑрӑ. Еще на одной стороне оставляют место для прохода) (17, Ядринский, Изамбаево). В этом описании не сказано об установлении специальных срубленных деревьев, между тем оно имело чрезвычайно важное символическое значение, уходящее своими

корнями к миропониманию народной религии Туря. Срубленные деревья (в отдельных традициях только одно дерево) украшались вышитыми сурпанами и полотенцами. Иногда, как указывает С. Михайлов, на них вешались подарки, которые дарила невеста.

Важное значение имела разновидность устанавливаемого дерева: в основной части документов упоминается липа, реже — береза. Об использовании срубленной березы имеется запись в Словаре Ашмарина: «Шыльак хоранё, береза, около которой совершался свадебный обряд?» (14, т. 17.188; Моргаушский, Большое Карачкино). В селах северной части верховой зоны и на современных свадьбах предпочитают ставить березу: «Хоран лартацсе, сакан та лартацсе. Контаракра хоран лартацсе» (Березу ставят, и липу тоже ставят. В здешних местах больше березу ставят) (22, Моргаушский, Юнга). В свадебной традиции горных марийцев также существовал обычай устройства шыльак, который они называли *шылык*, для него они также использовали березу. «Лавки эти, называемые по-черемисски шилык... со входом с одного угла на площадку, на которую ставят два стола с пивом, вином и кладут по караваю черного хлеба, а к одному столу дружка ставит у жениха кудрявую березу, которую дружка же и вырубает в роще» (9.135).

В отдельных традициях старой свадьбы по краям лавок шыльак устанавливали не целиком деревья, а только ветки. В Словаре Ашмарина они названы «шыльак юписем» и объяснены как «столбы, которые ставятся по краям шыльак» (14, т. 17. 188). В данном случае, скорее всего, имеют место трансформации понятия дерева—*шыльак йывацси*. Возможно, что в более ранний период вместо веток или молодых деревьев использовались деревья покрупнее или их стволы. Позднее символическое функциональное значение обряда вместе с названием «шыльак юпи» сохранилось. Далее здесь же Ашмарин приводит еще одно пояснение: «Вал шыльак юписене кирек хасан та саканан малалла пхса ларакан турата касса лартацсе» (Для столбов шыльак всегда срубают липовые ветки, которые выдаются из дерева вперед) (в восточную сторону.—А. О.). Поездка за деревом для шыльак и его выбор производились в виде своеобразной церемонии с соблюдением необходимых условий. В указанном пояснении таковой была требуемая по условиям форма дерева. Подобные детали встречаются и в сообщениях современных информаторов: «Ана касна чухне перре касса татмалла тет те-ха. Вармана кайсан. Перре касса анча татмалла тет. Атту икке авланать, тетче. Перре касса татсан—перре авланнипех порнать тетче» (Говорят, что когда его (дерево.—А. О.) рубят, то должны срубить с одного раза. Когда приходят в лес, должны срубить с одного взмаха. Иначе, говорят, женится дважды. Если же срубить с одного взмаха, то будет жить с одной женой) (23, Моргаушский, Юнга).

В современной традиции понятие шыльӕк в определенной степени трансформировалось. Его часто используют для обозначения места гуляния, обрядового действия и всей церемонии в доме невесты или жениха (в доме жениха шыльӕк устраивают редко). Такого рода сообщение имеется из села Чебаково Ядринского района, записанное в 1984 году: «Вара кёрӯ каччи патёнче пулатъ шилӕк. Вара «шилӕк» тетпёр ӕна. Шилӕкре вара ашшӕ-амӕшӕсене кӕрекене лартаӕсӕ... Вара парне параӕсӕ. Кам япала, кам укӕа парать» (Затем в доме жениха бывает шыльӕк. Это мы называем «шыльӕк». Родителям устраивают застолье в шыльӕк... Тогда дают подарки. Кто вещи дарит, а кто — деньги) (15). Очень часто современные информаторы называют этим словом обрядовое дерево, которое устанавливают посреди лавок около стола: «Шилӕк тума килкартине кӕкласа килнӕ сӕллӕ сӕка йывӕс лартаӕсӕ... Сӕк сӕка патне сӕтел лартнӕ, сӕтел сине сӕра-ӕрех, апат-симӕс лартнӕ» (Для устройства шыльӕк во дворе устанавливают высокую липу, которую вырывают (с корнем.—А. О.) и приносят домой... К этой липе ставится стол, на стол ставят пиво и вино, кладут угощения) (11, Ядринский, Вурманкас-Асламасы). Под шыльӕк информатор здесь подразумевает дерево, которое считается им главным символом обряда.

Традиция устройства шыльӕк необыкновенно устойчива. Практически ни одна свадьба сегодня без нее не обходится. Если старая свадьба проводилась преимущественно в летнее время, когда устройство застолья под открытым небом естественно, то современный обряд не ограничен во времени. Тем не менее даже в зимний период во дворе устраивают шыльӕк и устанавливают обрядовое дерево — в этом случае дерево без листвы, не имеющее декоративного значения, как летом. Все это исполняется исключительно с символической целью охранительной функции.

— Хавӕр качча кайнӕ чух туйсене хӕсан ытларах тунӕ?

— Хӕлле те тунӕ ёлӕк, сӕлла та — мӕлле май килнипе.

— Хӕлле тусан шильӕкне ӕста лартнӕ? Е туман та-и?

— Шильӕк тула лартнӕ.

— Хӕлле те-и?

— Хӕлле те. Картишне половой хӕмасем хурса, стел лартса.

Пӕртре лартса кӕларачӕ те.

— Сивӕ пулсан та-и?

— Сивӕ пулсан та толтах тухса ташлатчӕ, юрласа. Шильӕк туса, хори касса килетчӕ та, лентисем, темсем»

(—В какое время старались делать свадьбы, когда Вы выходили замуж?

— В старое время делали и зимой, и летом — когда было сподручнее.

— А если зимой, где устанавливали шыльӕк? Или, возможно, его и не делали?

— Шыльӑк делали на воле (на дворе).

— Даже зимой?

— И зимой. На дворе устанавливали половые доски, стол ставили. После того как сначала посидят дома.

— Даже и в холод?

— Даже в холод выходили и плясали на улице, с песнями. Приготовив шыльӑк, приносили срубленную березку, да ленты, да всякое другое) (22, Моргаушский, Малые Чуваки).

В некоторых селах появился новый обычай: под обрядовое дерево шыльӑк при его установке закапывается бутылка с водкой или вином. Она распивается через несколько дней на обряде шыльӑк пӑсни (разрушение, разбор шыльӑк): «Шыльӑк карти пӑсма каятпӑр, тетчӑс. Шыльӑк карти ҫӑка лартнӑ та-ха. Виҫӑ кунтан пӑсма кайнӑ ӑна. Унта аяла эрех лартатчӑс. Кайран туртса кӑларатчӑс те эрехне ӗҫетчӑс» (Говорили «идем разбирать шыльӑк». На шыльӑк ведь устанавливали липу. Через три дня ходили его разрушать. Там внизу ставили вино. Потом вынимали (обрядовое дерево.—А. О.) да вино выпивали) (12, Аликовский, Шафранчик).

В соответствии со старыми описаниями, поезд жениха выезжал к невесте в полдень: «Кӑнтӑрла ҫитеспе туя тухса каяҫҫӑ» (Ближе к полудню выезжают на свадьбу) (17, Ядринский, Изамбаево). Современные свадьбы предпочитают выезжать под вечер. Это, по всей вероятности, объясняется тем, что современные виды транспорта позволяют не тратить время в пути. «Кайма каҫ енне пуҫтарӑнаҫҫӑ» (К отъезду собираются под вечер) (15, Ядринский, Чебаково).

Свадебный поезд формируется следующим образом: туй пуҫӑ, мӑн кӑрӑ (в тех традициях, где сохранился), хӑйматлӑх, затем все остальные. После въезда в деревню невесты порядок несколько менялся — кӑҫӑн кӑрӑсем (младшие дружки), ожидающие, как правило, команды туй пуҫӑ, выезжают во главу поезда и таким образом первыми подъезжают к дому невесты: «...Туй килсе ҫитет... Чӑн малтан икӑ кӑҫӑн кӑрӑ юнал утпа каяҫҫӑ... Унтан туй пуҫ, мӑн кӑрӑ, хӑйматлӑх, туй ачисем тата ытти илме килекенсем. Мӑн пурӑ ҫирӑм пилӑкшер, вӑтӑршар урапа килеҫҫӑ» (...Подъезжает свадьба... Впереди всех едут двое младших дружек верхом на конях... Затем глава свадьбы, старший дружка, посаженный отец, свадебные парни и остальные приезжающие за невестой) (24, Ядринский, Малое Качкино).

С самого выезда из дома жениха вплоть до приезда к дому невесты всю дорогу родственники жениха исполняли свадебные песни (пример 1). Пели безостановочно, прерываясь лишь в моменты остановок: «Халӑхсем юрласах каяҫҫӑ. Хӑр илме кайнӑ чух яланах юрласа каятпӑр» (Народ едет распевая. Когда едем по невесту — всегда поем) (15, Ядринский, Чебаково).

Приехав в деревню невесты, свадебный поезд жениха на-

правляется сразу к ее дому, что является одним из характерных особенностей, отличающих верховую свадьбу от низовой традиции, где поезд останавливается первоначально у *евчѣ* (сватуна). В старой традиции существовало несколько вариантов встречи женихова поезда. Чаще описывается вариант, когда свадебный поезд останавливался у дома невесты на улице, перед закрытыми воротами. Туй пуѣ платил парням и девушкам, родственникам или сверстникам невесты, *алък укци* — воротные деньги, после чего ворота раскрывались, и свадебный поезд во главе с туй пуѣ и женихом въезжал во двор. В некоторых описаниях рассказывается, что туй пуѣ, жених, *мӑн кѣрӱ* и *кѣѣн кѣрӱ*, въехав во двор верхом на конях, трижды посолонь, т. е. по ходу солнца, объезжали *шыльӑк*: «Вара утлӑсам тата шилӑк тавра *ѡаврӑнма тапратаѡ*, виѡе хут *ѡаврӑнсан*, шилӑк умне *тӑраѡѡе*» (Затем верхоконные начинают объезжать *шыльӑк*, объехав трижды, останавливаются возле него) (25, Аликовский, Коракиши). Этот же факт описан С. Михайловым в той же последовательности, т. е. те же описанные персонажи «объезжают верхами три раза по солнцу вокруг *шилика*» (9. 57). После этого будущий тесть расстилает около жениха, сидящего верхом на коне, кошму, кладет на нее деньги и подносит кружку с пивом. Жених спешивается (в некоторых традициях его снимали с коня младшие дружки или свадебные парни), подбирает с кошмы деньги и принимает угощение гестя.

В том случае, если жених приезжал в повозке, существовал другой вариант его встречи. Подъехав к дому невесты, жених сам или, чаще всего, глава свадьбы уплачивают воротные деньги, въезжают во двор, и здесь будущий тесть встречает жениха. Возле повозки расстилается кошма, и далее обряд следует так же, как и в первом случае. Затем жених с *туй матки* — женой главы свадьбы — или с кем-либо из своей свиты трижды по ходу солнца обходит место свадебного пиршества *шыльӑк*. «*Каччи вара урапа ѡинчен анать те, сӑхсӑхса укѡана илсе, туй пуѡ арӑмпа шилӑекри сѣтел йѣри-тавра виѡѡе ѡаврӑнса, сѣтел хушшине кѣрсе лараѡѡе*» (Жених, сойдя с повозки, перекрестившись, подбирает деньги и вместе с женой главы свадьбы, обойдя вокруг стола *шыльӑк* трижды, усаживается за стол) (24, Ядринский, Малое Карачкино).

В описаниях старинных свадеб обращается внимание еще на одну деталь. После уплаты воротных денег и въезда жениха и главы свадьбы во двор некоторые из участников поезда жениха, — очевидно, это младшие дружки или свадебные парни, — делают несколько кругов по улице, пускают лошадей рысью, проделывая верхом на конях различные молодецкие трюки, демонстрируя мастерство езды, и затем только въезжают во двор (24, Ядринский, Малое Карачкино).

В современной традиции главные элементы церемонии

встречи жениха сохранились без изменения, за исключением отдельных упростившихся деталей. Встреча жениха родителями невесты (как правило, отцом) происходит перед воротами. Жених сходит на разостланное одеяло или покрывало и так же, как в старой традиции, подбирает положенные для него деньги. В отдельных случаях он подбирает также одеяло и складывает его на свою машину (или повозку). Имеются традиции, в которых вместо кошмы жениху подкладывается *сытар* — подушка. Когда жених входит в помещение, эту подушку подкладывают ему в качестве сидения: «Каччӑ пырса ситсен хӑр амӑшӑ сытарпа тухать. Каччине лав синчен сытар сине антарать. Кайран ӑна хӑрӑн йӑмӑкӑ илет те ун айне хурать, кӑрсе ларсан. Кӑсӑн кӑрӑсем сав сытара хӑр сӑмӑсемпе туртса илме тӑрӑшаççӑ» (Навстречу подъезжающему жениху выходит будущая теща. Она подкладывает подушку сходящему с повозки жениху. Затем младшая сестра невесты подбирает эту подушку и подкладывает жениху, когда он усаживается. Младшие дружки и подружки невесты стараются вырвать из-под него подушку) (19, Ядринский, Большое Чурашево). В данной традиции обряд с подушкой имеет довольно развитую игровую форму. Кроме того, примечательна замена кошмы подушкой. Почти повсеместно для этой цели используется одеяло, покрывало или ковер. В то же время нельзя считать данный факт современной трансформацией обрядового элемента. Использование *сытар* (подушки удлиненной формы, напоминающей маленькую перину) вместо кошмы встречается и в ранних описаниях: «Ашшӑне пухан лартса параççӑ, анчах сытарне укçа тӗлемесӗр памаççӑ» (Для отца (жениха.— А. О.) ставят стул, но подушку без выкупа не дают) (17, Ядринский, Изамбаево). Подкладывание подушки для жениха или членов его свиты — традиция, идущая из глубины веков.

В некоторых селах верховой зоны есть еще одна разновидность церемонии встречи женихова поезда. В дом невесты на какое-то время раньше всех остальных приезжает туй пуçӑ со своей женой и отцом жениха, беспрепятственно входит в избу и сообщает о приезде поезда. Следом подъезжает жених со своей свадебной свитой, а далее все следует, как в предыдущих случаях: «Еç усаççӑ вӑсем (туй пуçӑсем.— А. О.). Çӑккӑртварӑпе кайса вӑсем малтан еç усаççӑ. Туй ситнӑ сӑре еç усаççӑ (Они (глава свадьбы и другие.— А. О.) зачинают дело, приехав раньше с хлебом-солью. Они зачинают дело к приезду свадьбы) (12, Аликовский, Шафранчик). В отдельных традициях глава свадьбы, приехав раньше, может даже сам уплачивать воротные деньги, подготовив встречу жениха. В таком случае поезд жениха поджидают с открытыми воротами (19, Ядринский, Большое Чурашево). Церемонию обхода вокруг места шылӑк современные информаторы не упоминают, но в некоторых традициях предупреждают, что передвигаться вок-

руг стола при выходах из дому участникам свиты положено только по ходу солнца (22, Моргаушский, Малые Чуваки).

Въезд свадебного поезда в деревню, остановка у ворот дома невесты чрезвычайно зрелищны, в них участвуют не только гости, но и все окружающие: соседи и все, кто приходит посмотреть на свадьбу. В такой ситуации поезжане невольно становятся персонажами своеобразного театрального действия, что в значительной степени стимулирует их к большей активизации предназначенных им функций. С музыкальной стороны эта часть — одна из самых ярких во всей церемонии. Музыканты (пузыристы, а позднее гармонисты) демонстрировали здесь свое мастерство, *туй арӑмсем* — свадебные женщины и *пуса каччисем* — молодые парни пели от имени *арӑын туй* — жениховой части свадьбы. Остановка у *ханха* — ворот и плата *алӑк укӑи* — воротных денег происходили на фоне вдохновеннейшего пения многолюдного хора. В текстах использовались формулы, комментирующие происходящее. В одном из описаний начала нашего века приводится следующий текст напева, который исполняли у ворот свадебные женщины: «Илме тесе килтӑмӑр, илмесӑрех каяс ӑук, хӑреслӑ тенкӑ парасчӑ — хӑр тутине курасчӑ, кӑмӑл тенкӑ парасчӑ — кин тутине курасчӑ» (Приехали забирать, не забравши не уедем, дать бы монету с крестом — увидеть щедрость девушки, дать бы монету серебряную — увидеть тороватость сношеньки) (24, Ядринский, Малое Карачкино).

Вместе с *хӑр ӑуммисем* — своими сверстницами — невеста до прибытия *арӑын туй* выезжала для прощального гощения к своим родственникам, чаще всего в своей же деревне, для чего использовалась специальная повозка. В отдельных случаях запрягалось даже несколько повозок: «Тата вӑл вӑхӑтра хӑрне ӑӳретеӑӑ виӑ лавпа...» (В это время ездят (невеста и ее подружки.—А. О.) на трех повозках...) (25, Аликовский, Коракиши). В современной традиции данный элемент обряда почти полностью вышел из обихода. Вполне возможно, что и в прошлом он не являлся обязательным и выполнялся не повсеместно. В одном из источников говорится: «В Ядринском уезде, в некоторых волостях юго-восточного района уезда, невеста выезжает со своей свитой по родным только в своей деревне, а в других частях уезда — вовсе нет» (21, Ядринский уезд, Убесевская волость). При вступлении женихова поезда на место гуляния *шыльӑк* невеста не присутствовала: одетая в соответственный наряд, накрытая девичьим покрывалом *пӑркенчӑк*, она находилась или в отдельной комнате, в чулане, или в амбаре, или в соседнем доме. В старых описаниях говорится, что свадебным гостям невеста показывалась лишь незадолго до отъезда из родительского дома.

Встреченный отцом невесты жених направлялся прямо в *шыльӑк*, за приготовленный стол. В традициях, где существо-

вал обычай с одним шильяк, для жениха накрывался отдельный стол, за который он усаживался вместе со своим отцом. Вслед за ними заходили остальные члены свиты и усаживались по своим местам. В старых описаниях встречаются варианты встречи жениха, где церемония с кошмой имела еще одну разновидность: кошму жениху подкладывали, с положенными, как и в предыдущих случаях, деньгами, не тогда, когда он сходил с повозки, а когда усаживался за стол (17, Ядринский, Изамбаево). Такого рода факты свидетельствуют о том, что и в XIX веке, когда миропонимание религии Туря в значительной степени даже преобладало в сознании народа, свадебный обряд, имея общую функционально обусловленную структуру, допускал довольно значительные вариации отдельных элементов. Преобладали церемонии с одним местом шильяк, но существовали традиции и с двумя. В последнем случае родственники жениха и родственники невесты гуляли поврозь, причем заходить на «чужие территории» запрещалось: «В нем (в шильяк) должны пребывать-гулять только со стороны жениха, а со стороны невесты не имеют права сюда входить и плясать, так как им устроено «шильяк» под сараем и дано также пиво. Несмотря на это, парни со стороны невесты стараются силой пробраться в «шильяк», что в середине двора, а со стороны жениха не пускают (шильяк в середине двора — асла шильяк, а шильяк под сараем называется кёсён шильяк). Из-за этого... происходят такие драки и побои, что дело доходит до волостного суда» (21, Ядринский уезд, Убеевская волость).

Порядок следования членов арсын туй — поезда жениха — в старых описаниях не приводится, хотя он имел важное значение, на что указывают и современные информаторы. В соответствии с описаниями практически всех современных материалов, свита жениха первоначально входила в избу, а затем, спустя некоторое время, постепенно перемещалась в шильяк, причем действия в этих местах продолжались параллельно. Первыми в дом входят жених или туй пуё вместе с отцом жениха. Во многих случаях жениха сопровождают хайматлях и его супруга: «Хайён (каччин.— А. О.) ашшём кётсе ларащё туй пуёпе пёрле. Кайран хайматлях ашшё, авланакан каччи, хайматлях амашё кёрсе ларащё» (Его (жениха) отец вместе с главой свадьбы сидят в ожидании. Затем посаженный отец, жених и посаженная мать усаживаются) (13, Моргаушский, Старые Мадики). В данном случае туй пуё и отец жениха вступают в дом невесты первыми, несколько ранее свадебного поезда. Абсолютно во всех традициях первыми в дом входят главные персонажи, среди которых бывают и кёсён кёрё (11, Ядринский, Вурманкас-Асламасы).

Следующим этапом свадьбы в доме невесты являлось угощение. Гостей поезда жениха потчевали пивом и вином родители невесты, их соседи и родственники. Последние угощают

гостинцами, которые они заранее готовят и специально приносят. В этот момент прекращается пение и не возобновляется до тех пор, пока младший дружка не устроит своего угощения. Младший дружка выкупает у подружек невесты приготовленную хозяевами бочку с пивом и угощает всех присутствующих: «Кёҗён кёрўсем, хёр җумсенчен нўхреп җараҗси илсе, шилёке җара йатаҗҗё. Хёр җумсем вёсене укҗа памасар уҗа памасҗё. Наймайччен памасар тйрсан, кёҗён кёрўсем вёсене чён пушпапа җапаҗҗё. Кёҗён кёрўсем вёсене 15-шер е 10-шар пус параҗҗё» (Младшие дружки, выкупив у подружек невесты ключ от подвала, носят пиво в шыльак. Девушки не дают им ключа без уплаты. В случае, если они долго торгуются, парни ударяют их ременной плеткой. Младшие дружки дают им по 15 или 10 копеек) (24, Ядринский, Малое Карачкино). В этом описании традиции, относящейся к XIX веку, отмечается, что угощение происходит на месте шыльак. Данный элемент церемонии, один из самых стабильных элементов обряда, сохранился неизменным и в современной свадьбе, где действие происходит параллельно в помещении и во дворе — в шыльак. Угостив всех присутствующих выкупленным пивом, младший дружка начинает танец, ему подпевают женщины из свиты жениха. После него в танец включаются *туй ачисем* — свадебные парни, приглашая по очереди *туй арйм* — свадебных женщин.

Элемент выкупа пива младшим дружкой в современной свадьбе претерпел небольшие изменения. Пиво может покупаться у хозяина дома (11, Ядринский, Вурманкас-Асламасы) целым бочонком, который затем возвращается, заполненный пивом родственников жениха, в *таварна* — послесвадебном обряде гощения. Часто пиво выкупается в ведре, в этом случае обряд выкупа обставляется всевозможными юмористическими театральными элементами. Пиво, ведро и ковш выкупаются по отдельности, все действие обыгрывается младшим дружкой и подружками невесты в виде своеобразной шуточной сценки (22, Моргаушский, Малые Чуваки): «Кёҗён кёрўсем витре, кашак җалса илмелле выляҗҗё. Хёрёсем кёҗён кёрўсене улталаҗҗё. Ғапла вёсен хушшинче вайй пулса иртет» (Младшие дружки затевают игру по отниманию ведра и черпака (для пива.— А. О.). Девушки вводят парней в обман. Таким образом между ними происходит игра) (15, Ядринский, Чебаково).

В современной традиции элемент устройства отдельных шыльак для родственников жениха и невесты утрачен — все присутствующие действуют в общем месте гуляния. Поэтому пение и танцы, устраиваемые, как и прежде, свитой жениха, носят характер соревновательный между двумя группами. Младшие дружки и свадебные парни часто приглашают к танцу подружек и родственниц невесты.

В старых описаниях начального этапа свадьбы существуют варианты. Наиболее примечательным из них является возвра-

щение невесты и ее подружек в самом начале церемонии до-мой, где происходит встреча «двух свадеб»: «Вара икё туй хутшанса каясё» (Затем две свадьбы соединяются) (25, Аликовский, Коракши). Причем и в данной традиции невесту по приезду в дом не сразу сажают за стол, а так же, как и в предыдущих случаях, помещают в отдельное помещение.

Современное начало свадебного церемониала отличается от прошлого, характерного для XIX века. Угощение кёсён кёрү выкупленным пивом, как уже было сказано, существует, но оно несколько отодвинуто по времени — происходит несколько позже. По-видимому, современная городская традиция, где жених и невеста после приезда поезда жениха находятся постоянно вместе, повлияла на структуру верхового обряда. В этом ощущается унификация и, соответственно, упрощение. Войдя в дом родителей невесты, жених и его приближенные (посаженные родители, младший дружка), как правило, отправляются выкупать невесту и приглашать ее за стол. Таким образом, в современной свадьбе указанный элемент церемонии также сдвинут по времени: «...Кайран хёр шырама тухса каясё. Хёрне пытарнă... Или чаланта въл, или пускилта. Хёрё пёчен мар, унпа пёрле хёр сумсем. Ана пытарасё те, укса ыйтасё. Каччи, хайматлăх ашшёпе амăшё — вёсем пёрле кёресё. Укса тўлесен вара хёрне вёсем киле илсе кёрсе каясё. Кёрекене кёрсе ларасё. Хёрё каччипе юнашар ларать» (...Затем идут искать невесту. Невеста спрятана... Она или в чулане, или у соседей. Невеста не одна, с ней ее подружки, которые прячут ее и требуют выкуп. Жених, посаженные отец и мать входят вместе. После уплаты выкупа они заводят невесту в дом. Усаживаются в красный угол, за стол. Невеста садится рядом с женихом) (13, Моргаушский, Старые Мадики). В некоторых селах по приезде в дом невесты жених уплачивает выкуп, входит к невесте в чулан и остается там во все время свадебного гуляния, выходя оттуда вместе с невестой перед отъездом свадебного поезда (12, Аликовский, Шафранчик). Данный вариант гораздо ближе к некоторым разновидностям старой традиции, где невеста, вернувшись домой после угощения у своих родственников и прощания с ними, устраивает в чулане, куда после уплаты выкупа входит жених, небольшое отдельное застолье: сюда приглашаются по очереди родственники для угощения и знакомства с молодыми (24, Ядринский, Малое Карачкино).

В начале церемонии гощения в доме невесты в отдельных селах встречаются некоторые детали, среди которых характерен обряд «ура йăтни». В настоящее время *ура йăтни* (дословно — «поднимание ног») бытует в селе Большое Чурашево Ядринского района. «Каччине ура йăтасё. Пукан сине лартса висё хут сўлелле сёклесё. Виçсёмёшёнче антармасё. Каччă аллинче четвёрт тата стакан. Въл эрехе стакан сине

ярса вищӗ хутчен халӑх ҫине сапать. Пурне те лектӑр, тесе» (Жениха качают. Сажают на стул и трижды поднимают вверх. На третий раз не опускают. Жених держит в руках четверть (трехлитровую бутылку.—А. О.) и стакан. Он наливает вино в стакан и трижды обливает гостей, приговаривая: «Чтобы всем досталось») (19). Приведенный обряд представляется в достаточной степени нетрадиционным и даже несколько наносным, тем более, что встречается в очень ограниченном круге сел. Тем не менее он упоминается в Словаре Ашмарина: «Туйӑра яш-кӑрӑмсем кӑрӑвӑе покан ҫине лартаҫ те, ҫав покантан порте тытса, вищӗ хут ҫӑлелле: ура! тесе, йӑтаҫҫӗ. Ҫакна ура йӑтаҫ теҫҫӗ. Она ереке еҫесӑн йӑтаҫҫӗ» (Молодые парни на свадьбе сажают жениха на стул и, взявшись вместе за него, трижды поднимают вверх, приговаривая: качать его! Это называется «поднять на ура». Так они проделывают для того, чтобы выпить) (14, т. 3. 267. Аликовский, Якейкино). В указанном источнике не упоминается, в какой момент свадьбы этот обряд выполнялся. В современной свадьбе его совершают в шылӑк, как уже было указано, в начале церемонии гощения. Все это позволяет говорить о достаточной традиционности обряда. С течением времени он трансформировался, приобрел новое значение и вышел из широкого обихода.

Наиболее стабильный элемент церемонии в доме невесты— это когда *арҫын туй пуҫӗ* — глава свадьбы — угощает привезенными гостинцами родственников невесты. За исключением мелких внешних изменений, он сохранил свое глубинное значение и аккуратно выполняется по сей день. Кроме главы свадьбы, гостинцы привозил также старший дружка: «Туй пуҫпа мӑн кӑрӑ килӑсенчен кучченеҫ илсе килеҫҫӗ» (Глава поезда со старшим дружкой приезжают с гостинцами) (24, Ядринский, Малое Карачкино). Обмен гостинцами в свадебной церемонии тесно связан с народной религиозной обрядностью и происходил во всех этнографических группах чувашей. Как в старой, так и в современной традиции угощение туй пуҫӗ предвлялось общим молением богу. В материалах XIX века конкретное время угощения не указывается, в отдельных случаях оно упоминается после выкупа пива младшим дружкой. И все же, предположительно, оно могло происходить в самом начале пребывания поезда жениха в доме невесты, поскольку обряды моления, имеющие важное семантическое значение, во временной структуре любого ритуала занимали наиболее значимое место. О его важности свидетельствует следующее описание: «Кӑрӑк тӑхӑнса, пурте, пӑрт тулли ҫын, ура ҫине тӑрса, кӑлтӑваҫҫӗ «хамӑр чӑлхепе». Хӑр ашӑ, ҫӑлӑк илсе, алӑк уҫса пуҫсапать турра. Унтан кучченеҫе ҫиеҫҫӗ» (Все, полный дом народу, встав на ноги, надев шубы, молятся «нашим языком» (имеется в виду текстом молитвы исповедовавших народную религию Турӑ.—А. О.). Отец невесты, взяв шапку, приоткрыв

дверь, молится богу. Затем пробуют гостинцы) (14, т. 756).

Гостинцы глава свадьбы привозил в специальной *такмак* или *кушел* — лыковой или кожаной суме. В материалах о верховой традиции чаще упоминается *кушел* — кошелка, плетенка, или *пештёр* — лыковый пещур. В качестве гостинцев привозились лепешки *сѹхѹ* и сыр *чѹкѹт*, а также бочонок с пивом, вино. «Вѹл вара икѹ сѹхѹ, ун сине пѹр чѹкѹт кѹларса хурать» (Затем он вынимает две лепешки *сѹхѹ*, а на них кладет сыр *чѹкѹт*) (24, Ядринский, Малое Карачкино). Количество гостинцев варьировалось, хотя и имело важное значение. Однако лепешки и сыр наличествовали неизменно, используются и сегодня: «Сомѹнче парне, кочченѹ полнѹ. Пѹр четвѹрт, висѹ сѹхѹ и пѹр чѹкѹт полнѹ» (С собой подарок, гостинец имели. Четверть, три лепешки и сыр) (22, Моргаушский, Малые Чуваки). Направляясь за невестой, набирали нечетное число гостинцев: нечетным могло быть общее количество лепешек и сыра вместе или нечетное число их разновидностей. Варианты зависели от традиции. Перед отъездом из дома невесты глава поезда снова набирал гостинцы в суму — теперь для угощения в доме жениха. На этот раз бралось четное количество предметов. Таким образом осуществлялся своеобразный обмен гостинцами. Кроме указанных — обязательных, в качестве гостинцев использовались, по всей вероятности, и другие продукты, приготовляемые к свадьбе.

В связи с гостинцами современные информаторы приводят еще одну деталь. Сума с гостинцами туго-натуго перевязывалась. Входя в дом, глава свадьбы вручал ее кому-либо из сестер или подружек невесты и платил деньги для того, чтобы они развязали тугой узел (22, Моргаушский, Малые Чуваки). Затем вручал гостинцы хозяину дома, который, произнеся молитву, пробовал их, отламывая руками по кусочку. В соответствии с канонами народной чувашской веры, гостинцы запрещалось резать ножом, а взяв в руки, необходимо было помолиться и поминать умерших: «Сѹсѹпе касмасѹр, алѹпа хуѹа хуѹа, малтан «ваттисене» асѹнса тин сѹмелле» (Не разрезая ножом, а отрывая по кусочкам руками, едят, поминая «старших») (14, т. 7.56). После отца невесты гостинцы пробуют, также предварительно помолившись, остальные гости поезда невесты, а глава свадьбы угощает их привезенным пивом и вином.

В современной традиции угощение главой свадьбы родственников невесты и угощение гостей младшим дружкой выкупленным пивом совмещаются во времени и происходят параллельно: первое происходит в доме, а второе — в шылѹак, во дворе. После этих церемоний по велению главы свадьбы начинаются танцы и пение (22, Моргаушский, Малые Чуваки).

Музыкально-игровая часть церемониала во всем обряде имеет строгую персонифицированность. Первым после угоще-

ния выкупленным пивом запеваает, а чаще всего сразу начинает пляску младший дружка: никто не имел права делать это раньше него. «Пёртак ёссе сикелесен юрлама, унтан ташлама пуслассе. Юррипе ташшине те кёсён кёрү пусласа парать. Ун хысқан ытгисем те юрлама, ташлама пуслассе» (Немного выпив и закусив, начинают петь, а потом плясать. И песни и танцы зачинает младший дружка. За ним начинают петь и плясать все остальные) (17, Ядринский, Изамбаево). После кёсён кёрү в танец и пение включаются пуса каччисем — дружки жениха и женщины поезда жениха.

Угостив всех, глава свадьбы также призывал веселиться. По его указке, первой запевала *туй пуç арәмё* — жена главы свадьбы, в современной свадьбе — *хайматләх арәмё* — посаженная мать, за ними запевали все остальные участники свиты жениха. «Той арәмсем хёрсе ситсен йорлама тапратассе, той хёрне каяссе те ташлама тапратассе» (Разгорячившись, свадебные женщины начинают петь, выйдя на край свадебного места (шыльак. — А. О.), начинают плясать) (26, Козьмодемьянский уезд). Информаторы придают важное значение порядку следования «выступлениям» персонажей: «Кёсён кёрүсем ташласассан вара таша-юрә туй арәмсем пуслассе. Туй пуç кучченеç ситерсе пёттермесёр вёсен таша-юрә пушлама юрамасть. Ун хысқан ташлатан-юрлатан, ситерессе-ёстерессе, пёрне-пёри хана тавассе» (После того как спляшут младшие дружки, песни и танцы начинают свадебные женщины. До тех пор, пока глава свадьбы не закончит своего угощения, им нельзя петь и плясать. После этого пляшешь, поешь, едят и пьют, угощают друг друга) (25, Моргаушский, Малые Чуваки).

Для определения структуры музыкального действия важно исследовать запреты на участие в действе некоторым персонажам. С этой точки зрения очень характерно замечание современного информатора: «Хайматләх амәшё тухать туй хёрне юрлама-ташлама. Хайматләх амәшён ташлама юратъ, ашшён — юрамасть. Кёсён кёрүсем малтан ташлассе, кайран юрлассе... Хайматләх ашшён ку вәхәтра ташлама юрамасть... А юрә — хайматләх амәшё юрлатъ те вара — хёраарәмсем юрлассе» (Посаженная мать выходит на свадебное место петь и плясать. Посаженной матери можно плясать, а посаженному отцу нельзя. Свадебные парни вначале пляшут, потом поют... Посаженному отцу и в это время плясать нельзя... А песни — их зачинает посаженная мать, а за ней поют все женщины) (13, Моргаушский, Старые Мадики). Петь и плясать запрещалось также главе свадьбы, жениху и невесте. Для жениха существовал особый запрет на участие в пении и плясках: «Кёрү хай туйёнече ташласан, арәмне йывәр килет, тет. Ав Шаппук хай туйёнече ташларё, тет те, арәмё сұлталакченех вилчё, тесе, сәмах кәларчёс» (Говорят, что если жених на своей свадьбе спляшет, его жене придется тяжело. Вон, говорят, Шаппук плясал на

своей свадьбе, так его жена померла, сказывали, не дожив и года) (14, т. 14.96, Симбирская губерния, Буинский уезд, Старое Чекушкино). Данный материал — из низовой этнографической зоны. Подобных запретов по верховой традиции, записанных в прошлом веке, не обнаружено, но в существующих материалах не упоминается и об участии жениха в музыкальном действе в доме невесты. Сведениями о запретах подобного рода современные информаторы не располагают, они забыты. Современный сельский обряд претерпел значительные изменения в связи с введением в последние десятилетия канонизированной советской церемонии акта бракосочетания, организуемого в сельском Совете или Доме культуры. В этой «новой» традиции свадебный вальс жениха и невесты введен в качестве кульминационного элемента церемонии. Искусственно введенный обряд оказался, по существу, прямо противоположным традиционному, уходящему корнями в народное миропонимание. Современные информаторы не помнят этого запрета, но в то же время не приводят фактов участия жениха в музыкальном действе. Хотя исключения встречаются и здесь. «Қаччи ун хысқан хёр йәмәкне тутәр парать. Хёр йәмәкә унпа пёрле таша ташлатъ» (После этого жених дарит младшей сестре невесты платок. Младшая сестра исполняет вместе с ним танец) (19, Ядринский, Большое Чурашево). Думается, что приведенный факт является одним из примеров влияния искусственно введенного обряда, а одновременно и примером разрушения собственной традиции, общая структура которой сохранилась, а запреты забыты.

Функция невесты в музыкальном действе свадебного церемониала в ее доме, так же, как и функция жениха, очень статична. Ей запрещалось петь и танцевать до окончания свадьбы и осуществления обряда инициации к замужним женщинам. Указанные запреты обусловили саму структуру музыкального действия. Содержание текстов песен, исполнение танцев, форма их исполнения и персонажи, для которых они были предназначены, функционально направлены и связаны с основным смыслом обряда: благополучием исхода предпринятого действия. В характере отдельных запретов обнаруживается одно из самых главных отличий традиции верховой свадьбы.

В верховой свадьбе практически отсутствовала традиция плача невесты. *Хёр йёрри, хёр хўххи, хёр асәнни* — причитание-плач невесты — в центральном эпизоде низовой и средне-низовой свадьбы является одним из самых активных функций музыкального действия. Отсутствие такого большого пласта, как целый жанр напевов плача невесты, является нерешенной проблемой для исследователей. Среди материалов по верховой зоне лишь С. Михайлов приводит описание плача невесты в самом центре вирьял — в селе Юнга, ныне Моргаушского района (9.59—60). Все остальные имеющиеся материалы по XIX

веку о плаче невесты не упоминают. Современные информаторы на специальный вопрос о напевах плачей также в основной своей массе отвечают отрицательно. В других этнографических зонах, где указанная традиция еще в 30-х годах нынешнего века была неотъемлемой частью свадьбы, в последние 20—30 лет практически прекратила свое бытование, но информаторы пожилого возраста и сегодня хорошо помнят эти напевы. Более молодые рассказывают о фактах этой традиции по рассказам их предков. Информаторы верховой зоны, как правило, все отвечают, что у них в деревне никогда такого не было, никто напевов плачей не знает, а о традиции плача слышали только в театре и читали в художественной литературе, воспроизводивших сюжеты свадьбы из низовой традиции. «Астумастър-и, сирён кунта хёр йёррисем пулман-и? Ёлэк хёр кайна чухне каласа, хухлесе, юрласа йёмен-и?—*Җок. Перн патра җок въл. Ун пеккине илтмен. Пор тетчёс ѓна таҗта. Ытти җёрте калатчёс. Перн патра җок*» (Не помните, здесь у вас были плачи невест? В старину, когда девушка уезжала, она напевая нараспев, не плакала?—Нет. У нас нет этого. О таком не слышала. Говорят, что это есть где-то. В других краях, говорят. У нас — нет) (23, Моргаушский, Юнга). «*Җок, җок. Йёрни... ахаль макәрать та. Йорласа йёрмен. Эп килни аллә җол ытла та, перн патра унашкал җок. Пёркенчөкпе тепёр җёрте пор. Пирн патра онашкал җок*» (Нет, нет. Плач... просто так плачет, конечно. Напевая, не плакала. Я уже более пятидесяти лет как приехала (замуж.—А. О.). Под покрывалом, в других краях это есть. У нас здесь такого нет) (22, Моргаушский, Малые Чуваки). «*Пирён патра хёр йёрмен*» (У нас девушки не плакали) (имеется в виду, что не было напева-плача.—А. О.) (18, Ядринский, Большое Чурашево). Такого рода материалов можно привести много, и все они ясно свидетельствуют об отсутствии данного элемента в музыкальном действе зоны вирьял. В низовой и средненизовой традициях, даже там, где плач давно уже вышел из быта, подобных ответов практически не бывает. Все это подводит к тому выводу, что традиция плача в верховой зоне отсутствовала изначально, соответственно и жанр напевов-плачей в музыкальном действе свадебного церемониала — явление в территориальном отношении ограниченное в низовой и средненизовой этнографических зонах, то есть жанр по своей природе диалектен.

Этнографические традиции чувашей тесно соприкасаемы, обрядовая часть как живой организм способна взаимопроникать. В целом отсутствуя в зоне вирьял, традиция напевов-плачей проникала сюда очень своеобразно. В отдельных, очень редких случаях информаторы, владеющие хорошей памятью, напевают плачи. Но их мелодии, так же как и тексты, не представляют собой определенной закрепившейся традиции. С одной стороны, они очень редки (в Научном архиве их

образцы буквально единичны), с другой—все их мелодии разнотипны, а это самое важное для обнаружения традиции. Как правило, они представляют собой мелодические структуры, не связанные с обрядовой мелодикой. Многие напевы похожи на песни жанра *пейёт*, песен-баллад (пример 2). Несложно обнаружить тактовую структуру ритмики этого напева, что является одним из главных признаков необрядовой лирики. Для мелодии характерны распевы, связанные с ритмом стиха, а соответственно и лирической мелодии. Данные признаки являются определяющими для формы песен жанра *пейёт*. Певица не называет напев *хёр йёрри* (плач невесты), а объясняет характер бытования песни следующим образом: «...Хёр качча кайнӓ чухне юрланӓ юрӓ. Ку юрра пёркенчӓк айӓнче юрланӓ» (...Песня, исполняемая девушкой, когда она выходила замуж. Эту песню пели под девичьим покрывалом) (17, Ядринский, Большое Чурашево). Факты подобного характера являются скорее всего определенным отголоском, очень слабым влиянием соседней средненизовой традиции. Распространения в верховой зоне данная песня не получила, но оформилась в сознании отдельных талантливых информаторов как «печальная песня, которую поет невеста, уезжая из родительского дома». При этом они часто добавляют, что эти песни пели невесты-сироты, но в то же время фактов реального исполнения на церемонии свадьбы никто не приводит. Возможно, что подобные песни невест-сирот существовали вне нормативной свадебной традиции, в рамках жанра лирических песен-баллад *пейёт*, которые информаторами в соответствии с внешними формальными признаками (текст от имени девушки) причисляются к свадебным.

Необыкновенно важна и ответственна в церемонии свадьбы функция музыканта—исполнителя танцевальных мелодий, аккомпаниатора свадебных песен. Его роль и действия в старой чувашской свадьбе обусловлены народными верованиями. Музыкант-пузырщик считался человеком необыкновенным, имеющим способность связываться с потусторонними силами. Поэтому его присутствие на свадьбе, игра на инструменте очищали происходящее, защищали, особенно молодых, от нечистых сил, от вредного, какого-либо враждебного вмешательства. Об этом красноречиво говорят архивные материалы: «По словам стариков-чуваш, играть на пузыре может научиться не всякий. Здесь нужен союз с нечистым духом. Про пузырщиков говорят, что они колдуны — «чӓлхе ёсӓ», или «тухатмӓш». Устройство пузыря не сложное, а все-таки, если не знаешь «вӓртме», т. е. колдовать, то ничего не выйдет» (21, Ядринский уезд, Убеевская волость). О своеобразном, несколько таинственном отношении к музыкантам-пузырщикам говорил в своих работах и С. Михайлов, но он рассматривал их несколько облагороженно романтическими. Это, скорее всего, связано с тем, что он недостаточно учитывал религиозного подтекста

этого свадебного персонажа. В его понимании пузырщик — всего лишь весельчак, способный привораживать к себе девушек. Тем не менее он тоже подчеркивал своеобразие отношения людей к музыканту-пузырщику. «Думают чуваши, по своему суеверию, что пузырник может колдовать и привораживать силою пузыря к себе девиц. Никто из чуваш не может с ним ссориться, когда он играет на свадьбе, а разве только может соперничать с ним подобный же ему музыкант» (9.38).

Важно установить исторический период функционирования пузыря *шăпăр* — волынки чувашской разновидности. С активным проникновением христианства, а соответственно и городской европейской культуры в чувашскую деревню *шăпăр* постепенно вытесняется из быта. Это в свою очередь влияло и на значение музыканта на свадьбе. Его авторитет как свадебного персонажа сохраняется, по-прежнему к нему относятся с уважением, но ореол некоей таинственности с него снимается, к нему перестают относиться как к «колдуну и волшебнику». Уже к середине XIX века *шăпăр* начинает вытесняться из обыденного музыкального быта гуслими, а позже, к концу века, гармониками. Тем не менее на свадьбах предпочитали использовать *шăпăр*. Вплоть до начала XX века *шăпăр* бытовал параллельно с другими инструментами. Об этом писал и С. Михайлов в статье, опубликованной в 1852 году: «Впрочем, пузыри у чуваш постепенно начинают исчезать; они остаются только на свадьбах и других всеобщих шумных пирах, на которых нельзя употреблять тихозвучной музыки, по случаю гайканья и нестерпимого шума, а где пир дома без содома, заступают место пузыря гусли, называемые по-чувашски *кюсле*» (9.41). Но причина бытования *шăпăр* на свадьбах не только в его пронзительном тембре, как на это указывал С. Михайлов, а скорее в силе народной традиции, опирающейся на прочные законы религиозного миропонимания Турă. Звуки *шăпăр*, само использование его при исполнении обряда очень долгое время являлись для чувашей сакраментальными, имеющими охранительный смысл. Некрещенные чуваши низовой зоны, которые сохранили чистоту своих обычаев, до сих пор во время своих молитв используют *шăпăр* или *сёрме купăс* — скрипку. Другие инструменты для этого не используются.

Еще в начале нынешнего века *шăпăр* в отдельных районах активно бытовал параллельно с гармониками, которые к тому времени распространились почти повсеместно. В «Дополнении к «Краткому конспекту по этнографии чуваш» Н. В. Никольского», относящемся к 1915—1916 гг., Я. Ятманов писал: «Музыка не скрипка. Пузырь в вост. части уезда (Ядринского.— А. О.), а в западн. части уезда — гармони... К сожалению, пузырь начинает выводиться из общего употребления» (21, л. 61). К 30-м гг. нынешнего века в исследуемой зоне *шăпăр* почти исчезает даже на свадьбах. Об этом свидетельствуют и дан-

ные современных информаторов, большинство которых звуков шăпăр на свадьбах не слышали.

В исторических материалах о верховых чувашах почти не встречается упоминаний о бытовании на свадьбах скрипки, которая у низовых чувашей использовалась в качестве обрядового инструмента наряду с шăпăр. Между тем в обыденной жизни скрипка бытовала, о ее звучании «на девичьих вечеринках» упоминал в своих работах С. Михайлов. Кроме шăпăр в верховой свадьбе использовали *параппан* — чувашскую разновидность барабана. Сведения о его широком распространении встречаются в материалах начиная с начала XIX века. Параппан применялся, совместно с шăпăр, для сопровождения танцев, а также для четкого выделения ритмической структуры обрядовых песен. Сопровождение напевов нетактовой квантитативной ритмики выделялось своеобразием использования ударного инструмента, которым подчеркивались ритмические акценты, движения и притопы исполнителей. На фоне звучания шăпăр (а часто и нескольких инструментов одновременно), создающего полифоническую фактуру общей массы звука, параппан выполнял своего рода дирижерскую функцию, увлекая своими ударами певцов к единому ритмическому дыханию. Сочетание игры на шăпăр и параппан С. Михайлов называл оркестром: «Когда же оркестр загремит, то поезжане начинают бить в ладоши с присвистом...» (9. 54). Подобное сравнение не преувеличено и довольно точно передавало возникаемое слуховое ощущение. Во время движения поезда жениха к этому «оркестру» добавлялись яркие звуки многочисленных колокольчиков, подвешенных к дугам запряженных коней.

Параппан в чувашской традиции локально дифференцирован. В низовой традиции он не был распространен, в средненизовой бытовал только в ограниченном ареале, чаще всего там, где происходило соприкосновение с верховой традицией. В верховой зоне этот инструмент и теперь довольно широко бытует. Сегодня он используется в той же функции, что и прежде, только звучит не с шăпăр, а с гармониками и колокольчиками, которые иногда заменяются бубнами классического типа или треугольником.

С особым вдохновением песни и танцы исполняются в шыльăк. Неженатые парни поезда жениха поднимаются на доски шыльăк, чтобы плясать: «Авланман ачасем хут купăс каласа юрлама, ташлама пуслаççĕ. Çамрăк ачасем шилĕк çине тăрса юрлаççĕ. Туй арăмсем те юрлаççĕ, ташлаççĕ» (Неженатые парни начинают петь и плясать под наигрыши гармони. Молодые ребята поют, стоя на шыльăк. Также поют и пляшут свадебные женщины) (24, Ядринский, Малое Карачкино). В структуре гостевого действия много театральности, демонстрационности, что проявляется не только в четком разделении функций между персонажами, но и в самом действе, в танцах,

пении и игре персонажей. В приведенном материале ясно прослеживается использование лавок шыльак в качестве подмостков сцены. В свое время это подметил и С. Михайлов, говоря: «Лавки эти, называемые *шилик*, точно такие, как у фигляров в балаганах для зрителей...» (9.51). Об использовании шыльак для плясок он не упоминает, но один из персонажей его описания в заключительном этапе свадьбы свои слова произносит, «встав на устроенные лавки *шилик*» (9.67).

В этой старой функции подмостки шыльак неизменно используются и сегодня. В определенный момент церемонии в доме невесты неженатые парни поезда жениха пляшут, взобравшись на его доски: «Шыльак хăмине туй ачисем хоҫатчĕ. Шартти, шартти сиксе, той йорри йорласа тоштин, тоштин. Хоҫимастчĕ холăм хăмасам тосассăн» (Свадебные парни проламывали доски шыльак. Подпрыгивая «шартти, шартти», под напев свадебной песни. Если укладывались толстые доски, не могли проламывать) (22, Моргаушский, Малые Чуваки).

Начало танцев и пения, наиболее шумный и активный этап, целесообразно определить как центральный эпизод церемонии в доме невесты. Продолжительность его регламентировалась началом комплекса обрядов-действий, предназначенных к подготовке увоза невесты. В различных описаниях эти обряды-действия устойчиво повторяются, но порядок их следования варьируется. После угощений свадебного головы и младшего дружки следовало угощение хёр ҫумĕсем — подружек невесты. Оно являлось своего рода встречным угощением, производившимся параллельно с танцами и пением, которые не прекращались на всем протяжении центрального эпизода. Угощение происходило в игровой форме, девушки продавали ложки в первую очередь младшему дружке, затем парням пуса качисем и другим персонажам — мужчинам. В качестве угощения предлагались мясной бульон *шӳрпе*, пироги и хлеб. «Сăрапа эрех ёҫсе тăрансан, апат ҫитересҫĕ. Хёр ҫумсем апат ҫиме ларнă чухне те кашăкĕсене укҫасăр памаҫҫĕ» (Когда довольно выпьют пива и вина, кормят обедом. Девушки требовали выкуп за ложки и тогда, когда усаживались за стол обеда) (24, Ядринский, Малое Карачкино).

Взаимное угощение имело и другой вариант, по всей вероятности, более точно следовавший структуре обрядности дохристианской истории чувашей. Подружки невесты совершали обряд подношения угощения персоналю для младшего дружки. Подносились миска с едой и каравай хлеба, часть которого он откусывал и забирал с собой. После этого девушки и родственники невесты угощали всех остальных гостей — участников поезда жениха. «Пăртак ёҫтеркелесен хёр ҫумсем пёр чашкăпа апат тата пёр ҫакăр исе пыраҫҫĕ. Кĕҫĕн кĕрӳйĕ ҫăкăрне пуслать та ҫакăр сăмсине пёре ҫыртса кăснийа чикет, ыттине ҫесҫĕ. Унта хёрĕн хурăнташĕсем пёрер полштов эреке,

пёер витре сара тата икерчёмем исе пырса туй сынсенс ёс-тересёё» (После того как немного дадут выпить, девушки приносят в миске еду и каравай хлеба. Младший дружка починает хлеб, раз откусывает горбушку и кладет ее в карман, остальной хлеб едят. Родственники невесты приносят полштоф вина, ведро пива, блины и угощают свадебных людей) (17, Ядринский, Изамбаево).

В доме невесты членов поезда жениха часто называли туй сыннисем — «свадебные люди». В этом описании четко обозначена традиция встречного угощения, которое производилось не просто произвольно, а имело обрядово обусловленное место. Предназначение горбушки хлеба, которую забирал с собой младший дружка, не указано. По всей вероятности, его использовали в обряде моления в честь молодых в доме жениха. Музыкальное действие в данной традиции начинали только после завершения встречного угощения.

В отдельных традициях современной свадьбы зафиксирован обряд угощения специально приготовленными пирожками *моркка кукальё*. Дословно их название переводится как «пирожки с кисточкой». Слово *моркка* (в отдельных диалектах оно произносится *муркка*), как и марийское *морко*, означает «кисть, украшение» (14, т. 8.273). Пекутся маленькие пирожки с различной начинкой, после чего с одного конца их продевают нитку, к которой присоединяется кисточка из разноцветных вышивальных ниток. В селах юго-западной части Чебоксарского района вместо кисточки используются вышитые платочки. «Мурка кукли ахаль кукальях въл, только унта мурка чикесёё. Мурка въл — тёр сиппинчен, тёрлэ сипсенчен мурка тавасёё, ятарса. Вара сӓпичёкпе кӓшт тиресёё савӓнта, пишне кукаль сӓмне... Вара ӓна касса сӓмелле мар, туртса кӓларанта — сӓетӓн... Унта тёрлӓрен кукаль пӓсересёё: аш кукли та, купӓста кукли та, повитлӓ кукли та. Тӓпӓрч кукли ытларах пулать ёнтӓ. Пахулми кукли нумай пулать» (Пирожки *моркка* — это обычные пирожки, только в них продевают кисточку. *Моркка* — это специально изготовленные из вышивальных, разноцветных ниток кисточки. При помощи спичинки их продевают в испеченные пирожки. Когда их едят, то нельзя резать, вынимаешь (кисточку.— А. О.) и ешь. Пирожки пекут разные: с мясом, с капустой, с повидлом. Больше бывает пирожков с творогом, конечно. Много бывает с яблоками) (13, Моргаушский, Старые Мадики). Пирожками *моркка* угощали после встречного угощения пивом и вином. Подружки невесты вручали их неженатым парням поезда жениха. Остальных членов свиты жениха родственники невесты угощали обычными пирогами. Все это происходило параллельно с танцами и пением. Получив угощение девушек, парни танцевали, взяв пирожки за кисточки: «Вара ӓна просто сӓпла йӓтса ташлӓсёё» (Просто так, подняв его, пляшут) (13).

Для исследования проблемы музыкального действия танец с обрядовым угощением чрезвычайно интересен. Но в исторических источниках указанный факт не встречается. В Словаре Ашмарина, как уже было указано, объясняется только слово «моркка», понятие «моркка кокли» (пирожок с кисточкой) в него не вошло. В локальном отношении угощение обрядовым пирожком также весьма ограничено. Даже в самом Моргаушском районе он зафиксирован лишь в селах самой южной его части, на севере же его не знают, что и явилось причиной такой малоизвестности этого обряда-действия. Предположения о глубинности его, по всей вероятности, будут преждевременны. Для этого необходимы анализы, сравнительные с традициями других этнографических зон, особенно прилегающих районов. Вполне возможно, что он явился результатом трансформации одного из элементов обряда взаимного угощения.

В отдельных описаниях центрального эпизода современной свадьбы упоминается обряд *ура эрехё* «вино для ног». Во время танцев и пения родственники жениха угощают вином\* всех родственников невесты: «Туй ташлама тухать те вара ура эрехё илсе тухащё. Туй варне тухащё эрекепе. Хёр таванёсене пурне те эреке ёстермелле» (Свадьба выходит плясать, и тогда выносят вино для ног. На середину свадьбы выходят с вином. Всех родственников невесты надо угостить вином) (13, Моргаушский, Старые Мадики). В данной традиции отсутствует обряд угощения младшим дружкой и главой свадьбы в начале церемониала. Скорее всего это действие не утрачено, а трансформировалось и приобрело другое название, переместившись на несколько позднее время — в центральный эпизод. Здесь церемония угощения главными персонажами, исполнявшаяся в старой традиции персонально с соблюдением обрядов моления, приобрела вид общего встречного угощения родственниками жениха.

В некоторых районах в современной церемонии бытует обычай обрядового кушанья. После выкупа невесту усаживают рядом с женихом и угощают яичницей: «Пёрте сётел хушшине кёрсе ларащё. Вара щамарта пёсерсе щитерещё» (Заходят в дом, усаживаются за стол. Затем угощают яичницей) (19, Ядринский, Большое Чурашево). В качестве обрядового кушанья жениха и невесты служило и встречное угощение родственников невесты. Подруги невесты хёр щумёсем варили суп с клецками на молоке и угощали им родственников жениха за выкуп: «Кёщён кёрё чённипе яшка щиме чёнещё. Ытларах салма яшки, сёт яшки пулнă. Ку яшкана укца тўлесе щимелле пулнă. Щав

---

\* В соответствии с чувашскими традициями, угощение пивом и вином производится персонально: угощающий подносит пиво или вино отдельно каждому угощаемому с пожеланием здоровья или произношением определенного тоста.

укса вара хёре таванёсенчен парне пани пулнӓ. Апат җинё хыҗ-җан каччапа хёре пиллесе апат җиме лартаҗҗё» (По призыву младшего дружки приглашали есть суп. Чаще всего это был суп с клецками, молочный суп. Этот суп ели за выкуп. А деньги являлись подарком невесте от родственников. После такого угощения жениха и невесту с благословением сажали также есть суп) (11, Ядринский, Вурманкас-Асламасы). Этот суп молодая пара — жених и невеста — ели из одной миски. Ни в одном из описаний XIX века традиция обрядового кушанья в данной церемонии не упоминается. Оно проводилось в доме жениха после приезда невесты, в каком виде и поныне существует в большинстве свадебных церемоний, кроме сел юго-восточной части Ядринского района. Угощение обрядовым кушаньем жениха и невесты в этих селах происходит дважды: вначале в доме невесты, а затем в доме родителей жениха. Вполне возможно, что это — одна из современных трансформаций обряда.

В традиции, описанной С. Михайловым, значительное место в центральном эпизоде церемонии занимал обряд вывода невесты из клетки. В клетке невеста находилась с подругами, которые помогали ей наряжаться. Глава поезда невесты вый-килё-поҗ устраивал «переговоры» невесты с ее родителями, находившимися в шылӓк вместе с родственниками жениха: он ходит к ним трижды и «спрашивает каждый раз, что они дадут дочери в приданое? Родители скромно отвечают ему, что если она будет хороша, то дадим и лошадь, и корову, и овец, и всего, что ни пожелает дочь» (9.59). Тексты таких «переговоров» не зафиксированы, поэтому представить их в подлинном виде сложно. По всей вероятности, при каждом подходе к отцу и матери невесты глава поезда спрашивал конкретно об определенном виде приданого, и эти «переговоры» носили игровой театрализованный характер. Завершив переговоры и получив удовлетворительные ответы родителей, он подходил к невесте и с пожеланием здоровья «тав сана» выпивал пиво из ковшика. Затем подносил ковшик с пивом ей. Невеста отпивала пиво, после чего подружки накидывали ей на голову покрывало *пёркенчӓк*, «но невеста три раза отмахивает с себя покрывало, не желая быть под ним; наконец она с печальным видом опускает покрывало на свою голову» (9. 59). После этого вый-килё-поҗ давал указание пузырнику-музыканту своего поезда играть плясовую мелодию. Первым начиная пляску, он приглашал по очереди — «поодиночке» — подружек невесты. По окончании танцев невесту, в соответствующем костюме и под покрывалом, приводили из клетки в избу, где приготовлено для нее место — «постлана перни:а за занавесом, приготовлен стол с закусками...», и начинали учить напеву плача (9.59).

В других материалах XIX века не имеется такого развернутого описания сбрада подготовки невесты к участию в свадеб-

ной церемонии. С. Михайлов подробно характеризует функции главы поезда невесты, напоминающие действия младшего дружки в поезде жениха. Особенно ценны замечания о действиях, связанных с музыкальной стороной обряда. Вый-кылё-поç руководит музыкантом, первым начинает танец. Михайловым подчеркнута, что этот персонаж «первоначально пляшет сам» — имеется в виду эпизод сольного исполнения танца. Таким образом, структура музыкального действия и в данном случае точно соответствует общей традиции: первоначальное сольное исполнение танца или песни одним из главных персонажей, а затем массовое хоровое действо.

При изучении структуры музыкального действия важно определить принадлежность музыкантов-исполнителей, участвующих в центральном эпизоде. В источниках XIX века на это чаще всего не обращали внимания. Современные информаторы сообщают о действиях только музыкантов поезда жениха. Музыканты поезда невесты в указанных действиях не участвуют, а только едут на ее проводы и сопровождают пение и танцы в пути и в доме жениха. Два поезда современной свадьбы имеют собственных музыкантов, и в то же время они не взаимодействуют между собой. В церемониале они разделены и выполняют свои функции в соответствующих эпизодах свадьбы. Совсем по-иному вели себя музыканты в описании С. Михайлова. На свадьбе в доме невесты образуются две группы — участники противоположных поездов, которые вначале пляшут и поют по отдельности, а затем соединяются. Во время наиболее активного музыкального действия родственников жениха в шыльак, в клети организуется действие родственников невесты со своими музыкантами, которые затем вместе с невестой заходят в избу: «Между тем у невесты в избе собравшиеся родные и однодеревенские холостяки, девицы и женщины пляшут под звуки невестиных пузырников и сильно гайкают, припрыгивая и ударяя в ладоши в такт, чтобы невесту распотешить и в последний раз в присутствии своей девицы повеселиться» (9. 61). Как видим, здесь два отдельных места музыкального действия: поезд жениха в шыльак и поезд невесты, перемещающийся из клети в избу. В определенный момент, перед началом заключительного этапа церемонии, две группы, совершавшие персональные действия, соединяются. Поезд жениха со своими музыкантами входит в дом, и здесь начинается соревнование — соперничество, в котором наиболее активными были музыканты-пузырники. «Здесь жениховы пузырники с невестиными начинают соперничать в игре и стараются всячески перебить невестиных, а те — жениховых музыкантов, и от того некоторые из них, выбившись из сил, падают и бросают свои пузыри...» (9.63). В другой своей статье, «О музыке чуваш», Михайлов красочно описывает такое соревнование: «При таком дуализме не жалеют они сил, весь дух свой напрягают в пу-

зырь, от каковой натуги часто случается, что у иного музыканта открывается кровотечение из носу и рта и, наконец, истощив последние силы, он падает замертво, как одурелый. Победитель торжествует...» (9.38).

Из старых описаний столь подробно и детально данный эпизод церемонии приведен только у С. Михайлова. Другие материалы лишь коротко упоминают о раздельном действии двух поездов. Как уже было сказано в связи с шылъак, эти действия производились в двух раздельных местах гуляния — в двух шылъак. В традициях же с одним шылъак, где пребывал поезд жениха, поезд невесты свое музыкальное действие устраивал в избе.

Характер подобной состязательности современный обряд в значительной степени утратил. Основная причина этого в том, что утрачена традиция строго раздельного действия поездов. Особенно сильно изменился корпус обряда поезда невесты. В большинстве современных традиций отсутствует персонажность, забыты многие действия, формирующие структуру игры. Действия членов поезда невесты в этой игре неконкретны, носят общий характер. В то же время элемент соревновательности сохранился.

Один из последних обрядов центрального эпизода церемонии — это когда сестра невесты надевает жениху рубашку. В старых описаниях подобный эпизод не упоминается, да и в современных бытует только в отдельных традициях. «Хёрён йәмәкё кёрү каччине кёпе тәхәнтарать. ...Кёрү каччине шилёк картинче кёпе тәхәнтартаççё. У вәхәтра туй арамёсем ташлаççё шилёк картинче. Вара йна каччи тоттәр сыхтарать, хирёç йәмәкне. Каччә вара хёрё патне кёрет пүрте» (Младшая сестра невесты надевает жениху рубашку. ...Рубашку надевают на жениха в шылъак. В это время свадебные женщины танцуют в шылъак. В ответ на это жених повязывает платок сестре невесты. Затем он входит к невесте в избу) (13, Моргаушский, Старые Мадики). О важности данного элемента обряда говорит и то, что жених специально выходил из дома от невесты к ее сестре, чтобы совершить обряд взаимного одаривания.

Заключительный эпизод церемонии включает в себя целый ряд обрядовых действий, направленных на благополучный увоз невесты из дома родителей. Начинается он последним угощением свадебных гостей, а также одариванием невестой близких родственников и подружек. Угощение родственников жениха служило своего рода сигналом к окончанию центрального эпизода церемониала. После него следовала команда главы поезда к сбору: «Йёрки çитсен той халәхне апат çиме лартаççё те: «Инте киле каймалла, тойсам»,—тесе патакпа шаккаççё. Тойсам шәкәр тапранса каяççё киле...» (В соответствии с порядком, свадебных гостей сажают есть и, говоря: «Пора домой, свадьба»,—стучат палкой. Свадьба враз собирается и едет

домой) (26, Козьмодемьянский уезд). В шылъак оставались главные персонажи поезда жениха, а чаще всего только посаженные отец и мать, поскольку им, главным охранителям невесты, предстояло вывести ее из родительского дома. После выхода поезда жениха из шылъак сюда приходила невеста и раздавала подарки своим родным и близким: «Кăшт тăрсан хĕрĕ хĕр çумсемпе, хурăнташ арăмпа кĕлетрен парнесем илсе килет. Парнесене çав арăма парать, хай ашшĕпе амăшĕнчен пуçласа кама пама тивĕçлисене, сылтăм алли çине хурса, парса тухать. Хĕрĕ парса пĕтерсен, хайматлăхĕ панă парнесем юрать-и тесе ыйтать. Пурте юрать теççĕ» (Немного погодя, невеста со своими подружками и с одной из своих родственниц приносит из клетки подарки. Подарки она вручает этой родственнице, а сама, беря (у нее.— А. О.) подарки по одному, начиная с отца и матери, раздает всем, кому это необходимо. Подарки она кладет на протянутые правые руки. Когда она кончает раздавать подарки, посаженный отец спрашивает, впору ли подарки. Все отвечают, что впору) (24, Ядринский, Малое Карачкино). Приведенный материал ясно свидетельствует, насколько был поэтичен и красочен, пронизан различной символикой этот обряд, связанный глубокими корнями с чувашским религиозным миропониманием. Чрезвычайно важное значение здесь имели ритуал вручения, а также символический диалог между одариваемыми и посаженным отцом. Подруги невесты среди одариваемых не упоминаются. В этой традиции невеста одаривала их отдельно, в самый последний момент прощания перед выездом: «Хĕрĕ хĕр çумĕсене, йăмăкĕсене урапа çинченех чуп туса, тенĕлĕ (тенкĕллĕ.— А. О.) хĕрес кантри тăхăнтарса хăварать» (Невеста прощалась со своими подружками и младшими сестрами и, целуясь прямо с повозки, надевала на них шейное украшение с монетами) (24, Ядринский, Малое Карачкино).

Подруги и свертницы невесты приглашались после сватовства на *нине* — помочи — для подготовки приданого и подарков: они шили, вышивали, выполняли различные рукодельные работы. За эту помощь невеста была обязана расплатиться с ними. Подарки могли быть различными: вышитые платки и платья, различные украшения, в зависимости от того, что невеста предварительно обещала каждой за оказываемую помощь. Чаще всего одаривание подруг происходило в отдельный момент, но иногда совмещалось с одариванием родных.

Параллельно с одариванием или несколько позже выносилось приданое невесты. По указанию хозяйки, его выдавали подруги. Здесь снова следовал выкуп. Младший дружка за символическую плату выкупал приданое, которое выносилось и укладывалось в специальную повозку. «Япалисене кĕçĕн кĕрĕвĕ хĕр çумсенчен укça тўлесе илсе парса ярать» (Младший дружка выкупал приданое у подружек невесты, уплачивая деньги) (17, Ядринский, Изамбаево). В описании С. Михай-

лова подруги сами выносят и укладывают приданое в повозку, а выкуп уплачивает посаженный отец. Одаривание родственников происходило после выноса приданого: «...Посаженный отец, или смельчак, *хыйматлӑх*, взошедши в избу, скромно подходит к невесте и, взявши у нее руки, выводит ее в шилик к свадебным главам *той бось*, сидящим в шапках на подушках, и тут в присутствии их и жениха, тоже сидящего на своем месте, невеста раздает прощальные дары родителям своим, родственникам и пузырникам, неразлучно при ней играющим. Потом с этими же музыкантами возвращается она опять в избу, где со всеми прощается, обнимая почти каждого и горько рыдая при звуках пузырей, в которые музыканты невестины нарочно играют тогда заунывно и протяжно, а со стороны родственников ее вопль и плач происходят в избе неописанные...» (9.64). Очень точно подмечает здесь автор функцию музыкального действия. Прежде всего, указывается значение музыкантов, которые одариваются наравне с близкими родственниками. Эпизод прощания сопровождается наигрышами пузыристов. Михайлов подчеркивает, что играют они «нарочно тогда заунывно и протяжно». Вероятнее всего, это были наигрыши мелодий, предназначенных для этой функции. Для исследования специфики и значения инструментального сопровождения музыкального действия все это важно.

Прощаясь с родственниками, прежде всего с родителями, невеста просила у них благословения. В одном из описаний приводятся следующие ее слова: «Хёрё тухса каяспала ашшёне амӑшине ак *ҫапла каласа ўксе пуҫҫапать*: «Тавтапуҫ сире, атте-анне! Мана пӑхса ўстериёшён, ҫынна юрӑхлӑ ҫын тунӑшӑн»,—тет» (Перед выходом невеста падает на колени перед отцом и матерью со следующими словами: «Благодарю вас, отец и мать! За то, что вырастили меня, сделали полезным человеком для другого человека») (24, Ядринский, Малое Карачкино). В свою очередь отец обращался к ней со следующими словами: «Ачаллӑ-пӑчаллӑ пул, выльӑхлӑ-чёрлӑхлӑ пул, пёртен пине ҫиттёр, пёр вёҫе уйра, тепёр вёҫе картара пултӑр, ватӑлаччен пурӑнӑр, ёмёре аван ирттерёр» (Да будут у тебя дети, да будет у тебя скот, с одного доведи до тысячи, чтобы один конец (стада.—А. О.) был в поле, а другой во дворе, будьте богаты, живите до старости, век свой проведите хорошо). С этими словами отец вручал невесте икону, а мать—лепешку *ҫӳхӳ*. После этого невеста брала под руку жениха, и, тесно прижавшись друг к другу, они выходили из дому, усаживались в повозку, где для сидения им подкладывали перину. В данном описании они выходили без сопровождающих, о сопутствующих деталях обряда не сказано. В большинстве же описаний отмечено, что невесту с женихом выводил посаженный отец, а посаженная мать ожидала их у повозки и пела сольно свадебную песню с соответствующим происходящему текстом.

«Сапла туй сынсем юрласа ташланă вăхăтра качча тухакан хёрё... тухса упăшките хайматлăх урапи сине ларса каясё. Хёрё тухиччен хайматлăхăн арăмё юрласа урапи патёнче тăрать. Унăн упăшки юрласан унтан эреке ёсёсё» (В то время, когда свадебные люди пели и плясали, невеста выходит с женихом и, сев в повозку посаженного отца, они уезжают. Пока она выходит, посаженная мать стоит возле повозки, распевая. Если же запоет ее муж, то с него требуют вина) (19, Ядринский, Изамбаево).

Наиболее важным этапом заключительного эпизода церемонии является вынос приданого, как завершение обряда в доме и в шылăк. Невесту чаще всего выводили из дому после выноса и укладки приданого, но во многих описаниях говорится, что приданое выносилось из клетки по указанию самой невесты вместе с подарками, которые она раздавала перед благословением родителей. Вынос приданого — очень шумный и активный процесс, сопровождаемый пением гостей и игрой музыкантов. Женщины и парни из поезда жениха распевали в этот момент очень распространенную в верховой и средненизовой традиции формулу: «Тавай пире япала урапа тукун путиччен, эпёр панă уксине сётел ури путиччен» (Дайте нам вещей столько, чтобы продавился обод телеги, мы ведь дали столько денег, что продавились ножки стола) (25, Аликовский, Коракиши). «Кўмме омăнче акăшсем, инкёшсем: «Тохатан-и те тохматан-и...» — тесе кётсе йорласё» (Возле кибитки тетушки распевали: «Выйдешь или не выйдешь...») (Козьмодемьянский уезд).

Сопровождая невестино приданое, уложенное на отдельную повозку, на ней ехали ее родственники — мужчины: «Хёрё хысăн унăн пичёшсём, шальнёсем унăн япалисене тесе тухса каясё» (Вслед за невестой выезжали ее братья, погрузив ее вещи) (17, Ядринский, Изамбаево). В момент выноса приданого свадебные гости поезда жениха, подготовив своих коней к отъезду, ждут на улице возле дома вывода невесты, распевая свадебную песню. Последним из гостей выходит глава поезда жениха. Перед выходом, если он еще не успел захватить гостинцы со стола, в его суму укладывают встречные гостинцы — от родителей невесты: «Потом свадебному голове кладут в четыре его сумы, похожие на русские кисы, *такмак*, новых моленых гостинцев, таких же, какие он привез от жениха, то есть масленых лепешек *сюю* и сырников *чигыт...*» (9.64). Выходя вместе с женихом из дому, он спрашивал: все ли выехали со двора?

Момент вывода невесты в описаниях XIX века варьируется. В большей части описаний она выходила вместе с женихом, взявшись под руку и тесно прижавшись к нему. С другой стороны ее брал под руку посаженный отец. В описании С. Михайлова жених выходит раньше невесты, вместе с главой своего

поезда, а невеста «выводится хыйматлыхом из избы и сажается под покрывалом на поданную служителем *плюлюхся* лошадь верхом...» (9.65).

Перед самым выездом из деревни жених трижды ударял невесту плеткой. Данный обычай с различными трансформациями сохраняется и в современном обряде. Выполнялся он в различные моменты. У С. Михайлова — сразу по выезду со двора: «...И как только она выедет, жених ударяет ее три раза по спине нагайкою, для того чтобы она забыла девичью волю, чтобы удалилось от нее все дурное и чтоб она привыкала к чужой стороне» (9.65). Во многих описаниях, так же как и в современных традициях, этот обычай проделывался в момент выезда из деревни, у околицы: «Жених ударяет нагайкой в момент, когда выезжает из ворот околицы, чтобы все нечистые духи остались в этой же деревне» (21, Ядринский уезд, Убеевская волость). В описании С. Михайлова приводится еще одно действие, которое отсутствует в других описаниях XIX века, но сведения о нем имеются в описаниях средненизовой свадьбы. После выноса приданого и благословения родителей невесты «жених с дружкой и полдружкой (верхом на конях.—А. О.) геройски объезжают по солнцу трижды кругом устроенных лавок *шилук*, и когда объедут, полдружка пускает на восток стрелу, за которую бросаются все ребятишки, находящиеся на свадьбе» (9.64). Дети приносили стрелу к главе свадебного поезда, который спрашивал их, как далеко упала стрела. Существовала примета, по которой невеста будет жить долго, если стрела упала далеко, «а если близко, то, по чувашскому суевию, недолго».

Невесту увозили в повозке или верхом на лошади. В более позднее время преимущественно использовали повозку: лошадью правил посаженный отец, а молодые усаживались на подкладываемую под них перину невесты. С ними вместе в повозке ехала и посаженная мать. В отдельных традициях вплоть до самого начала XX века невесту увозили верхом: в этих традициях строго придерживались обрядности. «Одевают ее или в кибитке, если ее привезли в таковой, или же на лошади. (В Ядр. у. в некоторых местах привозят — верхом)» (21, Ядринский уезд, Убеевская волость). В этом описании свидетельствуется существование в начале XX века параллельно двух традиций.

О поездке невесты верхом красочно написал С. Михайлов: «Посаженный отец *хыйматлых*, держа повод невестиной лошади, едет с нею рядом, а по другую сторону едет жена дружки сваха, сам же дружка едет рядом с женихом, а по другую сторону — полдружка... из поезжан же верховые едут гурьбою впереди, как наездники, а повозки позади. Таким образом поезд отправляется в дом жениха с наигрыванием тех же пузырей, барабанов, гайканьем и шумом, но все это уже гораздо

сильнее прежнего, по случаю взятия невесты, а женщины, стоя на телегах и прислонившись задом к кибиткам, поют дорогою ту же самую песнь: увезли и везем и проч.» (9.65). В этом описании традиции первой половины XIX века говорится о широком использовании кибиток и в то же время об увозе невесты, в соответствии со строгими обрядовыми канонами, верхом на лошади.

Важное значение имели персонажи, сопровождающие невесту и жениха. Посажённый отец следит за лошадью невесты, держит повод. Рядом с женихом и невестой соответственно дружка мән кёрү и его жена мән кёрү арәмё, младший дружка и все остальные. Функцию главных охранителей выполняют дружка и его жена. В более поздней традиции, а также в современной свадьбе, с утратой функций этих персонажей, их заменили посаженные родители. Среди деталей подмечен и обычай езды свадебных женщин на телегах с кибиткой—«стоя» и «прислонившись». В последующее время форма перевоза невесты меняется. В отдельных материалах XIX века приводятся факты поездки невесты в кибитке: «Хёр хәпаланса тохат те куме омне тәрса пёркенсе хўхлесе тохса каясҗё» (Невеста торопливо выходит, встает перед кибиткой и, подвывая под покрывалом, уезжает) (26, Козьмодемьянский уезд).

Структуру традиционного обряда заключительный эпизод современной свадьбы в целом сохранил, кроме ряда элементов-действий, подвергшихся трансформации. В современных материалах часто выявляются новые элементы. Связано это с тем, что корреспонденты XIX века, описывая общую канву обряда, не затрагивали целого ряда более «мелких» деталей. Современные информаторы в устных рассказах, записываемых на магнитную ленту, более свободны и, соответственно, это способствует составлению точной и детальной картины.

Финальный эпизод также начинается с угощения свадебных гостей. «Хөрё тухса кайиччен-шө пирён апат ситересҗё. Җак каччән таванёсене. Шыльәкра, тулта, пўртре те ситересҗё» (У нас еще раз кормят всех обедом, до того как уедет невеста. Родственников жениха. Во дворе, в шыльәк, и в доме угощают) (22, Моргаушский, Малые Чуваки). В качестве последнего угощения часто подавали мясной бульон: «Аш апат те пёсәретчө. Мәкәр шўрпи тетчөҗ» (Варили мясное блюдо. Называли — бычий бульон) (22).

В современной традиции выкуп приданого называют *сытар җәлни* выкуп подушки или *тўшек җәлни* выкуп перины. В зависимости от местной традиции его выполняли глава поезда или посаженный отец: «...Хайматләхсен тўшек җәлмалла, сытар җәлмалла. Вара уна каллех хёр сүмсем памаҗсө укҗасәр» (Посажённые выкупают подушку и перину. Подружки невесты опять не дают их без денег) (22). Перину, как и в старой традиции, посаженный отец укладывает в свою повозку или машину, на

которой вместе с ним поедут молодые. Обряд одаривания невестой своих родных исполняется в современной свадьбе очень строго, за исключением одаривания подружек. Последнее утратило свое значение: невеста, как правило, покупает подарки на собственные заработанные для этого средства. Лишь часть подарков (платки, полотенца) она украшает собственной вышивкой, демонстрируя этим свое мастерство рукодельницы. Необходимость организации в предсвадебный период помочи *нине* для подготовки подарков отпала. Хотя, в некоторых случаях, где обряд соблюдается строго, одаривание подружек соблюдается. Перед одариванием родных невеста вешает полотенце в передний угол около иконы. В некоторых случаях оно вешается после обрядового кушанья яичницы: «*Ѕавна џиса тухнӓ хыџ-џӓн пуџџапаџџӓ. Ѕиса тухаџџӓ те хайхи — парне парса хварать*» (После того как это (яичницу.— *А. О.*) поедят — молятся. Поев и выйдя из-за стола, раздает подарки) (13, Моргаушский, Старые Мадики). «*Ашшӓ-амӓшне, аккӓшпе пиччӓшсене, инкӓшсене, куккӓшсене, пысӓк амӓшсене, веџ џавсене, пӓтӓмпе парса хурать*» (Отцу, матери, старшим сестрам и братьям, тетушкам и дядюшкам, крестным — всем им раздает подарки) (22, Моргаушский, Малые Чуваки). Вручение происходит в избе, где гости поют свадебные песни, а в шыльӓк родственники жениха продолжают плясать и петь.

В некоторых местных вариантах в то время, когда невеста раздает подарки, жених угощает пивом поочередно всех одариваемых. Завершив угощение, жених наполняет два стакана вином и пивом и оставляет их на столе. «*Хӓрпе каччӓ стел умӓнче тӓраџџӓ, амӓшсене-мӓнсене парне параџџӓ. Вара, апи, џавӓн чухне сӓра ёџтереџџӓ вӓт-ха? ...Вара парнесене парса пӓтереџџӓ те, ашшӓпе амӓшӓ пиллеџџӓ те, стаканӓсене толтарса лартса хӓвараџџӓ. Эрехпе, сӓрапа сӓтел џине, толтарса. Вара тохса каяџџӓ*» (Жених и невеста стоят около стола, матери и всем раздают подарки. Тогда ведь, матушка, пивом угощают? ...Затем заканчивают раздавать подарки, мать с отцом благословляют, наполняют стаканы и оставляют. На столе, наполненные пивом и вином. Затем уходят) (22, Моргаушский, Малые Чуваки).

По раздаче подарков родственники в свою очередь дают невесте в качестве свадебного подарка деньги, которые называют *хӓр укџи* девичьи деньги. «*Хӓр тухса кайиччен веџ тӓванӓсем хӓр укџи параџџӓ. Хӓр енчи тӓванӓсем*» (До того как невеста уедет, все родственники дают ей девичьи деньги. Родственники невесты) (13, Моргаушский, Старые Мадики). Подобное дарение в момент прощания с невестой исходит из старой традиции. В описании С. Михайлова перед выходом из дома невеста каждого своего родственника угощает пивом, а тот «кладет ей грош или пятак, а другие кладут по гривеннику, четвертаку и даже по полтиннику, смотря

по достатку» (9.60). Последнее очень важно. Автор подчеркивал, что девичьи деньги имели не только символическое значение, но являлись даром родственников молодой семье. В данном качестве обычай существует и в современном обряде.

Благословение родителей происходит одновременно с одариванием: «Лайӓх килштерсе порӓнӓр, ачасем, хирӓсе ан порнӓр, кил сӓмахха яла ан кӓларӓр, ялти сӓмаха киле ан кӓрӓр, килӓшӓллӓ порнӓр, ваттисене итлесе порнӓр» (Живите в полном согласии, дети, не перечьте друг другу, не выносите в деревню домашние разговоры, не впускайте в дом деревенские пересуды, живите согласно, живите, слушаясь стариков) (22, Моргаушский, Малые Чуваки). С этими словами мать вручает дочери икону или каравай хлеба. Икону могла вручать и крестная мать. «Пысӓк амӓш парса ярать. Кумма пулакан хӓр-арӓм» (Крестная мать вручает. Женщина, которая является кумой) (23, Моргаушский, Юнга). В этот момент посаженная мать одна (чаще всего сольно) или вместе с женой главы поезда запеваёт свадебную песню с текстами, призывающими невесту к скорому прощанию и выезду. Песню подхватывают остальные родственники жениха (пример 3). Невесту выводят из дома. Данный эпизод имеет символическое значение и одновременно является драматургической кульминацией всей церемонии, поэтому его стараются, как правило, выполнять очень тщательно, с соблюдением всех традиционных деталей. Невеста с женихом, как и в старой традиции, идут, взявшись за руки, тесно прижимаясь друг к другу. С другой стороны ее поддерживает посаженная мать, одновременно распевая свадебную песню, а посаженный отец прокладывает им переди путь. Почти все информаторы особо подчеркивают примету, в соответствии с которой между невестой и женихом запрещается кому-либо проходить, то есть «разбивать их». Поэтому они должны ходить тесно прижавшись. В отдельных случаях жених невесту выносит на руках, сопровождаемый кем-либо из посаженных родителей. В отдельных традициях существует обычай осыпания молодых горохом или хмелем. «Пӓртрен тухнӓ чухне вӓсене хӓмла е пӓрӓса сапӓсӓ» (Когда выходят из дома, их осыпают хмелем или горохом) (19, Ядринский, Большое Чурашево). Здесь же на задок повозки привязывают метлу: «Урапа е ӓуна хыӓне шӓппӓр ӓакаӓсӓ» (Сзади повозки или саней вешают метлу).

В современной свадьбе в трансформированном виде сохранился обычай, в котором отъезжающую невесту трижды ударяют плеткой: «Кӓсӓн кӓрӓйӓе вара пушӓпа ӓапать. Хӓрне те, каччине те, хӓреслӓе виӓсӓе ӓапать. Машинпа кайнӓ чох — машинне ӓапать. Хӓрне нумайтарах лекет. Вара каччин сыхлас пулать, ӓаптармалли ӓок хӓрне. Хальхи вӓхӓтра машинпа каяӓ-сӓе те машинана анчах ӓапса юлать, конешнӓ» (Затем младший дружка ударяет плеткой. И жениха, и невесту ударяет

крестообразно трижды. Если уезжают в машине — то бьет по машине. Невесте больше достается. Тогда жених должен предохранять ее, чтобы на нее не попало. Сейчас уезжают в машине, поэтому задевает только машину, конечно) (22, Моргаушский, Малые Чуваки).

При переезде в деревню жениха первым следовал его отец, который ехал в повозке один. За ним едет глава свадьбы. В современных свадьбах эти персонажи довольно часто едут в одной повозке или машине. Глава свадьбы должен прибыть одним из первых, поскольку везет гостинцы от родителей невесты, и к приезду молодых он должен доставить их на стол. «Чи малтан туй пуçĕ карĕ. Мĕншĕн тесен кунти сĕра-эрекĕне илсе каять вĕл. Лере ситсе ун пуçламалла савна» (Впереди всех глава свадьбы поехал. Потому что он увозит отсюда пиво-вино. Он должен приехать и починать их) (13, Моргаушский, Старые Мадики). За главой свадьбы следует повозка посаженных родителей вместе с молодыми. В некоторых селах (д. Шафранчик Аликовского района) до самого последнего времени повозкой управлял не посаженный отец, а ямщик. Вслед за главными персонажами выезжали все остальные члены поезда жениха. Спустя несколько часов, а иногда и сразу, выезжали родственники невесты, увозя невестино приданое.

Характер бытования музыкального материала невозможно исследовать без детального описания и анализа обрядовой структуры. Настоящая работа ставила целью выявить систему музыкального действия в свадебном церемониале. Функциональная связанность музыки с обрядовым действием требует выяснения моментов и видов ее бытования, что, в свою очередь, невозможно без исследования динамики изменения обряда, а также сопоставительного анализа локальных вариантов внутри верховой традиции.

Приведенные материалы ясно свидетельствуют о характере этих изменений. Основной обрядовый корпус центрального эпизода церемониала сохранился, но претерпел трансформации, касающиеся главным образом элементов, связанных с современным социокультурным слоем. На структуру церемониала повлияли частичные изменения в «сценарии» обряда, его временная динамизация, перемена вида передвижения (транспорта), смена музыкального инструмента. Сравнительный с обрядом XIX века анализ показывает, что основные эпизоды музыкального действия сохранились. Элементами музыкального действия в доме невесты являются групповое пение свадебных гостей поезда жениха (свадебный напев и припевки такмаков группы замужних женщин и неженатых парней поются, в соответствии с ситуацией, совместно или раздельно), массовый танец с припевками такмаков гостей двух поездов (в соответствии с ситуацией, исполняется отдельно каждым поездом, а также отдельно группой неженатых парней поезда жениха),

сольное пение главных персонажей (поют посаженная мать, жена главы поезда жениха, глава поезда невесты, младший дружка), сольные танцы младшего дружки и главы поезда невесты, наигрыши музыкантов, сопровождавших пение, танец и обрядовые действия (одаривание невестой своих родственников, вывод ее из дома, въезд поезда жениха в шыльӑк и др.). Указанные элементы в современной традиции в целом сохраняются и выполняются довольно точно в соответствии с церемониалом старой свадьбы. Трансформации подвергся элемент соревновательности гостей двух противоположных поездов. В значительной степени это происходило от утраты лидерства музыканта в поезде невесты: в современном обряде он часто вообще отсутствует.

В традиционной свадьбе музыканты приравнивались к персонажам, выполняющим религиозно-обрядовые функции (мӑн кӑрӑ, мӑчавӑр). Утрата традиции исполнительства на шӑпӑр в верховой зоне происходила параллельно с уходом из народного сознания миропонимания Турӑ. Обряд как живая традиция и музыкальное действие как один из ее компонентов в церемонии бракосочетания составляли одну завершенную целостную структуру духовной системы чувашского этноса. Музыкальное действие в обряде имеет характер строгой предназначенности, каждый его эпизод нераздельно связан со структурой церемонии и является основным компонентом обрядовой игры.

Узловыми эпизодами музыкального действия в церемониале являются следующие:

- групповое пение свадебной песни родственниками жениха у ворот дома невесты;
- сольный танец, сольное пение младшего дружки в шыльӑк после угощения выкупленным пивом;
- групповой танец неженатых парней и свадебных женщин поезда жениха в шыльӑк с пением такмаков и наигрышем музыкантов; в современной традиции здесь часто участвуют и родственники невесты, пляска носит соревновательный характер;
- сольное пение посаженной матери или жены главы поезда после угощения главой поезда жениха;
- групповое пение свадебного напева женщинами поезда жениха;
- групповой танец неженатых парней поезда жениха на лавках шыльӑк;
- групповой танец неженатых парней поезда жениха с пирожками моркка кукли (местные традиции);
- сольный танец главы поезда невесты в клетке под наигрыш ее музыкантов (в современной традиции отсутствует);
- групповой танец с пением под наигрыши музыканта невесты ее родственников в клетке и в доме (в современной традиции трансформирован);

— совместный танец двух свадебных поездов в доме и состязание музыкантов жениха и невесты (в современной традиции трансформирован);

— наигрыши музыкантов невесты во время вручения подарков невестой и прощания с родными (в современной традиции отсутствует);

— сольное пение посаженной матери у повозки или в доме в момент вывода невесты для увоза к жениху;

— групповое пение родственников жениха на улице во время выноса приданого и ожидания выхода невесты;

— групповое пение родственников жениха, отъезжающих в свою деревню вслед за повозкой молодых.

Обрядовая игра включает в себя целый ряд других составляющих компонентов, среди которых музыкальное действие тесно переплетено с театральными элементами. Зрелищность, психологическая направленность, состязательность, персонажность, ведущая к солированию, точное следование структуре церемонии — основные составляющие, при посредстве которых музыкальное действие вводится в обрядовую игру.

#### Литература и источники

1. Максимов С. М. Тури чăвашсен юрисем. Шупашкар, 1932. 136 с.
2. Сергеев Л. П. О состоянии и задачах изучения чувашских диалектов //Материалы по чувашской диалектологии. Вып. 3. Чебоксары, 1969 С. 7—24.
3. Ашмарин Н. И. Материалы для исследования чувашского языка Казань, 1898. 392 с.
4. Комиссаров Г. И. Чуваши Казанского Заволжья //Известия Общества археологии, истории и этнографии при императорском Казанском университете. Т. XXVII, вып. 1—6. Казань, 1912. С. 311—432.
5. Матвеев Т. М. Краткий обзор чувашских диалектов (Опыт районирования) //Материалы по чувашской диалектологии. Чебоксары, 1960 С. 8—64.
6. Егоров В. Г. Современный чувашский литературный язык. Ч. 1. Чебоксары, 1954. 240 с.
7. Сергеев Л. П. Диалектологический атлас чувашского языка.— Научный архив ЧНИИ ЯЛИЭ. Отд. IV, ед. хр. 736.
8. Максимов С. М. Чувашские народные песни. М., 1964. 400 с.
9. Михайлов С. М. Труды по этнографии и истории русского, чувашского и марийского народов. Чебоксары, 1972. 424 с.
10. Фукс А. А. Записки о чувашах и черемисах Казанской губернии Казань, 1840. 329 с.
11. НА ЧНИИ. Отд. VI, ед. хр. 529, № 33, сообщение М. В. Васильева, 1930 г. р.
12. НА ЧНИИ. Отд. VI, ед. хр. 529, № 56, сообщение Е. П. Носиковой, 1933 г. р.
13. Записи М. Г. Кондратьева, материалы экспедиции 1992 г., № 78
14. Ашмарин Н. И. Словарь чувашского языка. Т. 1—17. Казань—Чебоксары, 1928—1950.
15. НА ЧНИИ. Отд. VI, ед. хр. 423, № 19, сообщение Г. Е. Шишкина, 1932 г. р.
16. Егоров Н. И. Чувашский саламалик //Чувашский фольклор. Специфика жанров. Чебоксары, 1932. С. 106—129.

17. Митрофанов В. Туй гавраш йёрки.—Рукописный фонд проф. Н. В. Никольского по этнографии, фольклору чувашского народа.—НА ЧНИИ. Отд. I, ед. хр. 209, л. 447—458.
18. НА ЧНИИ. Отд. VI, ед. хр. 529, № 19, сообщение О. А. Сергеевой, 1928 г. р.; В. П. Марковой, 1936 г. р.; С. П. Никоновой, 1919 г. р.
19. НА ЧНИИ. Отд. VI, ед. хр. 529, № 24, сообщение А. С. Сергеевой, 1918 г. р.
20. НА ЧНИИ. Отд. VI, ед. хр. 529, № 3, сообщение С. П. Цветковой, 1912 г. р.
21. Ятманов Я. Дополнение к «Краткому конспекту по этнографии чуваш» Н. В. Никольского.— НА ЧНИИ. Отд. I, ед. хр. 287, л. 359.
22. НА ЧНИИ. Отд. VI, ед. хр. 542, № 3, сообщение П. Я. Иштудовой, 1921 г. р.; А. П. Иштудовой, 1951 г. р.
23. НА ЧНИИ. Отд. VI, ед. хр. 542, № 17, сообщение В. Н. Орловой, 1924 г. р.
24. Андреева Т. Туй. Фольклорные материалы.— НА ЧНИИ. Отд. III, ед. хр. 147, л. 165.
25. Кондратьев П. Елѣкхи чăвашсен туйѣ.—НА ЧНИИ. Отд. I ед. хр. 146, л. 697.
26. Тимофеева В. Чикме уесѣ. Той синчен.—Рукописный фонд проф. Н. В. Никольского. Этнография, фольклор.—НА ЧНИИ. Отд. I, ед. хр. 268, л. 81.
27. НА ЧНИИ. Отд. VI, ед. хр. 529, № 22, сообщение О. А. Сергеевой, 1928 г. р.

### Пример 1

Ядринский, Вурманкас-Асламасы, Васильев М. В., 1930 г. р.—НА ЧНИИ. Отд. VI, ед. хр. 529, № 35

### Туй юрри

♩ ≈ 93

Ҫич, ҫич, ҫич ҫыр- ма,

ҫич ҫир-ма ур- лă каҫ- рă- мър-,

ни ҫыр- ли ҫук, ҫеҫ- ки ҫук;

э-пир ҫак я-ла кил-тә-мёр,  
 ни ҫыр-ри ҫук, сар-ри ҫук -  
 ху-ра хёр куҫ-ран кай-ма-рә,  
 тап-са ы-вәт-ма пул-ма-рә,  
 ю-рә пи-ре ху-ри те

Пример 2

Ядринский, Большое Чурашево  
 Сергеева О. А., 1928 г. р. — НА  
 ЧНИИ. Отд. VI, ед. хр. 529, № 22

Хёр качча кайнӑ чухне юрланӑ юӑ

Ат-те пах-чи, ай, виш-ни-ләх,  
 виш-ни-ләх-ра шӑп-чӑк сас-си-

кё-рес ки- лет ман пах-ча- на,  
ит-лес ки-лет шёл-чак сас- си

Пример 3

Ядринский, Большое Чурашево,  
Цветкова С. П., 1912 г. р. — НА  
ЧНИИ. Отд. VI, ед. кр. 529, № 3

Арсын туй юрри

84  
Ой, ки-нём, Кё-те-ри,  
час тап-ран-са час-рах тух, -  
час тап-ран-са тух-ма-сан,  
сын ха-тёр-ле ту-хать тет.

ускорение/  час тап- ран- са тух- сас- сән,

 хай ха- тёр- пе ту- хать тет.

 Ай, ки- нём, Кё- те- ри,

 сав хул- ха- йа кё- рет- , и

## О ПРЕДЫСТОРИИ И ЗАРОЖДЕНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ФОРМ В ЧУВАШСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

М. Г. Кондратьев

Человеческим цивилизациям известны два основных типа профессионального музыкального творчества. Они различаются как по формальным признакам: *устный* — *письменный*, так и по этнокультурной локализации: традиции устного профессионализма в наше время наиболее развиты и прочны на *Востоке*, тогда как письменный тип господствует на *Западе*.

Об истории профессиональных форм музыкального искусства у чувашей, как и всех других народов Поволжья и Приуралья, принято говорить только в связи с письменным типом профессионализма европейского происхождения, заимствованным ими от русских, начиная, в лучшем случае, с конца XIX—начала XX в., в соответствии же с мифологией советской эпохи — конкретно с Великой Октябрьской революции. Отечественная Музыкальная энциклопедия, например, однозначно утверждает, что «до Окт[ябрьской] революции 1917 [г.] муз[ыкальная] культура чувашей была представлена исключительно нар[одным] творчеством... Проф[ессиональное] муз[ыкальное] иск[усство] в Чувашии зародилось после Окт[ябрьской] революции...» (Чувашская музыка 1982: 255—256). Тенденциозно укорачивалась история даже известных музыкальных сочинений, появившихся накануне (то есть все же ранее) Октября. Так, в многотомной «Истории музыки народов СССР» говорится о якобы «первых сборниках чувашских народных песен», датируемых 1918—1919 гг. (История... 1970: 45). На самом деле они не были ни первыми, ни сборниками собственно народных песен. Это были композиторские опусы — партитуры обработок для академического хора, причем и хронологически не первые. Устоявшийся же в российском музыкознании подход лишает основы любые предположения о какой-либо форме музыкального искусства у предков чувашского народа, кроме фольклорной.

Обратившись к предыстории профессиональных форм музыки, следует помнить, что по своим этногенетическим корням

чувашская культура, по крайней мере некоторыми своими сторонами, через суваро-болгар восходит к древним и средневековым восточным цивилизациям ираноязычного и тюркоязычного ареалов, связи с которыми давно забыты, но поддаются обнаружению в разных сферах — языке, орнаменте, мифологии, религии. Музыкальное искусство этих цивилизаций имело развитые устные профессиональные традиции в прошлом и сохраняет их поныне (например, в Средней Азии и Казахстане). По-видимому, не следует отбрасывать хотя бы теоретические допущения о следах древних форм\* в наиболее традиционных слоях чувашского музыкального искусства. В своем современном виде чувашская культура более тысячелетия складывалась на территории Европы в контакте (а с XVI в.—под непосредственным многосторонним влиянием) с одной из крупнейших восточноевропейских культур — русской, у которой профессиональное музыкальное искусство развивалось в разных формах: устной (скоморошество) и письменной (культовые песнопения и, с XVII—XVIII вв., светская музыка европейской традиции). Все это также не могло не найти отражения в формах музыкального профессионализма, осваивавшихся чувашами на протяжении последних столетий.

## 1. Устный профессионализм в современных проявлениях

Традиционное профессиональное музыкальное искусство Востока, как указывают исследователи, является плодом культуры городов и «в своем генезисе — культуры феодальных, придворных кругов, концентрировавших в себе интеллектуальные, научные, художественные устремления» средневекового общества (Шахназарова 1983: 42). Чувашское общество домонгольской эпохи (его можно именовать и древнечувашским) — естественная и большая часть болгарского общества — имело высокий уровень развития. По мнению археологов, при сопоставлении с гораздо лучше изученной русской культурой выясняется, что в XII—начале XIII вв. оба государства «стояли на одном уровне развития ремесла, политической организации и общественных отношений» (Полубояринова 1993: 119). Но находясь, по крайней мере с эпохи Золотой Орды, затем Казанского ханства и Российской империи, вне городских форм культуры, в перманентной национальной несвободе, обескровливавшей его, столетиями не могло обеспечить условий для свободного развития профессионального искусства — особенно в его придворной или храмовой разновидностях. В результате целе-

---

\* Как, например, несомненно такие следы в поэтике краткосюжетных чувашских народных песен.

направленной политики золотоордынских, казанскотатарских и, еще позднее, русских властей чувашская феодальная аристократия никогда не поднималась выше сотских и десятских «князьков» и тарханов. Как указывают историки, в конце XVI в. представители нерусских народов не допускались к власти уже на уровне уездных учреждений, а к концу следующего столетия прекратил свое существование даже разряд чувашских сотников и тарханов (История... 1983: 72, 87). Выжила лишь так называемая патриархально-феодальная прослойка (сърме пуйны, куштаны и т. п. сельские землевладельцы), которая не была в состоянии сконцентрировать в своих руках сколько-нибудь значительных богатств и, конечно, не имела культурных потребностей и понятий, необходимых для поддержки художественной элиты — певцов, инструменталистов, композиторов, поэтов, художников.

В новое время у чувашей профессионализм существует только там, где он возможен в таких условиях,—в простонародной сельской среде и в фольклорной форме: на ярмарках, праздничных гуляньях, в обрядовых церемониях. По данным XIX в., искусных инструменталистов (сегодня в науке так и называемых «народными профессионалами») у чувашей всегда приглашали на свадьбы и другие сельские праздники, вознаграждая «хорошим угощением» (Мошков 1893: 51). Давали им также подарки и деньги (Никольский 1920: 28). Музыканты почитались, в них уважали необъяснимую способность подчинять людей власти звуков своего инструмента. Это нашло отражение, например, в поговорках и загадках: *Чунё пур та юнё сук* «Душа есть, а крови нет» (о скрипке), *Пёр пёчэксё нимпёлтет пётём килйыша хускатать* «Одна малюсенькая птичка весь дом на ноги подымает» (о волынке *шăпăр*). Свадебные пузырички — *шăпăрçă* — слыли колдунами (см., напр., Михайлов 1972: 38; Ашмарин 1984: 39).

Чувашские инструменталисты пользовались успехом и в русских домах. Так, имеется описание середины прошлого века вечеринки в уездном городе Козьмодемьянске: «...Является на собрание в отличном сюртуке с припеченными кудрями молодец из чуваш с своими ручными гуслими; за ним товарищ его со скрипкою и гитарою... Гусельщик из чуваш... говорит в досаде своим исковерканным языком: «Нет, кусле с титаром не строишь, луче давай играть одним кусли с скрипкой». На этих инструментах и загудят, наконец, какую-нибудь игровую песню. А девушки, ожидавшие с нетерпением музыки, тотчас хором подхватывают и продолжают петь. Таким образом поют под музыку все игровые песни, которые разучены музыкантами весьма твердо...» (Михайлов 1972: 160—161). В. А. Мошков, изучавший чувашскую музыку в конце XIX столетия, упоминает о профессиональных музыкантах-чуваших, которые играют по городам в гостиницах, ходят по ярмаркам, ездят на

пароходах и т. п. (Мошков 1893: 51). Своеобразную форму устного профессионализма можно усмотреть также в существовании выдающихся хранителей народной песенной традиции *юрăçăй*, или *юрă асти*, посвящавших жизнь собиранию и исполнению старинных песен. Из XIX в. до нас дошли имена Хведи Чуваши, легендарной Эмине. В наше время большую известность приобрели Гаврил Федоров, Ираида Вдовина,— песни, ими собранные и напетые, издавались в нескольких книгах.

В религиозных обрядах чувашей Нового времени не развивались храмовые формы, хотя имелись профессиональные служители культа — юмзи и мачауры. Функции храмовых сооружений выполняли киремети (специальные места для жертвоприношений и молений) и священные деревья в них. Преследуемая властями и официальной церковью, народная религия не могла развивать внешнюю атрибутику, в том числе — музыкальную. Известно, что почитавшиеся чувашами места молений — священные рощи — в первой четверти XIX в. были уничтожены властями (История... 1983: 161). Пережитком сакральной музыкальной традиции, видимо, является особая форма исполнения так называемых *кёреке юрри*, *чйк юрри* — обрядовых молитвенных песен, поручаемых одному из мужчин-старейшин, в то время как практически все прочие традиционные виды народных песен исполняются коллективно и запеваются преимущественно женщинами, являющимися фактически главными хранителями музыкальной традиции у чувашей. (Единственное исключение составляет рекрутский обряд, где главными исполнителями являются сами новобранцы.)

Современной формой храмового искусства, известной чувашам, является православное хоровое пение, получившее большое развитие в конце XIX—начале XX вв. Оно имеет иную природу — профессионально-письменную и в заимствованном чувашами от русских виде ближе к западной, чем к средневековой восточной традиции. На нее же опирается и современное светское профессиональное чувашское искусство, об истоках которого речь пойдет далее.

## 2. Устный профессионализм в прошлом (гипотезы о прошедших этапах)

Неразвитость других форм профессионализма (кроме фольклорной) в последние столетия истории чувашей не исключает возможности существования различных профессиональных форм искусства у предков чувашского народа в более ранние времена на территориях Средней Азии и Причерноморья. Непосредственными данными об этом наука не располагает. Но достаточно высокий уровень развития чувашской музыкальной системы уже на границе первого и второго тысячелетий н. э. (в частности, столь ясно сохранившаяся в народных песнях кван-

титативность ритмики\*), а также некоторые сведения об инструментарии позволяют с большой степенью вероятности предполагать интенсивные взаимодействия с культурами устно-профессионального типа. Чувашский язык сохранил древние названия струнных музыкальных инструментов *тӓмра*, *купӓс*, перенеся их на современные балалайку и скрипку. Сохранился и древний «восточный» способ при игре держать скрипку вертикально — так, как держат кобыз казахи, гиджак таджики, кеманчу азербайджанцы. Персидское происхождение имеют названия обоих употребляемых чувашами типов волынки *шӓпӓр* (ср. *шапур*, в других источниках *шейпур*) и *сӓрнай* (*сур* — свадьба, *най* — флейта). Многократно отмеченная этнографами любовь чувашских инструменталистов играть ансамблями, возможно, также представляет собой отголосок восточных традиций.

Возможны гипотезы и о следующем — волжско-болгарском — этапе (IX—XIII вв.). В городах и селах Волжской Болгарии, с их разнообразной и богатой жизнью, многосторонними связями с восточными и славянскими государствами, музыкальное искусство должно было обрести те или иные профессиональные формы. Высказано предположение, что в Поволжье начиная примерно с X в. «из Багдада пришли и первые насадители новой музыки и новых музыкальных инструментов, как-то: лютия, канун (гуслеобразный инструмент), ребаб — струнный смычковый инструмент, скрипкообразный кеманче-а-гуц, духовые инструменты, напр., цалер или цурна (род гобоя), и ударные инструменты, напр., накали и дарбука (небольшой барабан)» (Никольский 1920: 35). Кроме того, исследователи ранних этапов генетически родственной чувашам татарской культуры допускают, что «в XIII веке среди обитавших в Поволжье болгаро-тюркских и огузо-кипчакских племен исполнение народных сказаний на мирских сходах, на различных празднествах было прочной традицией» (Фасеев 1983: 21). Подобная традиция могла поддерживаться только профессионалами-сказителями (известными сегодня у других тюркских народов). В какой мере такая гипотетически полагаемая традиция болгар могла характеризовать культуру средневековых чувашей (как считается, складывавшихся из ненсламизированной и наименее кипчакизированной части болгароязычного на-

---

\* Квантитативность ритмики считается атрибутом многих древних профессиональных культур. Та же Музыкальная энциклопедия, например, утверждает, что «характерный для эпох синкретического, но уже не фольклорного, а профессионального искусства квантитативный ритм существует, кроме античной, в музыке ряда восточных стран (индийской, арабской и др.), в средневековой мензуральной музыке, а также в фольклоре многих народов, в котором можно предполагать влияние профессионального и личного творчества (бардов, ашугов, трубадуров и т. д.)» [Ритм 1978: 660; курсив везде мой.—М. К.]

селения государства)—вопрос открытый\*. Если же она существовала, то столь значительное этническое образование Волжской Болгарии, как будущие чуваша, не могла не отразить ее в своей культуре. К сожалению, быт и культура неисламской части населения Болгарии остаются практически неизученными. Музыкальное искусство этого государства мало исследовано (достаточно сказать, что в специальной монографии о духовной культуре Волжской Болгарии (Давлетшин 1990) музыка вообще не рассматривается). Практически все, что известно, изложено в начальном разделе статьи М. Н. Нигмедзянова (1984: 22—23).

Любопытный пример последствий контактов с иноэтнической профессиональной традицией дает история появления у чувашей высокосовершенного музыкального инструмента *кёсле* (трапециевидные гусли). В русской органологии господствует точка зрения, что они, гусли, возникают в XIV—XV вв. в среде профессиональных артистов — скоморохов — и от них уже заимствуются народами Поволжья (см.: Фаминцын 1890; Тихомиров 1962). Есть и иные гипотезы. Кроме точки зрения Н. В. Никольского (см. вышеприведенную цитату — о багдадском кануне), переносчиками прототипа горизонтального шипкового инструмента из Китая в Европу предполагаются гунны, в составе которых какое-то время могли находиться и предки чувашского народа, в VII—VIII вв. переселившиеся в Поволжье (см.: Павлов 1971: 246—250). В любом из вариантов появление *кёсле* у чувашей стало результатом взаимодействия с профессиональной музыкой устной традиции.

### 3. О зарождении профессионализма письменного типа

Иной тип профессионального музыкального искусства европейского происхождения появляется в Чувашии в XIX—начале XX в. Это хоровое, оркестровое, сольное и ансамблевое вокальное и инструментальное исполнительство, позднее также композиторское творчество. В отличие от фольклорных форм (устных), данная культура—письменная. Она проникает в край вместе с распространением грамотности, в том числе музыкальной (необходимой для исполнения партий в хорах, ансамблях, оркестрах), вместе с развитием современной город-

---

\* Тем более что жанр эпического сказания не получил развития ни в татарской, ни в чувашской среде. «Это связано с тем,— поясняет Р. Г. Ахметьянов,— что эпос (эпические поэмы тюрков) сохраняется, как правило, лишь у народов с родо-племенным делением. Деление же на племена и роды у татар и чувашей потеряло значение уже в XIV—XV вв., т. е. в эпоху сложения этих народностей. Вместе с разрушением племенной структуры ушла в прошлое и должность племенного барда, воспевающего подвиги предков... Общетюркский эпос об Алпамыше у татар и чувашей находит отражение лишь в кратком прозаическом пересказе» (Ахметьянов 1978: 184—185).

ской, посадской, усадебной культур, расширением сети учебных заведений, распространением церковного пения. Первоначально это были чисто внешние по отношению к традициям чувашского населения явления в музыкальном быту прежде всего уездных городов — Чебоксар, Цивильска, Ядрина. Ряд фактов этого рода освещен в книге «Музы ищут приют» (Ехвет 1987). Так, в 1816 году учебный акт в зале Чебоксарского городского училища открылся, по свидетельству «Московских ведомостей» того времени, «симфонию музыки, коею управлял один из искусных капельмейстеров, по случаю проживавший в уезде и весьма многим известный как музыкосочинитель». Хор певчих с инструментальным ансамблем составил около 30 человек. Подобным же образом обставлялись открытия уездных училищ в Ядрине и Цивильске в 1818 г. (Гусаров 1991: 49, 53; 1992: 105). По данным историка, в конце 50-х гг. в уездных Чебоксарах действовало три хора: учеников духовного училища, военных резервного батальона и при Троицком монастыре. В 1861 г. создается хор певчих в Маринском Посаде (Ехвет 1987: 102).

В эти формы музыкального исполнительства постепенно втягивается и чувашское население. Наряду со светским музицированием в этом процессе большую роль играют церковь и народная школа (где преподается церковное же пение). Уже в 60-е гг. в книге о народах Поволжья появляется одна из первых констатаций, что «церковное пение в некоторых православно-чувашских приходах идет очень успешно и по справедливости им могут гордиться те лица, которые занимаются этим делом столь добросовестно» (Риттих 1870: 103). Столь заметные успехи, несомненно, были связаны с постановкой хорового дела в школе. Иванов-Ехвет приводит данные, что на съезде учителей в 1868 г. в Казани «значительное место отводилось хорошему пению. Для усовершенствования чувашских учителей в хоровом пении был назначен специальный инструктор-методист, который выезжал в сельские школы или приглашал учителей для занятий пением в Казань. Им был «молодой чувашенин Митрофан Дмитриев», по отзывам Золотницкого, «искусный в пении» (Ехвет 1987: 54).

Сообщается также, что в ряде училищ пение проводилось на чувашском языке, в некоторых — на русском и чувашском. Исполнялись как церковные песнопения, так и русские народные песни. Центрами европейской музыкальной грамотности среди чувашей становятся в дальнейшем Симбирская чувашская учительская школа (открыта в 1868 г.; уже в 1870 г. в ней появляется «хор для пения церковных молитв и песен на славянском и чувашском языках» (Яковлев 1989: 56)) и учебные заведения Казани: недолго существовавшая Иностранная певческо-регентская школа (ок. 1872 г.), Иностранная учительская семинария (открыта в 1872 г.). Музыкальная грамота в

них преподавалась преимущественно по цифровой системе (Шеве), позволявшей записывать и воспроизводить практически любые хоровые партитуры того времени (она прочно вошла в практику и использовалась чувашскими музыкантами и в XX в.; последнее издание цифровых партитур в Чувашии — «Сърнай» Ф. П. Павлова — появилось в 1924 г.). Именно таким способом излагались и полные циклы церковных песнопений на чувашском языке, печатавшиеся с 1890 г. в Казани в четырех выпусках. Издание было повторено в 1910 г. Большую роль в подготовке этих изданий сыграл С. В. Смоленский — крупный деятель русской музыкальной культуры, автор, в частности, «Курса хорового церковного пения», по которому обучались музыке все будущие чувашские учителя. До своего переезда в Москву Смоленский работал в Казани, в том числе в 1872—1889 гг. непосредственно в Инородческой семинарии. В начале XX в. для учащихся учительских школы и семинарии было вполне обычным ведение тетрадей, в которых цифровым способом записывались отрывки из опер, романсы, народные песни, церковные песнопения, входившие в их учебный и любительский репертуары. Примерами могут служить тетради учеников Андрея Турхана и Марии Орловой, хранящиеся в Архиве ЧГИ. В том числе там содержатся и произведения в переводах на чувашский язык, и даже первые сочинения национальной музыки.

Одновременно с распространением нотной грамоты в 60-х гг. XIX в. начинается и история чувашской музыкальной фольклористики. В 1870 г. в этнографическом труде А. Ф. Риттиха впервые публикуются нотные записи трех народных напевов и одного скрипичного наигрыша в записи И. Гусева (Риттих 1870, приложение). Есть основания полагать, что его записями воспользовался А. П. Бородин, изучавший музыку народов Поволжья (см. Ехвет 1987: 130—142). Следующее издание было уже крупным сборником чувашских народных песен, включавшим в себя семьдесят семь образцов (Мошков 1893). Именно из него почерпнул материал Н. С. Кленовский — автор первой концертной обработки чувашской песни, исполненной в Москве в 1893 г. Кроме этих изданий, известны рукописные нотные сборники чувашских учителей Н. Ефимова (1888), Н. Александрова, А. Пчелова, А. Брагина (1890). С 90-х гг. ученики Симбирской учительской школы получали задания собирать народные песни, организовывались даже специальные экспедиции (напр., в 1902 г.). Из собранных материалов были составлены и изданы две книги (Образцы... 1908 и 1912).

Школа И. Я. Яковлева в Симбирске сыграла особую роль в истории чувашской музыки. Она, как верно определил в специальном исследовании музыковед Ю. А. Илюхин, «постепенно превращалась в очаг зарождающейся профессиональной музыкальной культуры» (Илюхин 1969: 114). Именно в ней работа-

ли преподавателями весьма квалифицированные музыканты губернского центра, привившие ученикам навыки исполнительского искусства; позднее некоторые из них пробовали себя и в сочинении музыки. В школе постоянно действовали хоры — мужской и женский, а также смешанный (из лучших певцов мужского и женского). Еще в 1883 г. печать отмечала «довольно большой и прекрасно поющий хор из воспитанников школы» под управлением учителя А. П. Петрова (Илюхин 1969: 108). Об исполнительском уровне хора в 1909 г. можно судить по весьма серьезным характеристикам рецензента газеты «Симбирянин»: «...Смешанный хор, состоявший из 60 учеников обоого пола, отличался поразительной стройностью исполнения, показывавшей, что на дело обучения хоровому пению в школе обращено серьезное внимание. Голоса певцов — свежие, сильные, без излишнего напряжения сливающиеся в один полный, гармоничный звук, без всяких резких крикливых интонаций, подчинение регенту — полное, свидетельствующее о строгой дисциплине хора, вид хора — бодрый и уверенный, производящий впечатление простоты и непринужденности...» (цит. по: Илюхин 1969: 109). В 1911 г. здесь появились струнный и духовой оркестры, с марта 1912 г. объединявшиеся и для исполнения симфонических пьес. Общий состав оркестра включал 27 учеников школы.

Музыкально-литературные вечера в Симбирской школе проводились систематически и имели общественный резонанс. Хор стали приглашать на различные съезды и собрания: он выступал перед земским, дворянским, архиерейским и миссионерским собраниями (Илюхин 1969: 108). Наивысшими достижениями чувашских исполнителей в Симбирске явились постановка отрывков из оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» и исполнение трех номеров из «Реквиема» В.-А. Моцарта, осуществленные в 1913 г.

Последнее по счету, но не по важности — в Симбирской школе с 1908 г. зарождается национальное композиторское творчество (если не считать упомянутого выше, оставшегося единственным в XIX веке, опыта Н. С. Кленовского в Москве в 1893 г.), появляются десятки хоровых гармонизаций народных песен\*.

\* \* \*

Таким образом, даже на самых ранних этапах существования чувашской музыкальной культуры можно говорить по меньшей мере о вероятных контактах с профессионализмом

---

\* Произведениям, появившимся здесь в дореволюционный период, посвящена специальная статья (Кондратьев 1987), поэтому считаем возможным ограничиться только упоминанием об их существовании.

устной традиции. В какой степени профессионализм был присущ ей самой — конкретно определить не представляется возможным, за отсутствием фактических данных. Ясно, что предполагаемые нами проявления устного профессионализма в храмовой и придворной формах были подорваны многовековой политической и экономической несамостоятельностью народа. Сегодня определенно можно говорить только о существовании фольклорных профессионалов — инструменталистов и певцов-собрателей.

В конце XIX — начале XX в. проблема выбора типа профессионализма — восточного устного или письменного западного образца — в Чувашии не вставала и не обсуждалась. Европейская модель, уже имевшая статус общепризнанной мировой классики, была предопределена не только русификаторской политикой властей и просветителей народа, но и отсутствием на этом этапе развитого устного профессионализма в национальной культуре (при общей тенденции к угасанию фольклорного творчества), и мощным непосредственным влиянием крупнейших российских культурных центров — Казани, Нижнего Новгорода, а также не столь далеко расположенных столиц. Из крупных тюркоязычных народов чуваша — самый западный, территориально близкий к Москве и Санкт-Петербургу. В них до 1917 г. успели получить музыкальное образование регент И. М. Дмитриев, виолончелист Ф. П. Павлов (однофамилец композитора), пел И. В. Васильев, побывал на курсах регент В. П. Воробьев. Направление культурных процессов было задано также массовой христианизацией населения в XVIII—XIX вв. Для музыкального искусства она означала распространение навыков хорового пения. Последнее совпало с фольклорной традицией ансамблевого пения и общей совместимостью архаической народной музыкальной системы с европейскими нормами\* (темперированность строев, четкость композиционных форм вокальной и инструментальной музыки, знакомство с регулярно-акцентной ритмикой, наряду с архаической квантитативной). Таким образом, о зарождении и, в определенной степени, о развитии в чувашской национальной культуре музыкального профессионализма письменного типа можно говорить уже с конца XIX—начала XX в. В полной же мере его современные формы раскрылись с образованием национальной государственности (1920 г.), когда начинания музыкантов-энтузиастов смогли опираться на определенную материальную поддержку общества и государства.

---

\* Размышлявший на эту тему в 20-е гг. музыковед, выстраивая условную схему близости музыки разных народов к европейской системе, поместил чувашей на одну из верхних ступеней (Казанский 1926: 97). (При этом он считал чувашей финно-угорским народом и сравнивал с представителями этой группы.)

## Использованная литература

- Ахметьянов 1978: **Ахметьянов Р. Г.** Сравнительное исследование татарского и чувашского языков. М.: Наука, 1978.
- Ашмарин 1984: **Ашмарин Н. И.** Введение в курс чувашской народной словесности (Окончание) // Исследования по чувашскому фольклору. Чебоксары: ЧНИИ, 1984. С. 3—48.
- Гусаров 1991: **Гусаров Ю. В.** Служебная деятельность Н. С. Арцыбышева // Исследования по дореволюционной истории Чувашии.—Чебоксары, 1991. С. 44—55.
- Гусаров 1992: **Гусаров Ю. В.** К вопросу о частных книжных собраниях в Чувашском крае первой половины XIX века. Библиотека Н. С. Арцыбышева // Из истории дореволюционной Чувашии.—Чебоксары, 1992. С. 104—116.
- Давлетшин 1990: **Давлетшин Г. М.** Волжская Булгария: духовная культура (Домонгольский период. X—нач. XIII вв.).—Казань: Татар. кн. изд-во, 1990.
- Ехвет 1987: **Иванов-Ехвет А. И.** Музы ищут приют: К истории дореволюционных русско-чувашских культурных взаимосвязей. Музыка. Театр.—Чебоксары, 1987.
- Илюхин 1969: **Илюхин Ю. А.** Музыкальное воспитание и обучение в Симбирской чувашской школе // Ученые записки ЧНИИ. Вып. 42.—Чебоксары, 1969. С. 104—115.
- История... 1970: История музыки народов СССР. Т. 1.—М.: Советский композитор, 1970.
- История... 1983: История Чувашской АССР. Т. 1.—Чебоксары, 1983.
- Казанский 1926: **Казанский Б. В.** Этнология народной песни // Наука и искусство, 1926. № 1. С. 95—98.
- Кондратьев 1987: **Кондратьев М. Г.** У истоков чувашской композиторской песни // Вопросы истории чувашского искусства.—Чебоксары, 1987. С. 5—27.
- 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: Мелодии чувашских песен // ИОАИЭ при Казанском ун-те, 1893. Т. XI. Вып. 1—4.
- Нигмедзянов 1984: **Нигмедзянов М. Н.** Исторические сведения о татарской музыке // Нигмедзянов М. Н. Татарские народные песни.—Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. С. 22—40.
- Никольский 1920: **Никольский Н. В.** Конспект по истории народной музыки у народностей Поволжья. Казань. 1920.
- Образцы... 1908, 1912: Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним. [Вып. 1.] — Симбирск, 1908; Вып. 2.—Симбирск, 1912.
- Павлов 1962; 1971: **Павлов Ф. П.** Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1.—Чебоксары, 1962; т. 2.—Чебоксары, 1971.
- Полубояринова 1993: **Полубояринова М. Д.** Русь и Волжская Болгария в X—XV вв.—М.: Наука, 1993.
- Ритм 1978: Ритм // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978. С. 657—664.
- Риттих 1870: **Риттих А. Ф.** Материалы для этнографии России. Ч. 1.—Казань, 1870.
- Тихомиров 1962: **Тихомиров Д. П.** История гуслей. Очерки // Ученые записки Тартуск. гос. ун-та. Тарту, 1962. Вып. 116.
- Фаминцын 1890: **Фаминцын Ал. С.** Гусли. Русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890.

Фасеев 1983: **Фасеев Ф.** Поэма «Кысса-и Йусуф» Кул Гали //Гали, Кул. Кысса-и Йусуф. Сказание о Йусуфе.—Казань: Татар. кн. изд-во, 1983. С. 7—44.

Чувашская музыка 1982: Чувашская музыка //Музыкальная энциклопедия.—М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 6. С. 255—256.

Шахназарова 1983: **Шахназарова Н.** Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. Исследование.—М.: Советский композитор, 1983.

Яковлев 1989: **Яковлев И. Я.** Из переписки. Ч. 1.—Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1989.

## ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГЕННАДИЯ ВОРОБЬЕВА

*С. И. Федорова*

30-е годы в чувашской музыке — период активного освоения инструментальных жанров. В этой области выделяются два композитора: С. М. Максимов, один из основоположников чувашской профессиональной музыки, и его младший современник Г. В. Воробьев. Их творчество олицетворяет разные ступени развития композиторской школы, в сопоставлении этих двух авторов выявляются основные линии национальной инструментальной музыки.

Инструментальные сочинения С. М. Максимова — Увертюра для симфонического оркестра, Сонатина для фортепиано (1935), созданные в стенах Московской консерватории, определяют, вслед за симфонической фантазией Ф. П. Павлова «Сарнай и палнай», лирико-жанровую линию в чувашской инструментальной музыке, преломляющую традиции русской эпической школы XIX века. Ее черты — непосредственная близость к народной основе в тематизме, ясный жанровый облик. Усвоенный профессионализм С. М. Максимова ориентировал на непосредственную связь с народной традицией, это соответствовало его пониманию сущности национального.

Творчество Г. Воробьева обозначило другую — эпико-драматическую линию инструментальной музыки. Фольклорные интонации и темы композитором, как правило, существенно трансформируются, подчиняясь индивидуальному авторскому замыслу. Инструментальное творчество Г. Воробьева значительно расширило жанровую, стилевую базу чувашской профессиональной музыки, при опоре на достижения западноевропейского и русского искусств. Настоящая статья посвящена фортепианным сочинениям композитора, одним из самых интересных и ярких в его наследии. Перечень их невелик, но почти каждое произведение включает в себе новое для чувашской музыки качество.

Первые фортепианные сочинения Г. Воробьева — «Карусель» и «Детская сюита» (1934—1935) — появляются в годы его

учебы в Чебоксарском музыкальном техникуме, который он окончил по двум специальностям — как пианист и как композитор (по классу В. М. Кривоносова).

В классе профессора Московской консерватории Г. И. Литинского композитором написаны второй фортепианный цикл «Акатуй» (1936), Сонатина (1935—1936), несколько фуг (1937). Сохранились также «Музыкальные дневники» Воробьева с набросками и пьесами (1934, 1936). В дальнейшем, перейдя в класс композиции Н. Я. Мясковского, Г. Воробьев переключает свое внимание на другие жанры: обработки, песни, романсы, на реализацию крупных замыслов — Симфонии, Увертюры для духового оркестра. Тем не менее в инструментальных партиях вокальных сочинений в полной мере сказывается дар композитора-пианиста; нередко фортепиано принадлежит равноправная, а подчас и ведущая роль в создании образа<sup>1</sup>.

Исследованию фортепианного творчества Г. Воробьева посвящено несколько публикаций<sup>2</sup>. Однако до сих пор вне поля зрения музыковедов оставалась Сонатина Г. Воробьева: она почти неизвестна слушателям, поэтому основное внимание в нашей работе уделено этому сочинению (краткая характеристика Сонатины дана в очерке В. А. Ходяшева<sup>3</sup>).

Немалая часть наследия композитора издана<sup>4</sup>. Но изучение архивных материалов — рукописей, автографов, сравнение их с публикациями позволили сделать вывод о необходимости тщательной проверки изданного материала. Некоторые издатели сочинений композитора, по соображениям часто субъективным, допускали изменения в тексте. Немалую пищу для размышлений дают издания вокальных произведений Воробьева. Значительным изменениям в публикации подверглась Сонатина, отмеченная как произведение Г. Воробьева и П. Чекалова. Особенно большие изменения коснулись первой части; кроме того, сонатный цикл представлен трехчастным, тогда как в рукописях Г. Воробьева имеются наброски четвертой части — финала (полностью утерян). Так что в изданном варианте Сонатина — своего рода «обработка» сочинения Г. Воробьева другим автором. Проблема публикации наследия Геннадия Воробьева может быть темой отдельной статьи, в данной работе она затронута в связи с сочинениями для фортепиано.

Композиторские способности Г. Воробьева сочетались с ярким исполнительским даром. Раскрытию и той, и другой стороны его таланта способствовали исключительно благоприятные условия, в которых протекало формирование его как личности и художника. Показательно, что самый ранний сохранившийся опыт — «Чувашская мелодия», сочиненная восьмилетним мальчиком, — пьеса для фортепиано.

Уже первые осознанные шаги в инструментальном жанре («Карусель», «Детская сюита», пьесы из «Музыкального дневника») свидетельствуют об очевидной талантливости их авто-

ра, индивидуальной логике его мышления. Они удивляют своей законченностью, отточенностью деталей.

«Детская сюита» составлена из программных миниатюр «Музыкального дневника». Пьесы несложны, незатейливы, но подкупают артистизмом, свежестью, детской непосредственностью. Они расположены по принципу темпового контраста: быстрая «Песня», «Колыбельная», «Шутка», «Жалоба», «Игра в прятки». Редактор Ю. Питерин расположил пьесы по иному принципу: 1. Песня. 2. Шутка. 3. Игра в прятки. 4. Жалоба. 5. Колыбельная. Этот порядок как бы отражает события одного дня жизни ребенка.

Все миниатюры окрашены ярким национальным колоритом. Изложены они в виде «песенок» с аккомпанементом, в котором национальный мелодический материал находит соответствующий отзвук: наряду с терцовой вертикалью используется нетерцовая (квинтовые, квартовые созвучия, унисоны, различные варианты трихордов), избегается остро тяготеющий вводный тон, широко представлена ладовая переменность, а с ней — ослабленная функциональность тонов, созвучий.

Одна из самых поэтичных миниатюр сюиты — «Колыбельная». Ее можно сравнить с рисунком, выполненным прозрачной акварелью: чистыми красками, скупыми, но очень точными мазками художник создает очаровательную зарисовку. Индивидуальное слышание национального проявляется в конкретном решении фактурно-гармонической задачи. Внешне изложенные пьесы соответствует модели: «мелодия — аккомпанемент» (пример 1).



Однако в основе замысла — линейно-мелодический импульс, графика двух линий: ведущей мелодии и фоновой — гармонически расслоенной, движущейся поступенно (1—12 тт.). Не выходя за пределы семиступенной диатоники, в своем движении она создает изменчивую игру диатоническими ладовыми красками, подчеркивая колебание устоев в мелодии — ми и си (в 1—8 тт.), ля и ми (в 9—16 тт.). Заметим, что в построении мелодии лежит принцип квинтовой транспозиции (второе предложение — как бы квинтовый ответ), типичный для определенной части чувашского фольклора. Таково строение многих музыкальных тем композитора. В развитии темы «Колыбельной» фактура постепенно преобразуется (13—16 тт.). Следует обратить внимание, как деликатно композитор пользуется типич-

ным виртуозно-инструментальным приемом арпеджиато: сильные доли тактов «отданы» мелодии, аккомпанирующая линия лишь ненавязчиво подхватывает ее (паузы в начале тактов). Здесь осуществляется переход к гомофонной фактуре второй части пьесы, где возникают «взлетающие» мотивы инструментального склада, захватывающие высокий регистр. Они выросли из вокальных интонаций первой части. В последних тактах репризы (пьеса написана в простой двухчастной форме) этот мотив как эхо напоминает о себе.

В изданном варианте «Колыбельной» редактор Ю. Питерин счел необходимым добавить в партию левой руки основополагающий бас на сильной доле, повторяющийся в каждом такте (в 1—6 тт.—ми, в 9—12 тт., соответственно, ля). Так пьеса была «приведена в порядок» в соответствии с традиционными нормами («гармония начинается с баса»). По нашему мнению, пьеса в таком варианте несколько утрачивает свою хрупкость, «затемняется» главенство мелодии. Редактор не почувствовал прелести интуитивно найденного авторского изложения. Насколько тоньше звучит «Колыбельная» без надоедливой педали в басах, дающей однозначную ладовую трактовку!

Благодаря яркой образности, зримости программного замысла и доступности сюита стала весьма популярной в детском репертуаре. Увлекают воображение «Игра в прятки»—веселая игровая картинка с комическими деталями, «Жалоба»—с выразительной по-речевому мелодией и изящной колоритной деталью в гармонии (переливы минорных трезвучий III и I ступеней). Композитор разнообразит звучание полифоническими приемами—вплетает в ткань имитации, переключки регистров (пример 2).

[ *Andante cantabile* ]



В этом цикле Г. Воробьев на чувашской почве развивает традиции детской фортепианной музыки, заложенные Шуманом и Чайковским.

Близка сюите «Карусель» (музыкальная картинка)—самая масштабная и виртуозная фортепианная пьеса, сочиненная композитором в Чебоксарах. Это действительно «картинка»—колоритная, эффектная, демонстрирующая яркий темперамент автора. Блестящие пассажи вступления, мгновенно охватывающие почти весь диапазон инструмента, сразу же вводят в атмосферу праздничного веселья. Во вступлении обращает на себя внимание характерная деталь в гармонии—компактно расположенные пентаккорды (термин Ю. Холопова), «свора-

чивающие» в вертикаль пентатоновые мелодические обороты. Основная тема «Карусели» (Andante), вариационно развиваемая, близка чувашской плясовой (пример 3). В пьесе господствует стихийно-импровизационное начало. Красочные терцовые тональные сдвиги, сопоставления разных проведений темы (ля мажор — фа мажор — ля бемоль мажор и т. д.), хроматические пассажи, неожиданно перебивающие очередную вариацию, легко и свободно «влетающие» в далекую тональность, сжатие темы, постепенное темповое убыстрение и замедление к концу — все это подчиняется игровой логике, передает захватывающее дух кружение со все убыстряющимся мельканием деталей, а затем — постепенное замедление карусели и затихание праздника.



Второй фортепианный цикл — «Акатуй» — создавался на I—II курсах Московской консерватории в классе Г. И. Литинского. Связь с первым циклом сказывается прежде всего в использовании жанров, уже знакомых по «Детской сюите» и отраженных в названиях пьес: 1. Шутка; 2. Сăпка юрри (Колыбельная); 3. Сăрнай; 4. Автансемпе чăхсем (Петухи и куры); 5. Юрă (Песня); 6. Акатуй (Праздник в колхозе). Однако образный строй этого цикла сложнее, соответственно богаче и музыкальный язык — в плане гармонии, фактуры, формирования инструментального тематизма.

Композитор проявляет себя как мастер звукописи. Прекрасный пример в этом отношении — «Колыбельная». В ней вырабатываются черты гармонического языка, которые будут весьма характерны для этого этапа творчества композитора. Сонорно-гармоническая особенность «Колыбельной» — в эффекте чистого диатонизма квинтовых сочетаний. Выполняющий функцию устоя мягкодиссонирующий первый аккорд пьесы составлен из двух чистых квинт: до-соль и ля-ми. Прямолинейность мажорного тонического трезвучия смягчена побочным тоном ля. Опорным звуком в пьесе оказывается то до (1т.), то ля (3 т.), при неизменном звуковом составе. Мягкие диссонансы плавно переходят один в другой, минуя традиционные разрешения. Звук си бемоль привносит краску миксолидийского лада. Подвергая тему фактурно-гармоническому варьированию (пример 4), композитор достигает эффекта почти импрессионистической красочности. Сближение с импрессионизмом

проявляется в многоплановой фактуре, утонченной, филигранной отделке музыкальной ткани, изысканной гармонии.

*Poco più mosso*



Возможно, эта пьеса вдохновлена музыкой Дебюсси, но написана она чувашским композитором в индивидуальной манере. Мелодия в средней части (17—24 тт.) «одета» в кварту, а нижний «этаж» опирается на квинту. Обращает на себя внимание не диссонантность, а составность вертикали, позволяющая услышать и колористически удвоенную мелодию, и нижние прозрачные чистые квинты. А в промежутке между «этажами» — дополнительная краска — «покачивание» параллельными большими терциями (до-ми и си бемоль-ре), образующее отрезок целотонового звукоряда. Между разными голосами — утолщением мелодии и волнообразной линией середины — образуются несмежные хроматизмы: си и си бемоль. В целом звуковая ткань воспринимается вибрирующим воздушным пространством.

Изначальные гармонические модели — кварты и квинты — основные характерные интервалы диатонических ладов. В одних вертикалях они складываются в септаккорды, в других образуются нетерцовые созвучия, например, в кадансовой гармонии — трихорд соль-до-ре-соль. Гармония Г. Воробьева идет из глубины национального начала.

В «Песне» (пятая пьеса) жанровость сливается с выражением лирического чувства. Такое слияние особенно свойственно миниатюрам Чайковского, например «Баркароле» или «Осенней песне» из цикла «Времена года». Песенная тема Воробьева проста, движется по ступеням пентатоники (пример 5): в 1—4 тт. пентатоника си-ля-соль-ми-ре, в 5—8 тт. квинтовый ответ, отсюда смена звукоряда: ми-ре-до-ля-соль (явление смены пентатонного звукоряда — частое в чувашских народных песнях). Мелодия складывается из цепи вариантов основного интонационного ядра — двухтактовой попевки. В процессе ее все более усложняющегося варьирования (от ля, ре, соль, то есть по квартам) песня преобразуется в инструментальную пьесу с характерной импровизационной техникой, имитационной перекличкой голосов.

Andantino con amarezza



Неповторимое очарование и прелесть придает пьесе зыбкий, плывущий фон, то отдаляющийся от мелодии, то приближающийся к ней. Чередование в нем опорных чистых квинт и заполняющих их терций и секунд (со ступенью си бемоль, в то время как в мелодии — си бекар) с полутоновыми соотношениями нижних звуков создает ощущение мерцающей атмосферы. Не случайно Воробьев инструментовал эту пьесу: ее объемная фактура легко и естественно раскладывается на оркестровые голоса.

Большую изобретательность проявляет композитор в пьесах «Петухи и куры» и «Сарнай». Первая — забавная имитация петушиного крика и кудахтанья кур. Сочные полигармонические сочетания чистых кварт и бурдонирующих квинт в пьесе «Сарнай» подражают нетемперированному звучанию народного инструмента и создают терпкий колорит.

Заключительная шестая часть — «Акатуй», давшая название циклу, обладает чертами настоящего финала — завершения: это самая масштабная, развернутая часть, написанная виртуозно, с блеском. Ее середина — *Andante cantabile* — образец романтической, одухотворенной лирики. Общая мелодическая линия складывается из коротких порывистых прерывающихся мотивов, передающих душевную взволнованность; постепенно мелодия обогащается свободными, размашистыми разбегами (пример 6).

*Andante cantabile*



Фортепианный цикл «Акатуй» является как бы переходным сочинением от раннего этапа творчества (чебоксарского) к более зрелому (московскому), если так можно сказать о компо-

зиторе, прожившем всего 21 год. С одной стороны, в цикле сохраняется ясная жанровость, а с другой — отчетливо проявляется тенденция к лиризации жанровых образов («Песня», средняя часть заключительной пьесы).

Пожалуй, самым чутким «барометром» внутреннего эмоционального мира восприимчивого юноши является его «Музыкальный дневник»<sup>5</sup>. Большая часть миниатюр дневника (их около 17) непрограммна. Эти пьесы можно назвать прелюдиями (некоторые так и обозначены Воробьевым). «Сюиты вобрали в себя тот материал жизненных впечатлений автора, который уже был освоен, осознан, отлился в законченные формы, откристаллизовался. Пьесы-прелюдии были перспективой композитора, вынашиваемой пока только на страницах его интимного дневника»<sup>6</sup>.

В пьесах дневника вырабатывается характерный в дальнейшем для композитора прием изложения квартоктав- и квинтоктаваккордами. В миниатюрах оттачивается техника инструментального письма, некоторые из зарисовок свидетельствуют об определенной технической задаче; но во всех них — живая интонация, живое воображение юного композитора, его чистый и гармоничный мир, яснонациональный настрой его слуха.

Многое из того, что «нащупывалось», испытывалось в дневнике, нашло свое отражение в Сонатине Г. Воробьева.

Сонатина для фортепиано стала первым произведением крупной формы в творчестве композитора. Привычно жизнерадостная, по-юношески светлая музыка его зазвучала по-иному. Сонатина выразила новые грани мироощущения, обогащение внутреннего мира художника, пытающегося в свои 17—18 лет отразить серьезные проблемы, жизненные коллизии. «Это первая завоеванная ступень в моем развитии», — так сам Геннадий оценивает свое произведение<sup>7</sup>.

Сонатина — смелый эксперимент в поисках новой выразительности, освоении нового типа мышления, связанного с сонатной формой и драматическим содержанием. Идут поиски в области музыкального языка: тематизма, гармонии, фортепианной фактуры. Создание циклической сонатной композиции поставило перед композитором целый ряд специфических задач: нахождение нетрадиционного для народной музыки тематизма (так, связи с фольклором в тематизме выступают здесь в более опосредованном виде, нежели, например, в Сонатине С. Максимова); развертывание единой, целостной, собственно инструментальной композиции, не связанной ни с текстом, ни с конкретным жанрово-программным замыслом; при этом безусловна задача — не утратить национального своеобразия.

В построении сонатного цикла Геннадий Воробьев опирался на опыт классиков. Особенно сказалось, как нам кажется, вслушивание в музыку Бетховена, производившую осо-

бенное впечатление на музыканта (по свидетельству сестры, Зои Васильевны, Бетховен был одним из его самых любимых композиторов).

Сонатина четырехчастна, что довольно нетипично для сонатного цикла. Возможно, примером послужили четырехчастные сонаты Бетховена. Традиционно функциональное значение каждой части в Сонатине Г. Воробьева: I часть — драматическое сонатное Allegro, II часть — Adagio — лирический центр цикла, возвышенное скорбное размышление, III часть — задорное скерцо, выполняющее функцию отстранения (II и III части написаны в сложной трехчастной форме), финал — рондо, возвращающее энергичное начало I части.

В изданном в 1959 г. варианте П. Чекалова Сонатина имеет три части; скерцо выступает в роли финала. По нашему мнению, в этом «обработанном» виде цикл не получает логического завершения, поэтому оказывается драматургически несостоятельным, несбалансированным. Скерцо находится на совершенно ином образном полюсе, чем I и II части с их возвышенным строем, следовательно, не может претендовать на итоговость.

Главная партия I части Сонатины — краткий выразительный двухтактовый тезис и его развертывание (пример 7). Суровая волевая тема — постулат — сгусток всего интонационного содержания произведения; подобно теме фуги, тематический тезис несет в себе заряд на всю форму.



Слагаемые темы — властный пунктирный ритм, паузы, отчленяющие каждый мотив как веское слово, — ритм, приобретающий тематический смысл и выступающий в Сонатине как лейтритм; краткие лапидарные мотивы декламационной природы, звучащие как призыв, сигнал. Тема трихордовой интонационной структуры дана в утолщении параллельными септаккордами. Заметим, что в этом случае простейшей строительной ячейкой вертикали является чистая квинта. На первый план выступает тембровая сторона гармонии, чему способствует характерность звучаний, линейность фактуры. Выразительность ладотональных связей отступает перед более элементарной и более сильной динамикой линейного движения. Аккорд фа-до-ля-ми, выполняющий функцию устоя в ладотональности ля минор, становится лейтаккордом. Он же завершает первую часть, Сонатину в целом, звучит в финале.

В этом ядре, словно в сжатой пружине, заключен большой энергетический потенциал, который выплескивается, вырывается наружу в едином потоке на бурном возбужденном триольном фоне. Главная партия представляет собой период единого развертывания (19 тактов), заключающий момент репризности. В репризе тема уходит в глухие басы и приобретает затаенный мрачный характер.

П. Чекаловым главная партия структурно оформлена совершенно иначе. Неизменным является лишь первоначальный тезис. Главная партия в его варианте имеет форму периода повторного строения с половинной каденцией в первом предложении. Исключается динамичное развитие ее на триольном фоне.

Таким образом, уже в экспозицию главной партии проникает разработочность. Для динамичного развития в масштабах главной партии композитору достаточно ладовых средств чистой диатоники (в данном случае белоклавишной диатоники): в верхнем голосе использован шестиступенный звукоряд, образующийся путем суммирования двух видов пентатоники (аналогично подобным явлениям в представленных ранее фортепианных циклах). Эта особенность характерна и для ладового облика побочной темы. Новизна же ее — в контрастном тональном освещении.

Побочная партия контрастна главной, однако контраст этот — производный (пример 8). Она произрастает из того же тематического зерна: первоначальных элементов — трихордовых интонаций, ритмического рисунка выразительной речи, трансформировавшихся в лирическую тему. В лирике побочной нет открытости эмоционального излияния чувств, она строгая, целомудренная, внутренне сосредоточенная, несет в себе заряд активности, излучаемый первоначальным тезисом Сонатины. Пентатонная мелодия «расцветивается» в гармонии красками миксолидийского лада, в середине возникают нерезкие полиладовые сочетания слоев.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked "I meno mosso 4" and "mp". It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system is marked "cresc." and also consists of two staves with similar notation. The key signature is two sharps (F# and C#).

Неквадратностью структуры побочная партия родственна главной. Свободное развертывание легко и прозрачно изложенной в начале темы приводит к репризе — торжественному, приподнятому звучанию темы, уплотненной октавными дублировками, «омываемой» волнами арпеджированных пассажей аккомпанемента. После репризного проведения тема побочной партии появляется еще раз, уходя в виолончельный регистр. В такой структуре высвечивается некая романтическая модель, например, Шуберта — с его манерой давать исчерпывающее изложение темы: не только экспонировать ее, но и вариационно «рассматривать» со всех сторон (побочная партия первой части Сонаты ля минор Шуберта).

Драматический перелом — вторжение в побочную тему властного сигнала главной партии — знаменует начало разработки. В этом повороте, в отсутствии заключительного построения экспозиции, сказываются закономерности драматической сонаты. В разработке проводится интенсивная мотивная работа с материалом. Ядро главной партии сжимается до полутоновых соотношений соседних звуков, диатоническая первоначально тема хроматически сгущается, контраст ее с побочной темой проступает ярче. Лирика побочной переходит в завораживающие остродиссонантные полипластовые звучания (пример 9) и под натиском вихря октавных пассажей теряет свою целостность; перед репризой, на фоне триолей из главной партии, ее черты еще более искажаются.

[ Allegro ]



П. Чекалов в соответствии с внесенными изменениями в экспозиции сокращает разработку, исключив из нее самые драматические эпизоды (тт. 66—75 рукописи), и выделяет часть разработки в обособленный раздел — *Larghetto cantabile* (темп сохраняется до самого начала репризы), что совершенно нелогично, так как этот материал ни тематически, ни фактурно не выделен у Г. Воробьева: по его замыслу, вся разработка основывается на едином сквозном развитии, пронизана одним движением.

После таких «событий» разработки в репризе сонатного *allegro* утверждается мощь главной темы — благодаря динамике, фактурному уплотнению, учащению ритмической пульсации в фоновом пласте.

Кода лаконична, но весьма эффектна. Драматический замысел требовал выхода эмоционального порыва. Может быть, здесь сказывается неопытность юного композитора (потреб-

ность кончить непременно эффектно, с размахом, подобно заключениям виртуозной фортепианной музыки романтиков — Листа, Шопена).

Единство драматургического замысла Сонатины подчеркнута интонационно-тематическими связями частей.

Темы второй части (Adagio) основаны на тех же элементах, которые были отмечены в сонатном allegro. «Ангемитоновые трихордовые и тетрахордовые ячейки, обладающие качеством очевидной узнаваемости как носители национального колорита, выполняют функцию инвариантных компонентов интонационно-мелодического тематизма (...). В общности трихордовых оборотов заложены объективные предпосылки к возникновению разного рода интонационных и монотематических связей внутри цикла, к симфоническому развитию (...)»<sup>8</sup>. Возвышенно-скорбная тема adagio скрывает внутреннее напряжение. Вязкая гармония, образованная сочетанием верхнего диатонического слоя и параллельного движения квинт по диатоническим и хроматическим ступеням в нижнем слое призвана оттенить песенную пентатонную мелодию, придать ей весомость, внутренне обновить ее (пример 10).

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'Adagio' and includes a dynamic marking of *mp*. It consists of a right-hand staff with a melodic line and a left-hand staff with a bass line. The second system continues the piece with similar textures. The key signature has three flats and the time signature is 3/4. There are some markings like '3' above the notes in the first system, possibly indicating triplets or fingerings.

Более устремленная вторая тема, интонационно близкая предыдущей, начинает настойчивую волну подъема. Длительное линейное движение во второй части дает ощущение односторонности, это — очевидные издержки творчества еще неопытного композитора.

Лишь в среднем разделе adagio наступает долгожданное просветление, освобождение от плена горестных мыслей — звучит торжественно-приподнятая гимническая тема, изложенная полнозвучными аккордами в диалоге с суровыми репликами в гулких басах (пример 11). В экспрессивной гармонической

трактовке пентатонного мелодизма, фактурном оформлении отражается воздействие романтических фортепианных стилей XIX века (Грига, Чайковского).



В репризе вновь возвращается первоначальный образ. Последнее, постепенно исчезающее проведение темы проникнуто чувством тоски, безысходности.

Третья часть Сонатины — скерцо — выполняет роль отстранения действия, в нем не обнаруживаем явных переключек с предыдущими частями. Жанровая сфера в Сонатине отходит на второй план, оттеняя основную драматургическую линию.

Основная тема скерцо, простая, незатейливая, образно близка ранним сочинениям Г. Воробьева («Карусели», «Шутке» из цикла «Акатуй»). Новый, более современный облик скерцо приобретает за счет драматургического приема внезапности переключений (регистровых, фактурных, тональных, тематических). Калейдоскопическое мелькание «осколков» темы и вихрем проносящихся пассажей, острые гармонические краски — все это отражает озорной, своенравный «характер» скерцо (пример 12).



Яркий контраст крайним частям скерцо составляет средний раздел. Богато орнаментированная «восточная» тема, изысканно варьируемая, звучит на фоне квинтовых гармоний (квинтонаккордов) — «изначальной» гармонии, возникшей как будто из самой звучащей природы (пример 13).

В Сонатине действует такой важный скрепляющий фактор, как единство принципов изложения и развития материала, отмеченное нами уже в первой части. Во второй и третьей частях — это вариантность, вытекающая из природы националь-



ного, проявляющаяся на разных уровнях: в масштабах разделов формы, темы, мотивов (микровариантность). Особенности гармонического стиля и фактуры также свидетельствуют о цельности мышления. Воробьев практически отходит от пассивно-гомфонной фактуры; инструментальная ткань Сонатины полифонична, складывается из сплетения мелодических линий. Отметим выразительные мелодизированные фоны (примеры 8, 14), полипластовость (примеры 9, 10), свободные имитации (пример 15).

Натиск непрерывного движения первой части получает развитие в финале. Напористая моторная тема финала представляет интонационно-ритмический сплав главной темы сонатного allegro и скерцо, что подчеркивает итоговость четвертой части (пример 14).



Сохранились лишь разрозненные наброски финала. Приводим описание заключительной части, данное В. А. Ходяшевым: «...Тема в ходе дальнейшего развития сопоставляется с контрастными образами, то гротесково-шуточными (с такого рода образами в музыке композитора мы встречаемся впервые (пример 15).—С. Ф.), то бесхитростно-напевными, сама каждый раз возвращаясь в новом облике. Такое чередование (...) образует типичную для финала форму рондо»<sup>9</sup>. Он же указывает на квартовые гармонии в этой части, «созвучные чувашской народной музыке» (утолщенная мелодия в параллельном движении квартсептаккордами). Отметим, что особый фонизм квартовых сочетаний выявляется как в вертикальном ракурсе, так и в горизонтальном — мелодическом движении (пример 15).

Образно-эмоциональный мир Сонатины романтичен. Здесь и неудержимый порыв, пафос борьбы, преодоления, шутка, гротеск, и светлые юношеские мечты. Новая в музыке компо-

[ Allegro ]

зителя образность Сонатины стимулировала преобразования музыкального языка: ораторская интонация, жесткий ритм, линейная гармония — все это веяния времени. Вместе с тем всегда слышна национальная интонация. Динамизация национального начала свидетельствует о более свободном и смелом отношении композитора к народной традиции, обогащенной современными средствами выразительности. Думается, после восстановления первоначального облика фактически забытой Сонатины и должной доработки финала это произведение возвратится на концертную эстраду и будет по достоинству оценено, так же, как и фортепианные циклы Г. Воробьева.

Итак, за три года (с 1934 по 1936) композитором пройден немалый путь — от детских наивных «песенок» для фортепиано до Сонатины, отразившей внутренний мир художника. Это не просто «пробы пера», то есть опусы, имеющие лишь историческое значение, но яркие образцы национального музыкального искусства.

Пианистический дар, инструментальное «чутье» чувствуются в сочинениях Г. Воробьева: фактура его фортепианных пьес удивительно разнообразна и гармонична, ярка, проста и эффектна одновременно; чувствуется, что для него жанры фортепианной музыки — очень естественная форма высказывания, и в этом жанре он мог выразить все — от звуков природы до виртуозной патетики, романтизированных эмоций. Инструментальное мышление открыло дорогу к другим жанрам камерно-инструментальной музыки и, в конечном счете, к Симфонии.

Фортепианные сочинения Г. Воробьева позволяют говорить об устойчивых принципах в его творчестве. Стилю Воробьева не присущ открытый фольклоризм; фольклорное ассимилировалось композитором спонтанно, без цитирования, национальное включалось в глубоко индивидуальную систему художественного мышления. Для композитора характерен широкий интерес к традициям русской и зарубежной музыки (Бетховен,

романтики, Чайковский), он испытывал тягу к стилям XX века (Дебюсси, Равель, Рахманинов, Скрябин). Чувашская музыка для него — равноправная наследница широчайших пластов мировой культуры. Г. Воробьев обращался к той системе выразительных средств, которая органично отвечала духовным и художественным потребностям молодого композитора. Особенно велико для его стиля значение романтической традиции. Это естественно: молодые национальные культуры развиваются, как правило, под знаком романтизма. Романтическое мироощущение окрашивает все творчество Г. Воробьева. Сквозь разные влияния отчетливо слышен голос художника со своими индивидуальными чертами, богатым духовным миром.

Достоинство открывший главу фортепианного творчества в чувашском искусстве, Геннадий Воробьев вписал в нее одну из самых замечательных страниц.

### Источники и литература

<sup>1</sup> См.: **Кондратьев М. Г.** Обработки народных песен для голоса и фортепиано в творчестве Геннадия Воробьева // Вопросы теории и истории искусств.—Чебоксары, 1992.

<sup>2</sup> **Красовская Н.** Фортепианные пьесы композиторов Чувашии // Труды Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных. Вып. XI: Вопросы фортепианного искусства. М., 1973; **Кондратьев М. Г.** Новое в фортепианном наследии Г. В. Воробьева // Труды ЧНИИ. Вып. 90: Актуальные вопросы истории и теории чувашского искусства. Чебоксары, 1979; он же. Чувашская музыкальная литература. Чебоксары, 1974.

<sup>3</sup> **Ходяшев В. А.** Геннадий Воробьев: Краткий очерк жизни и творчества. Чебоксары, 1968.

<sup>4</sup> Фортепианные циклы в сб.: **Воробьев Г.** Пьесы для фортепиано. М., 1969; **Воробьев Г., Чекалов П.** Сонатина // Сонатины советских композиторов. Тетрадь II. М., 1957.

<sup>5</sup> Открытие «Музыкального дневника» композитора принадлежит М. Г. Кондратьеву. См.: **Кондратьев М. Г.** Новое в фортепианном наследии Г. В. Воробьева.

<sup>6</sup> Там же. С. 117.

<sup>7</sup> Цит. по: **Ходяшев В. А.** Указ. соч. С. 24.

<sup>8</sup> **Бражник Л. В.** Теоретические проблемы творчества татарских композиторов периода 50—60-х годов: Автореферат дисс. канд. искусствоведения. М., 1984. С. 10.

<sup>9</sup> **Ходяшев В. А.** Указ. соч. С. 24.

## УЧЕНЫЙ-ТЕАТРОВЕД

**Фаина Александровна Романова**  
(4.06.1924 — 28.11.1990)

Зачинатель чувашского научного театроведения Фаина Александровна Романова, прекрасно разбиравшаяся в «секретах» и законах театрального искусства, воссоздала живую динамику чувашского театра. Театр — искусство коллективное: спектакль как явление рождается порывом многих художников. Редко когда театроведа включают в этот ансамбль единомышленников, считая специалистом, анализирующим произведение сцены как завершенное, гармоничное целое и, как привычно, не внесшим определенно нового в художественный мир постановки. Судьба и творческая деятельность заслуженного деятеля искусств Российской Федерации Фаины Александровны Романовой опровергает эту устоявшуюся истину: актеры, режиссеры чувашского театра считали ее соучастником, содейтелем. Анализ репетиционных моментов, оживленные дискуссионные (вдумчивые и тактичные) беседы-размышления с актерами, ее мысли, ее монологи на расширенных художественных Советах по приему спектаклей — все было нацелено на совершенствование деталей, мизансцен и, как бывало, всегда, находя одобрение, принималось.

Ф. А. Романова была не просто аналитик, она была сотворец. И созданная ею история Чувашского государственного академического драматического театра от истоков до современного состояния — с его поисками, взлетами, падениями и моментами долгих, упорных апробаций новых приемов и возможностей национального, нового языка — не просто тема, а суть, бытие неутомимого Человека и Исследователя.

Статьи, посвященные актерскому и режиссерскому искусству Чувашского театра периода его формирования (1918—1920 гг.), армейским драматическим коллективам времен Гражданской войны, роли творчества первых актеров и режиссеров — Ф. П. Павлова, И. И. Илларионова (Ивана Мучи), И. С. Максимова-Кошкинского, П. Н. Осипова в развитии чувашского театрального искусства, доказательно аргументиро-

вали возникновение и становление нового профессионального искусства — театра, повествовали об избранном им реалистическом пути, о верности народным традициям и национальному колориту.

Цикл статей Фаина Александровна посвятила гражданственности, национальной эстетике, новым творческим исканиям драматических театров. Эта сторона деятельности — ее прекрасные статьи и обзоры театральных сезонов разных лет, написанные непременно с любовью, живо и увлекательно, поражают своей емкостью и разно- и многоплановостью: статьи-эссе в газетах и журналах, научные публикации в Ученых записках «Чувашское искусство» Научно-исследовательского института, выступления на радио и телевидении (хотя телевидение крайне редко использовало ее обаяние, умение вести глубокомысленные монологи-беседы — и с годами чувствуешь это все острее). Не пропустить ни одной постановки, не писать, не почувствовав, не дойдя «до самой сути» режиссерского замысла, актерского исполнительства, — не просто правило, непреложный закон этики театроведа Романовой.

История чувашского театра в кратком и сжатом, но фактологически богатом, теоретически осмысленном варианте впервые была представлена ею в капитальном труде — шеститомной «Истории советского драматического театра (М.: Наука, 1966—1971).

Широкая эрудиция, редкий дар мыслить обобщенно, тактичность, преданность избранному делу, умение увлеченно и увлекательно раскрыть удивительный мир театра — были свойственны Ф. А. Романовой в той полноте, которая присуща не всем исследователям этого сложного, многогранного вида искусства. Вектор ее исследовательских интересов был направлен на контекстуальный обзор: история чувашского театра рассматривалась в пространстве советской многонациональной театральной культуры. От рецензий, обзоров и статей к монографиям — пройденный ею тернистый путь: накопление фактов, раскрытие новых имен и постановок, требовавшие от первооткрывателя — театроведа многих усилий, творческой энергии, подготовили благодатную почву для обобщающего научно-теоретического труда «Театр, любимый народом» (первое издание — 1973, второе, дополненное и переработанное — 1988 г.). Вдумчивое, кропотливое изучение жизни и деятельности и опыт собственных наблюдений-размышлений над природой индивидуального в актерском творчестве целно и гармонично слились в монографических исследованиях «Борис Алексеев. Очерк жизни и творчества» (1980), «Ольга Ырзем. Очерк жизни и творчества» (1984).

Фаина Александровна тонко чувствовала природу актерского и режиссерского таланта. Особый такт и любовь проявила она к творчеству одного из замечательных чувашских ре-

жиссеров К. И. Иванова, посвятив ему две статьи. В первой («Чувашское искусство», вып. 1, 1971) раскрыта театральная этика этого прекрасного мастера и художника сцены, во второй («Чувашское искусство», вып. 3, 1974).—его деятельность как режиссера-постановщика и режиссера-педагога. Впоследствии (1976) эти статьи стали основой новой книги из серии «Очерк жизни и творчества»: «В творческом горении — высшая радость» (включены также воспоминания других мастеров сцены — единомышленников К. И. Иванова).

Область научных изысканий Ф. А. Романовой не ограничивалась изучением истории Чувашского академического театра, она шире: это размышления и исследования о творческих исканиях Чувашского театра юного зрителя и портреты актеров этого театра, статьи о путях развития чувашской драматургии (в поле ее зрения в разные годы оказывалось творчество М. Сеспеля и Ф. Павлова, П. Осипова и И. Максимова-Кошкинского, заметное влияние оказала она на творчество народного писателя Чувашской Республики Н. Терентьева), постоянная помощь и консультации народным театрам. Многие годы неизменно состояла она в художественном Совете ЧГАТ и ТЮЗа.

Фаина Александровна не мыслила себя вне театра — вся ее творческая энергетика была сопряжена с этим поразительным миром. И это неудивительно: ее внутренний мир формировался в краю, который дал чувашской национальной культуре целую плеяду деятелей сцены и музыки, слова и живописи. Родилась Фаина Александровна Романова 4 июня 1924 года в с. Янтиково Янтиковского района Чувашской АССР в семье служащих. Окончив в 1942 г. среднюю школу в Чебоксарах, в 1943 г. поступила на театроведческий факультет Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского. После окончания его (1948 г.) работала методистом по театральной самодеятельности Республиканского Дома народного творчества, уполномоченным Главреперткома по Чувашской АССР, инспектором Управления по делам искусств и Министерства культуры Республики. С 1955 по 1966 гг. работала в аппарате Чувашского обкома партии. С августа 1966 по 1986 г. заведовала отделом искусств Научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров Чувашской АССР. В 1972 г. Ф. А. Романова успешно защитила кандидатскую диссертацию на тему «История возникновения и развития Чувашского драматического театра. 1918—1940 гг.», усиленно работала над докторской диссертацией... На стадии завершения этой капитальной работы ее не стало. Не стало прекрасного человека, мудрого исследователя.

Остались незавершенными многие замыслы, статьи, главы монографий и капитальный труд — «Очерк жизни и твор-

чества народной артистки СССР Веры Кузьминой», над созданием которого она работала многие годы.

В 1994 г. театральная общественность Республики отметила ее 70-летие. Было чествование памяти доброго и отзывчивого человека, неутомимого исследователя, для которого «в творческом горении — высшая радость»...

## НАРОДНЫЙ АРТИСТ РСФСР

**Виктор Иосифович Родионов**  
(22.07.1924—19.05.1987)

Родился актер В. И. Родионов 21 июля 1924 г. в г. Мариинском Посаде. После окончания Акулевской неполной средней школы музыкально одаренный юноша поступает в Чебоксарское музыкальное училище, обучается одновременно по классу виолончели и по классу композиции. В 1940 г. приходит в Чувашский академический театр, который стал местом его вдохновенного труда до самой его смерти.

Осенью 1942 г. объявляется дополнительный набор в Чувашскую студию ГИТИСа. Виктор Родионов с успехом прошел все три тура приемных экзаменов и был зачислен студентом в известную своими мастерами-педагогами театральную школу. В институте же ярко раскрывается его разносторонний природный талант, совершенствуется мастерство. В характеристике, данной по окончании института, читаем: «Характерный актер. Очень музыкален. Большая артистичность, хороший вкус. Очень органичен и может работать над ролью самостоятельно,.. Профессионально дисциплинирован и трудолюбив».

Самостоятельность, трудолюбие, влюбленность в искусство театра и огромная преданность избранной профессии — эти черты Виктор Иосифович пронес через все годы работы в коллективе Чувашского драматического театра. Русский по национальности, благодаря упорству и настойчивости он блестяще овладел чувашским языком, который стал для него родным. В институте в дипломном спектакле «Горе от ума», который ставил большой мастер МХАТа народный артист СССР М. М. Тарханов, Родионов сыграл роль Скалозуба — этакого надменного, самодовольного полковника из московского высшего круга. Это была первая настоящая роль будущего артиста с российской известностью. Всего же им на сцене родного театра создано более трехсот ролей — разных по характеру и темпераменту, по внутреннему миру. Актер яркого дарования и огромного творческого диапазона, Родионов в чувашском театральном искусстве — явление поистине уникальное.

С первых лет работы в театре после окончания института начинающему актеру смело поручают роли классического репертуара: Почтмейстер в «Ревизоре», Миловзоров в «Без вины виноватые», Назар Стодоля в одноименной драме. С успехом исполняет он комедийные, характерные роли (Янгорчин — «Кремень», Роман — «Когда расцветает черемуха», Печкуров в спектакле «Камни в печени»). Одновременно раскрывается и как актер героического плана: он создает галерею образов борцов за народное дело, в которых выражает их самоотверженность, доблесть, мужество. Образы Юлиуса Фучика, Мусы Джалиля, Ивана Кадыкова, Нагульнова, Дзержинского, созданные талантом Виктора Родионова, вписались в историю театра. Во всех этих спектаклях его герои строги, подтянуты, с пронизывающим взглядом, бесстрашны, временами и беспощадны, в голосе — сила, уверенность в правоте своих идеалов. В этой же галерее образов Ильяс — молодой шофер из пьесы «Тополек мой в красной косынке» по повести Чингиза Айтматова. В трагедии В. Романова «Вольнодумец в рясе» он сыграл роль Бичурина, китаевода пушкинских времен, человека поистине гениального, ученого с мировым именем, но с трагической судьбой. Какие краски находил Виктор Иосифович для безъязыкого пугачевца Чемея из трагедии Я. Ухсая «Тудимер»: свободолюбивый дух этого человека поражал зрителей искренностью исполнения. В классических комедиях «Двенадцатая ночь» и «Виндзорские проказницы» Родионов играл с глубоким пониманием шекспировского юмора: в них он то насмешлив и легок, то наивен и лукав, то мудр, то хитер. Смех его многолик и разнообразен. Вот Оптимистенко из «Бани» В. Маяковского: тупая ограниченность и чрезмерное высокомерие созданного В. Родионовым на сцене образа имели ярко выраженную комедийную окраску.

Особняком стоят образы из чувашской драматургии: Айдар в «Айдаре» П. Н. Осипова и Тахтаман в «Нарспи» — инсценировке А. Д. Калгана и В. О. Алагера по поэме К. В. Иванова. Это сложные социальные типы. Если для Айдара актер находит преимущественно внешнюю силу, даже красоту и страсть к диктаторству, то в Тахтамане он временами свирепый, временами забитый, тщедушный деревенский богач. На первый план актер выводил их бездуховность и мерзость.

Совершенны, цельны и гармоничны образы, созданные Родионовым в последние годы деятельности: Есаул из «Именем твоим» П. Афанасьева и Кирлэ мар Иванё (Иван-Ничегоненадо) из драмы «Пожарная лошадь» Н. Терентьева. В них актер вложил весь свой пылкий темперамент, сочные краски.

Иван Ничегоненадо стал последней ролью актера — ролью, заставляющей задуматься о смысле жизни, призывающей к активной деятельности, несшей залу философию добра и зла.

Настоящее искусство требует от артиста полной отдачи

сил. По таким законам жил и творил замечательный актер и Человек, народный артист Российской Федерации Виктор Иосифович Родионов.

## ЗАСЛУЖЕННЫЙ АРТИСТ РСФСР

**Николай Степанович Степанов**  
(Род. 10.08.1924 г.)

Природная одаренность драматического актера, органичность его поведения на сцене, скромность и неброскость игры, позволяющие достигать четкости внутреннего и внешнего рисунка образа — почерк игры Николая Степановича Степанова, отличающий его индивидуальность. Все эти грани таланта выкристаллизовывались еще в годы его учебы у мастера МХАТа М. М. Тарханова (1942—1947 гг.) в составе Чувашской студии ГИТИСа им. А. В. Луначарского. В дипломных ролях — Дорохина в «Старых друзьях», Репетилова в «Горе от ума» — молодой актер продемонстрировал умение владеть пластикой, техникой актерского мастерства.

Отличные музыкальные, вокальные данные позволили актеру с успехом исполнять главные роли в музыкальных спектаклях «Когда расцветает черемуха» (Петя), «Три свадьбы» (Журавлев). Степанову не свойственно повторение, желание идти по проторенным путям — он всегда в поиске нового. Это идет не только от режиссерского решения — актер думает сам, подсказывает, находит интересные детали. Совершенно самостоятельным прочтением отличался созданный им образ Карандышева в «Бесприданнице», таков же его образ юродивого Дивана в спектакле «В ночь лунного затмения» — чистотой порывов, непосредственностью восприятия этого жестокого и бесправного мира оттеняющий трагичность событий.

Режиссеры охотно доверяли Степанову сложноплановые роли, что видно и в галерее образов, созданных актером: в Яше («Именем революции»), Кузе («Участковый из Чудинова»), Улае («Айдар»), Янеке («Мелодрама»). Особняком в этой галерее выступает его Григорий Плетнев («Солдатская вдова») — человек огромной и чистой души, взваливший на себя всю ответственность и тяжесть испытаний своих односельчан. Много в этой постановке его личных режиссерских находок. Противоположен по характеру, манерой поведения, восприятием мира образ маляра в «Честь семьи». Сколько теплоты, любви и строгих и человеческих красок, в то же время требовательности и взыскательности в старике Мелехове («Тихий Дон») и, наоборот, — потешности, острого юмора в Шехри («Шехри на том свете»).

Этапной стала для Степанова роль Пушкина в «Никите Би-

чурине». Актер как бы настроил струны своего таланта не столько на внешнюю портретность создаваемого образа, сколько на раскрытие внутреннего мира, создав характер гордый и свобододолюбивый.

Отличен от других его Якку в «Пожарной лошади»: актер сконцентрировал все свое внимание, пластику, технику на раскрытие несгибаемости духа этого ветерана, прошедшего войну, безногого, потерявшего жену, встречающего, казалось бы, полное непонимание со стороны старшего сына. Есть в этом образе и черты потешничества.

Николай Степанович — не только актер высокого класса, но и прекрасный человек. К нему в театре всегда тянулась молодежь.

\* \* \*

В 1947 г. большая группа выпускников Чувашской актерской студии ГИТИСа им. А. В. Луначарского вернулась с своими дипломными спектаклями в родной Чувашский академический театр. Это — воспитанники народного артиста СССР, мастера МХАТа М. М. Тарханова, вписавшие в летопись театра много ярких страниц и вошедшие в историю чувашской культуры как «Тархановцы». В плеяде этого выпуска своей неповторимой индивидуальностью, ярким талантом и огромным мастерством отличались и Народный артист РСФСР Виктор Иосифович Родионов, отдавший всего себя служению искусству сцены, и Заслуженный артист РСФСР Николай Степанович Степанов.

*К. Д. Кириллов.*

Чувашский государственный институт  
гуманитарных наук

Чувашское искусство: Вопросы теории и истории

Выпуск 1

Редактор *В. А. Прохорова*  
Художественный редактор *А. А. Трофимов*  
Технический редактор *В. А. Немцова*  
Корректор *Г. И. Алимасова*

Сдано в набор 16.08.94. Подписано к печати 23.01.95. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага типог-  
ская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Физ. печ. л. 11,25. Учетно-изд. л. 1  
Тираж 300 экз. Заказ 1459.

Чувашский государственный институт гуманитарных наук  
428015, Чебоксары, Московский проспект,  
29, корп. 1.

Типография № 1 Государственного комитета  
Чувашской Республики по печати и информации  
428019, Чебоксары, проспект Ивана Яковлева, 15.



2.000 =