К85
Ч-82
К-36483

ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВО

Выпуск IV

Национальная библиотека ЧР
k-036483

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ
обозначенно

М т. З 50 1990 г.т. 5000

кф
К85
Ч82

Чувашский государственный институт гуманитарных наук

ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВО

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

Выпуск IV

кф

Чебоксары — 2001

Печатается по постановлению Ученого Совета Чувашского государственного института гуманитарных наук от 31 октября 2000 г.

УДК 7.0
ББК 85
Ч—82

Ответственный за выпуск М. Г. Кондратьев

Чувашское искусство. Вопросы теории и истории. Сборник статей. Вып. 4. Чебоксары: ЧГИГН, 2001. — 184 с.

Очередной выпуск трудов отдела искусствоведения ЧГИГН отражает состояние искусствоведческих исследований в современной Чувашии. В числе его авторов — представители различных отраслей искусствознания, как штатные сотрудники отдела, так и приглашенные участвовать в издании специалисты. Рассматриваются вопросы истории, теории музыкального и изобразительного искусств, архитектуры. Представлены разные исследовательские жанры — статьи, обзоры, персоналии.

ПРОВЕРЕНО 2010 16 ИЮН 2017

К-36483

НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА Чувашской Республики

ISBN 5—87677—008—6

© Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 2001 г.

СТАРЕЙШИНА МУЗЫКОВЕДЕНИЯ ЧУВАШИИ

(Вместо предисловия)

Общественная потребность в музыковедении в Чувашии обозначилась вместе с зарождением композиторского и музыкально-исполнительского искусств в первой половине XX столетия. Первые полвека музыковедческая деятельность существовала здесь исключительно в *синкретической* форме: как часть творчества мыслящих искусствоведческими категориями музыкантов других специальностей — композиторов и исполнителей (напомним имена авторов исследовательских и критических работ о чувашской музыке: Ф.П.Павлов, С.М.Максимов, И.В.Люблин, В.М.Кривоносов).

Лишь в пятидесятые годы в общественной жизни Чувашии искусствоведение обозначается как *самостоятельная* профессия. Этот период совпал с периодом творческого самоопределения молодого музыканта, к тому времени уже прошедшего войну и имевшего опыт работы учителем в школе и игры в профессиональном оркестре, ныне известного г Чувашии и России музыковеда Юрия Александровича Илюхина, чье 75-летие было отмечено коллегами в 2000 году.

Родился он 13 февраля 1925 года в д. Шибачево (с 1978 г. в составе с. Ишаки) Чебоксарского района Чувашии. Его отец Александр Николаевич был заведующим Ишакской школой колхозной молодежи, преподавал в ней пение, руководил колхозным хором. Любительски играл и сам на мандолине и балалайке. Кроме того, он был активным селькором. Сын унаследовал от него музыкальные и литературные наклонности. Повлияла на мальчика и замечательная учительница начальных классов, выпускница Симбирской чувашской школы А.Ф.Арбатова. В возрасте двенадцати лет он поехал в Чебоксары, чтобы учиться игре на скрипке (это был его сознательный выбор) в музыкальной школе-интернате при

музыкальном училище. Экзамены принимал директор училища композитор С.М.Максимов (1892—1951). Он, конечно, не мог предвидеть судьбы — ни своей (через полгода он будет арестован и по наветам недоброжелателей невинно осужден), ни ученика, который впоследствии возьмет на себя реализацию некоторых из его неосуществленных планов... А пока директор определил мальчика в класс преподавателя В.В.Крылова. Творческое начало проявилось не только в занятиях музыкой, но и в сочинении стихов: республиканская детская газета «Пионер сасси» в новогоднем номере от 1 января 1938 г. опубликовала стихотворение «Елка» ученика музыкальной школы Юрия Илюхина. Учился он отлично и на четвертом году обучения был переведен на подготовительный курс музыкального училища[1], а с сентября 1941 года (уже шла война) зачислен на первый курс.

Однако в конце октября училище закрылось и юному скрипачу пришлось вернуться в Ишаки, где он стал учителем пения и заведующим библиотекой родной школы.

Едва исполнилось ему восемнадцать лет, в марте 1943 г. из военкомата пришла повестка. Получив специальность военного радиотелеграфиста на курсах в г. Горьком, выехал на Центральный фронт на третий день начала битвы на Курской дуге. С этого времени он прошел весь боевой путь 2-й гвардейской краснознаменной танковой армии: был участником Корсунь-Шевченковской битвы, освобождения Украины, Молдавии, Румынии, Польши, штурма Берлина. В 1944 году награжден орденом Отечественной войны II степени. В боевой характеристике на младшего сержанта Ю.А.Илюхина говорилось: «За период боевых действий 2-го Украинского, затем 1-го Белорусского фронтов с боевыми заданиями командования справлялся отлично. В боях под Джулинками в Уманской операции, в сложной боевой обстановке, под артиллерийским огнем и бомбежкой противника, проявляя смелость и отвагу, обеспечил бесперебойную радиосвязь командиру 9-го гвардейского танкового корпуса с команди-

[1] См. документы архива училища: Центральный гос. архив (ЦГА) ЧР, фонд 1722, оп.1, д.17, л.227; д.31, л.21.

[2] Память солдатского сердца: Фронтовые письма, дневники, листовки, воспоминания, боевые документы. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1979. С.192—193.

рами бригад»[2]. Окончив войну в Берлине, вновь вернулся к скрипке — вплоть до демобилизации в конце 1945 года играл в самодеятельном джаз-оркестре армии, объездившем с концертами всю северную Германию.

Уже в феврале 1946 года Юрий Илюхин восстанавливается на первом курсе Чебоксарского музыкального училища, сначала в классе преподавателя А.А.Дуняка. В эти же дни возобновилась деятельность симфонического оркестра Чувашской филармонии под управлением В.А.Ходяшева, и студент Илюхин приглашается играть в группе первых скрипок. Вскоре руководитель оркестра, преподававший в училище скрипку, предложил ему перейти в свой класс, каковой в 1949 году он и окончил. В этот год в группу альтов оркестра устроился работать и бывший его (как и большинства музыкантов Чувашии вообще) наставник С.М.Максимов. Отбывший срок заключения «враг народа» (реабилитирован он будет посмертно) не имел возможности ни преподавать, ни заниматься композиторским творчеством или музыковедческими исследованиями. В таких обстоятельствах Максимов обратил внимание на интересы и способности молодого оркестранта, время от времени посылавшего маленькие информационные заметки в газеты, сблизился с ним. Играя в шахматы дома у Степана Максимовича, Юрий Александрович познакомился с его рукописными записями чувашских народных песен. Учитель навел ученика на мысль написать статью о замечательном народном певце Гавриле Федорове, от которого было записано много сот песен, но лишь малая часть опубликована[3]. Так появилась статья «Чувашский народный певец»[4]. Ободренный поддержкой, он берется и за другие темы, связанные с современной музыкальной культурой, творчеством композиторов республики. Его статьи в республиканских газетах и журналах выходят ежемесячно.

С таким «багажом» в 1950 году Юрий Александрович поступает на музыковедческое отделение теоретико-композиторского факультета Казанской консерватории. Он числится уже постоянным внештатным корреспондентом газет «Коммунизм ялавĕ» и «Советская Чувашия». На третьем курсе у

---

[3] 146 чувашских народных песен. Чебоксары, М., 1934.

[4] *Илюхин Ю.* Чăваш халăх юрăçи //Чăваш коммуни, 1950. Апр. 5-мĕшĕ.

него появляется и первая публикация во всесоюзном журнале «Советская музыка». Учителя (класс специальности Ю.В.Виноградова, класс анализа Я.М.Гиршмана, класс полифонии Г.И.Литинского), прививая студенту из Чувашии навыки и понятия академического музыкального искусства, одобряют направленность его интересов на проблемы родной культуры. Темой его дипломной работы становится творчество одного из первых профессионалов чувашского музыкального искусства Федора Павлова[5]. Собирая материалы, Юрий Александрович объездил места, где жил и работал Павлов. В это же время он приобретает первый опыт записи народных песен. Вместе с Ф.С.Васильевым — будущим композитором, учившимся в консерватории курсом старше, — в июле 1952 года он побывал в десяти селениях нескольких районов Чувашии, сделав совместно с ним слуховые записи пятидесяти песен. Еще через два года им уже самостоятельно были записаны двадцать песен из репертуара жительницы Казани А.П.Савельевой[6]. Знаменательна надпись на фото, бережно сохраняемом им в личном архиве: «Будущему Стасову (не сомневаюсь!!!) Чувашской республики. Г.Литинский. 11 октября 1954 г.»

Под руководством Г.И.Литинского вскоре будет сформирован коллектив авторов для работы над первой масштабной монографией о музыкальном искусстве республик многонациональной России на современном этапе. Книга объемом более тридцати трех печатных листов выйдет в Москве в 1957 году. Для молодого музыковеда, автора главы о Чувашии, она станет первым опытом работы над большой темой.

В это время выпускник консерватории уже преподает в родном училище в Чебоксарах. В отчете училища за 1955/56 учебный год читаем: «Впервые в этом году с приходом Илюхина Ю.А. на IV курсе проводится изучение чувашской музыкальной литературы»[7]. Этот предмет, а также народное музыкальное творчество он вел вплоть до 1979 года.

Становление Ю.А.Илюхина как музыковеда определялось двумя существенными обстоятельствами. Во-первых, как

---

[5] Точное ее название: «Ф.П.Павлов и его симфоническая фантазия «Сарнай и палнай». Выполнялась под руководством Ю.В.Виноградова.

[6] Хранятся в Научном архиве ЧГИГН, отд. VI, ед.хр.49 и 50.

[7] ЦГА ЧР, фонд 1722, оп.2, д.44, л.2. Приказ о зачислении Ю.А. преподавателем с 15.08.1955: там же, д.48, л.12.

уже сказано, к 50-м годам в Чувашии впервые сформировалась общественная потребность в этом роде деятельности, поскольку требовалось профессиональное осмысление явлений искусства — как для самих музыкантов, композиторов и исполнителей, студентов музыкальных учебных заведений, так и для организаторов и администраторов учреждений искусства (большей частью непрофессионалов) и слушателей. Во-вторых, сложилось так, что Илюхин более двадцати лет, вплоть до середины 70-х годов, в Чувашии оставался *единственным* профессионалом в своей сфере. Если первое обстоятельство стимулировало творчество музыковеда, то второе, напротив, затрудняло — прежде всего в выборе главного направления. Научно-творческий путь музыковеда в условиях автономной республики, без больших традиций профессионального искусства, не мог не отличаться от пути коллег в более развитых и исторически значимых культурных центрах. Тридцатилетний выпускник консерватории при полном отсутствии старших коллег и учителей вынужден был сам определять приоритеты и направления работы, сообразуясь только с заданиями самой жизни искусства в республике и реализуя их в меру своих возможностей.

Видны поиски им своей профессиональной «ниши» в музыкальном мире. Ю.А.Илюхину довелось поработать в разных учреждениях: научным сотрудником Чувашского научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики (1956—1961), редактором музыкальных передач Чувашского радио (1961—1966), наконец, ответственным секретарем правления Союза композиторов Чувашии (1966—1998). Последнее место, видимо, наиболее соответствовало его призванию. Уже просто суммарный количественный результат деятельности к концу 60-х годов был весьма впечатляющим. Выразителен, в частности, абзац в книге «Союз композиторов СССР: Между съездами. 1962—1968», где говорится: «Музыковед Ю.Илюхин опубликовал за отчетный период 293 статьи, рецензии и заметки. Среди них: «Симфоническая фантазия Ф.П.Павлова "Сарнай и палнай"»..., «Чувашская народная музыка»..., «Ф.П.Павлов». Собрание сочинений в 2-х томах Т.I и II (составление, критико-биографический очерк, летопись жизни и творчества, комментарии), «Чувашские народные песни. 620 песен и мелодий, записанных от Г.Ф.Федорова

(составление, критико-биографический очерк, летопись жизни и творчества, комментарии)», «Музыкальная культура Чувашской АССР», «Развитие чувашской советской музыки в 1917—1945 гг.» и др.»[8] Имя Юрия Илюхина становится известным и авторитетным. Но он по-прежнему остается единственным профессиональным музыковедом республики.

* * *

Прослеживая эволюцию научно-творческой деятельности Ю.А.Илюхина, можно выделить несколько направлений, которые он разрабатывал почти одновременно.

Начинал он как академический музыковед, осваивающий поле накопленных предшественниками знаний по теории национальной музыки, соединяя ее с консерваторской «школой». Наблюдения и обобщения накапливались в первых его исследовательских работах — над главой монографии под руководством Литинского, над предисловием к сборнику народных песен Г.Федорова по материалам Максимова, над собранием сочинений Ф.Павлова[9]. Помог ему и постепенно увеличивавшийся собственный фольклористический опыт[10]. Постепенно сложился целостный очерк, который переделывался и издавался несколько раз, каждый раз варьируясь в зависимости от задачи издания — впервые как глава в книге под редакцией Г.И.Литинского (1957), затем как отдельная монография (1961; это наиболее полный вариант), вновь как глава — в коллективной монографии «Чуваши» (1970). Он же лежит в основе раздела о музыке в «Истории Чувашской АССР» (1967), аналитических разделов статьи о песнях Гаврила Федорова, изданных в 1969 г., наконец, использован в учебном издании «Чувашская народная музыка. Материалы к курсу "Культура родного края"» (1992). Широта отражения традиционной культуры видна уже по оглавлению наиболее

---

[8] Союз композиторов СССР: Между съездами. 1962—1968. М., 1968. С.92.

[9] Текстологическая работа, выполненная им при подготовке этого издания, остается пока уникальным опытом для Чувашии.

[10] Кроме перечисленного, в 1959 г. Ю.А.Илюхиным записаны 20 песен от Я.И.Хлебникова.

полного варианта — книги 1961 года. Она включала следующие разделы:

— Собирание и изучение чувашского музыкального фольклора;

— Этнографы и писатели о чувашской музыке;

— Музыка в жизни чувашей;

— Особенности чувашской народной музыки;

— Протяжные, полупротяжные и скорые песни;

— Пение чувашей;

— Народные музыкальные инструменты;

— Чувашские народные танцы;

— Краткая справка о развитии профессиональной музыки.

Этот монографический очерк, благодаря его «сводно-подытоживающему» содержанию, всесторонне охватывающему традиционную музыкальную культуру (здесь было все: от описательной этнографии прошлых веков до теоретических характеристик народной музыкальной системы), остается до сих пор наиболее универсальным источником. За минувшие четыре десятилетия часть сведений не могла не устареть (особенно теоретическая), но изложение этнографической стороны и истории познания культуры сохраняет ценность.

Тем не менее Илюхин не специализировался в собственно фольклористике или теории музыки. В фольклористике он сделал достаточно много разнообразной работы, при этом выполняя только то, что было необходимо в конкретных ситуациях. Например, в 1961 г. участвует в продолжительной комплексной экспедиции ЧГИГН, где осуществляет запись на магнитофон 297 народных песен[11]. В 1964, 1966, 1968 гг. он участвует в экспедициях венгерских ученых Л.Викара и Г.Берецки, помогая им в записи на сей раз только словесных текстов. О первой экспедиции Викар написал: «Мои друзья

---

[11] Хранятся в Научном архиве ЧГИГН, отд. VI, ед.хр.127. Поэтические тексты записывались участвовавшими в экспедиции филологами (причем не всегда синхронно с музыкальными записями; см. в Научном архиве ЧГИГН, отд. III, ед.хр.197). Нотации осуществлены в 1966 г. А.В.Асламасом (39 песен; см. там же, отд. VI, ед.хр.232) и в 70-х гг. М.Г.Кондратьевым заново, полностью (см. там же, отд. VI, ед.хр. 237). Несколько тем были использованы А.В.Асламасом в своих произведениях. 58 расшифровок вошли в сборник «Песни низовых чувашей», составленный М.Г.Кондратьевым (Чебоксары, 1981).

сопровождали меня в течение всей экспедиции, заботясь и об организации моей поездки, и об удобствах, так как они были остро заинтересованы в продвижении работы и хотели видеть результаты. Я благодарен им за точную запись текстов собранных песен, ибо я не знал языка и терпел неудачи при транскрибировании текстов на месте во время собирания. Без их помощи я бы никогда не справился». Подводя общие итоги многолетней работы, он конкретизирует: «Мы хотим здесь выразить особую благодарность языковеду А.А.Алексееву, композитору А.В.Асламасу, историку И.Д.Кузнецову, музыковеду Ю.А.Илюхину, композитору Ф.М.Лукину и языковеду Л.П.Сергееву, чья дружеская помощь помогла нам довести нашу работу в районах до конца с хорошими результатами»[12]. Сугубо редакторскую работу Ю.А. выполнил, готовя издание 620-ти песен из репертуара Г.Федорова[13] (1969; между прочим, книга остается крупнейшим сборником чувашских народных песен из всех когда-либо издававшихся) и фольклорной части собрания сочинений Федора Павлова (1971).

Параллельно разворачивались и его исследования историографического характера. Начав с изучения творчества Федора Павлова, Ю.А.Илюхин скрупулезно собирал и фиксировал факты истории чувашской профессиональной музыки. В качестве ответственного секретаря Союза композиторов он и сам стал непосредственным участником этого процесса, видел его изнутри. Как и в теории, результаты труда музыковеда «отливались» в целостные работы, образовавшие два цикла.

Первый из них — полный историко-хронологический обзор фактов профессионального искусства, доводившийся автором несколько раз до рубежа сегодняшнего дня. Его истоки восходят все к той же главе коллективной монографии 1957 года, поскольку ее вторая часть была посвящена развитию профессионального искусства. В 60-х годах им были закончены обзорные очерки, опубликованные в «Ученых записках» Чувашского НИИ (вып. 35, 41 и 50), отражавшие целостную картину истории музыкальной культуры рес-

---

[12] *Vikar L., Bereczki G.* Chuvash folksongs. Budapest, 1979. P.25, 29.

[13] Три песни (№ 585, 586, 587) для этого издания записаны самим Ю.А.Илюхиным в 1957 г.

публики с 1917 по 1967 гг. Их окружали и дополняли исследования на конкретные темы; среди таковых в сборниках института опубликованы: «Музыкальное воспитание и обучение в Симбирской чувашской школе», «Ленинская тема в чувашской музыке», «Роль деятелей музыки русского и других народов в развитии чувашской музыкальной культуры». На такой основе сформировался и ряд очерков для нового капитального коллективного труда «История музыки народов СССР», организованного Всесоюзным НИИ искусствознания (Москва), издававшегося в пяти (по первоначальному замыслу) томах в 1970—1974 гг. По прошествии времени издание было продолжено, в шестом томе (1995 год) появился еще один очерк Ю.А.Илюхина, посвященный периоду 1968—1977 годов.

Второй цикл составили монографические персоналии о творчестве каждой значительной личности, проявившей себя в истории композиторского и исполнительского искусства Чувашии. Диапазон музыковедческих «жанров» в этом цикле особенно велик — от буклетов и газетных статей к юбилеям и значительным музыкальным событиям до монографии и статей для энциклопедий. Смыкаясь с популяризаторской журналистикой, эта форма не была тождественна последней в творчестве чувашского музыковеда. Держа в поле зрения все явления музыкальной культуры, он всегда имел четкие критерии, позволявшие различать профессионализм и самодеятельность, а в профессиональном творчестве — меру значимости явления. В реальных условиях культурной провинции это было и остается принципиально важным. Наиболее значительным результатом стал выход в свет книги «Композиторы советской Чувашии», объемом более 14 печатных листов (1978, переиздана в 1982 г.). В ней сочетались черты биобиблиографического справочника и аналитических очерков. Не менее существенный вклад в изучение истории чувашской музыки — монография «Григорий Хирбю» (1985). Накопленные знания реализовывались, кроме того, еще в двух жанрах: справочно-энциклопедическом и учебно-методическом. Ему заказывало статьи о чувашской музыке издательство «Советская энциклопедия». Десятки статей написаны для «Краткой чувашской энциклопедии» (в печати). Учебно-методический характер имеют разделы «Профессиональная музыка. Композиторы Чувашии. Музыкальное

исполнительство» в книге «Культура Чувашского края» (1994) и комплект буклетов «Композиторы Чувашской Республики» (1998).

Менее известная сторона деятельности Ю.А.Илюхин — практическая помощь композиторам в подборе тех или иных материалов. Так, во многих произведениях авторы использовали фольклорные темы, подсказанные им. В частности, это темы из репертуара Г.Ф.Федорова (танец мужчин из балета «Улине» М.Алексеева; главная партия 1 части Концерта для гобоя с оркестром А.В.Асламаса). Многие из народных мелодий, записанных в экспедиции 1961 года, после расшифровки и издания вошли в произведения А.В.Асламаса, Г.Я.Хирбю. Выбрал несколько тем А.Г.Васильев для «Весенних хороводов» — произведения, ставшего знаменитым. Пользовались записями Ю.А. Ф.М.Лукин, Ф.С.Васильев, А.М.Михайлов, Ю.П.Григорьев. По просьбе А.Я.Эшпая чувашский музыковед подобрал десять народных тем, одну из которых композитор использовал в своем гобойном концерте. Не прошли бесследно и литературные опыты. На стихи Ю.А.Илюхина сочинены Г.А.Анчиковым, Ф.М.Лукиным, А.В.Асламасом романсы, хоры и песни, Ф.С.Васильевым написана кантата («В пионерском лагере»).

* * *

Полвека первый профессиональный музыковед из чувашей Ю.А.Илюхин самоотверженно и преданно служит профессиональному искусству. С легкой руки профессора Литинского шутливое прозвище «наш Стасов» пристало к нему в Союзе композиторов Чувашии, где протекала его деятельность более тридцати лет. В истории музыкальной культуры Чувашии фигура музыковеда Ю.А.Илюхина уникальна. Это — ученый, кропотливо собирающий и систематизирующий факты, восполняющий пробелы и лакуны в фольклористике и истории музыкальной культуры родной республики. Неутомимо трудясь, он постепенно определил круг разрабатываемых тем в соответствии с потребностями времени и культурной ситуации. Его вклад ощутим во всех музыковедческих жанрах, первостепенное же внимание он уделяет творчеству и биографическим материалам местных

композиторов. Его книги и статьи — универсальный источник сведений, отличающихся выверенностью и полнотой. Неудивительно, что к ним обращаются все — от учеников школ до коллег-музыкантов, министров и академиков.

В пятидесятых годах в Чувашии не существовало еще искусствоведческого центра (каким стал с 1966 года отдел искусствоведения ЧГИГН, возглавленный театроведом Ф.А.Романовой; начинающему музыковеду пришлось работать в отделе *литературы и фольклора* под руководством филолога В.Я.Канюкова). Не хватало и профессионального общения, интеллектуальной среды: вплоть до семидесятых годов Ю.А.Илюхин не имел коллег-музыковедов и в Союзе композиторов. Тем не менее с самого начала он сумел определиться как служитель и проводник ценностей искусства академического направления. Благодаря этому сегодняшнее музыковедение республики уже не озабочено поисками «первичной» информации. Новые поколения специалистов могут посвятить себя решению сложных задач теории и практики, стоящих на очереди дня.

Деятельность музыковедов, искусствоведов, театроведов, дополняя и пропагандируя творчество художников во всех видах искусств, позволяет сегодняшней Чувашии все более стирать черты провинциализма в своей профессиональной художественной культуре, приобретая статус культурного и интеллектуального центра российского масштаба. Искусствоведение развивается и как самостоятельная теоретическая дисциплина. Настоящий сборник статей — частное подтверждение сказанному. Очередной выпуск трудов отдела искусствоведения ЧГИГН отражает состояние искусствоведческих исследований в современной Чувашии, многообразие их направлений. В числе публикуемых авторов не только непосредственные ученики Ю.А.Илюхина (это музыковеды И.В.Данилова, А.А.Осипов и М.Г.Кондратьев), но и представители других отраслей искусствознания. В статьях, обзорах, персоналиях рассматриваются вопросы истории, теории музыкального, изобразительного, театрального искусств, архитектуры.

СТАТЬИ

ЗВУКОРЯДЫ ПЕНТАТОНИКИ: ВВЕДЕНИЕ В ЛАДОВЫЙ АНАЛИЗ ЧУВАШСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

М.Г.Кондратьев

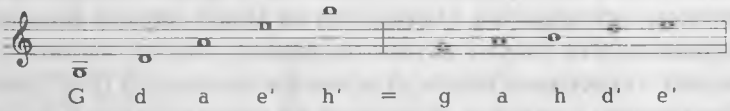
Чувашская пентатоника принадлежит к типу модальных ладовых систем. Рассматривая ее звуковые шкалы, следует обратить внимание на одну из принципиальных особенностей звукоряда в условиях модальности, подчеркиваемую современными теоретиками. Если в *тональной* ладовой системе центральным элементом системы полагается аккорд (мажорное или минорное трезвучие, позднее и иные созвучия), то в *модальных* системах таковым является сам звукоряд [Холопов 1997:63]. Этим и определяется важность нашей темы.

Предмет исследования, таким образом, — обобщенный *центральный элемент* ладовой системы чувашской народной музыки. В силу специфики и неразработанности теории пентатоники его анализ требует и особой методики, вытекающей из природы системы. В данном случае мы ограничиваемся описанием пентатонных звукорядов в их первичном или исходном виде. Не затрагиваются пока разновидности звукорядов, осложненные сочетаниями с другими звукорядами, не рассматриваются вопросы функциональных отношений тонов звукоряда между собой.

1. Конвенциональная звуковая шкала как инструмент анализа пентатоники

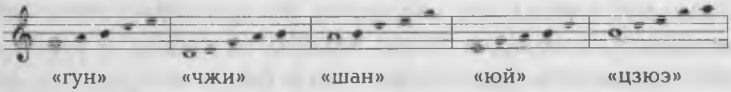
Исходные звукоряды и их номенклатура. Как известно, теоретически возможны всего пять разновидностей пентатонных звукорядов в их чистых и полных проявлениях. Кроме них, возможны также неполные, комбинированные и другие формы пентатоники, их достаточно много. Но в чувашской музыке все они базируются на пяти чистых звукорядах, каковые, таким образом, являются для нее *исходными*. Исходные пентатонные звукоряды объединяются признаком квинтовости: представляют собой весьма простую звуковую систему из пяти смежных друг с другом тонов квинтового круга, в той или иной последовательности сведенных в один регистр. Если взять первым тон *g* (условно; можно и любой другой), то получится чистый пентатонный звукоряд:

Пример (схема) 1.



Такой звукоряд выводили из пяти первых тонов двенадцатизвуковой системы «люй» еще древнекитайские теоретики. Четыре других пентатонных звукоряда в их теории считались производными. Названия каждому давались по нижнему тону:

Пример (схема) 2.



В данной системе звукоряд «гун» считался центральным (и в этом смысле первым). Само это слово по отношению к устройству мира означало некий универсальный центр, подчинение которому обеспечивало порядок. В пятичленных корреляциях соответствующие тону гун явления имели качество «гунности» [Ткаченко 1990:61—68; раздел книги так и называется «Гун-правитель и его музыка»].

Таким образом, теоретическое описание звуковой шкалы, в принципе не отличающейся от пентатонных звукорядов волжских народов, существует тысячелетия. Эти же чистые звукоряды квинтового строения выявлены самым непосредственным образом и в современной практике: не только в фольклоре ряда народов, но и в устройстве практически всех клавишных инструментов, так сказать, «визуально», что заметил еще А.Н.Серов, дав повод говорить о пентатонной гамме как «черноклавишной», в отличие от «белоклавишной» диатоники.

Многие теоретики считают, что пентатоника присутствует и «внутри» диатоники — составляет ее «универсальный» слой [Исхакова-Вамба 1990:7, со ссылками на А.С.Оголевца, Л.А.Мазеля, В.И.Зака]. Лишь в свете все еще сохраняющегося в современной теории недостаточно высокого статуса пентатоники, изучаемой уже более ста лет не обобщенно-глобально, а в тех или иных ее отдельных проявлениях, можно объяснить, почему в современных описаниях пентатонных звукорядов нет, в отличие от древнекитайских, ни системы, ни единства. Ни один из их видов сегодня не имеет закрепленного только за ним названия[1]. Любой из пяти исходных звукорядов время от времени полагается (или прямо объявляется) «первым», остальные же располагаются в некоем порядке сообразно охватываемому материалу или теоретическим представлениям данного автора. Сводка данных о таких классификациях, оформляемых чаще всего в виде нумерации звукорядов, представлена в таблице 1 (см. стр. 17). Она производит впечатление полной бессистемности, практически — хаоса. Тридцать три автора, мало обращая внимания друг на друга и никак не оговаривая несовпадений, предлагают пятнадцать вариантов последовательности расположения звукорядов. И это, видимо, не предел — перечень можно пополнять. Единодушия нет и среди авторов, изучаю-

[1] Прежние названия ладов ангемитонной пентатоники: «китайская», «шотландская», «гаэльская» гаммы — в европейской теории утратили однозначность (или не имели ее). Уже в начале XX века они вышли из обихода. В более поздних работах появляются понятия о пентатониках «венгерской» (подразумевается звукоряд *egahd*), «монгольской» [Сабольчи 1935:488; он называет ее «мажорной»], «курпевской» [Чекановска 1983:96; видимо, имеющей отношение к Курпевскому району Польши, точного определения ее звукорядов автор не дает]. Широкого применения эти термины не получили.

щих культуры Поволжско-Приуральского региона, их двенадцать, фамилии в таблице помечены звездочкой-астериском (*).

Конвенциональная звуковая шкала. Обнаруживающаяся хаотичность классификаций пентатонных звукорядов дает повод вернуться к способу К.В.Квитки, применявшего для

Таблица 1

Нумерация звукорядов пентатоники у разных авторов

Источники	Звукоряды				
	degah	*egahd*	*gahde*	*ahdeg*	*hdega*
Беляев 1971:211	I	II	III	IV	V
Смирнов 1971:28	I	II	III	IV	V
*Павлов 1971:197	I	III	II	IV	V
Должанский 1964:252	I	IV	II	III	V
Шокин 1959:36	I	IV	II	V	III
*Нигмедзянов 1982:46	I	IV	III	II	—
МА 1954:195	—	I	II	III	—
Сабольчи 1935:484	—	I	—	—	—
Кодай 1961:27	—	I	—	—	—
*Сураев 1964:240	II	I	—	—	—
*Бояркин 1983:139	II	I	—	—	—
Христов 1959:35	IV	I	II	III	V
Никольский 1926:31	IV	V	I	II	III
*Максимов 1964:55	IV	V	I	II	III
Холопов 1978:234	IV	V	I	II	III
Ямпилов 1958:132	IV	V	I	II	III
Дугаров 1964:25	IV	V	I	II	III
Куницын 1986:112	IV	V	I	II	III
*Гиршман 1960:45	IV	V	I	II	III
*Илюхин 1961:32	IV	V	I	II	III
Вахромеев 1968:23	IV	V	I	II	III
*Жирнова 1976:18	III	IV	I	II	—
*Козлов 1928:23	II	IV	I	III	V
Тюлин 1966:94	II	IV	I	III	V
Оголевец 1946:152 – 153	II	IV	I	III	V
*Эшпай 19296:33	—	II	I	III	—
Грубер 1941:115	IV	II	I	III	V
*Исхакова-В. 1981:15	III	II	I	IV	—
Сокальский 1888:40	II	III	IV	I	V
*Мошков 1893:43	II	III	IV	I	V
Петр 1899:20	III	IV	V	I	II
Гров 1929:100	II	III	IV	V	I
Грубер 1941:80	II	III	IV	V	I

НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА
К-36483

аналитических целей единую открытую вверх и вниз пентатонную шкалу без ключевых знаков [1971:216]:

... c-d-e-g-a-c¹-d¹-e¹-g¹-a¹-c² ...

Из нее он извлекал все необходимые звукоряды: *d-e-g-a-c¹*, *A-c-d-e-g*, *c-d-e-g-a*, *g-a-c¹-d¹-e¹*. «...Буквы обозначают, разумеется, не абсолютную высоту, а последовательность интервалов в звукоряде», — пояснял он, — «этот звукоряд дается как схема, а она может находиться на любом тональном уровне» [1971:287]. Независимо от Квитки по такому же пути идут и другие исследователи. Принцип условного тонального уровня положен в основу и системы записи мелодий, в том числе пентатонных, используемой в венгерских фольклорных публикациях, и записи напевов обиходного лада русскими музыковедами. Каждая аналитическая школа приняла за исходную основу условный звукоряд, который уместно назвать конвенциональной звуковой шкалой (конвенциональным звукорядом) данной ладоинтонационной системы. Нам остается, отказываясь вслед за К.В.Квиткой от не оправдывающей себя нумерации, избрать шкалу, удобную для наших целей. Вариант Квитки при записи чувашских песен оказывается непрактичным из-за обилия дополнительных линеек на нотоносце или диакритических указателей октавы в буквенной записи. Венгерский же вариант (*...d-f-g-b-c¹-d¹...*, в слоговой записи: *...mi₁-so₁-la₁-do-re-mi...*) осложнен обязательным применением знаков альтерации;при записи напевов южночувашского лада именно это провоцирует сдвигать их по шкале в иной звукоряд, вуалирующий его истинную природу. Таким образом, по целому ряду соображений предпочтительным представляется конвенциональный звукоряд (в схемах — «КЗ»), уже апробированный нами в нескольких изданиях народных песен [см. ПНЧ 1981, 1982; ПСЧ 1993]. В чувашских напевах наиболее широко используются тоны, обведенные в нашей схеме, это — основной рабочий участок КЗ:

...G-A- $\boxed{H\text{-}d\text{-}e\text{-}g\text{-}a\text{-}h\text{-}d^1\text{-}e^1\text{-}g^1\text{-}a^1\text{-}h^1}$ *-d²-e²-g²...*

Выбирая нужный в каждом данном случае отрезок нашего конвенционального звукоряда, следует именовать его

по опорному тону, всегда расположенному в нижней части звукоряда (в схемах здесь и далее он подчеркивается). С момента определения опорного тона появляется возможность говорить не только о звукорядах, но и о системе отношений тонов внутри них, т.е. о ладах или ладозвукорядах. Таким же способом выводили названия ладов и древнекитайские теоретики, и чувашский музыковед С.М.Максимов (когда пояснял: «III лад, лад ми» [1964:55], в нашей системе обозначений — лад «h», без порядкового номера), и башкирский музыковед Ф.Х.Камаев, ссылавшийся на венгерскую теоретическую традицию, но опиравшийся тем не менее на условный «белоклавишный» ряд [Камаев 1979:17]. Нам остается дать пять названий конвенциональным ладам/звукорядам, каковые будут использоваться в настоящей работе:

лад/звукоряд «d»: (...) *d-e-g-a-h* (...)
лад/звукоряд «e»: (...) *e-g-a-h-d¹* (...)
лад/звукоряд «g»: (...) *g-a-h-d¹-e¹* (...)
лад/звукоряд «a»: (...) *a-h-d¹-e¹-g¹* (...)
лад/звукоряд «h»: (...) *h-d¹-e¹-g¹-a¹* (...)

Таким образом, конвенциональный звукоряд/лад как понятие становится инструментом анализа пентатонной ладовой системы. С его помощью решается важнейшая задача — каждый ладозвукоряд получает индивидуальное наименование. При этом соблюдается несколько условий. Во-первых, здесь сохранен общий порядок следования звукорядов, обосновываемый некоторыми авторами (в таблице 1 таковых 14), но снимается указание на «первенство» того или иного из них. Во-вторых, как мы увидим далее, именно такая «лестница» звукорядов отражает их распространенность в некоторых культурах, в частности в чувашской, — почему она и оказывается весьма удобной для их описания. Между прочим, получает свое индивидуальное наименование и каждая ступень во всей системе звукорядов (например, указание на тон *a* означает квинту в «d», кварту в «e», секунду в «g» и т.д.), вследствие чего отпадает необходимость в нумерации ступеней звукоряда. По отношению к ладам пентатоники ее двусмысленность осознана давно. Как правильнее обозначить тон *g* в звукоряде «d»: IV ступень или III ступень? Иногда — при

сопоставлении обеих звуковых систем — оговаривается целесообразность сохранения способа обозначения ступеней из теории диатоники [Исхакова-Вамба 1990:10]; по этому принципу правильно будет написать IV ступень, допуская отсутствие III ступени в данном виде пентатоники. Если же придерживаться точки зрения, что в пентатонной шкале нет пропусков, а есть полуторатоновые интервалы между соседними смежными ступенями (что соответствует и концепции стадиальности, почему многие авторы и настаивают на этом), а перед нами очередная в данном пентатонном звукоряде III ступень, то придется предусмотреть особые номера ступеней для пентатоники, не совпадающие с диатонической нумерацией. На такое усложнение системы обозначений, кажется, пока никто не отважился, да и вряд ли оно целесообразно в принципе.

Итак, первая стадия ладового анализа чувашской мелодии заключается в совмещении ее звукоряда с конвенциональной шкалой как единым «эталоном» пентатоники. (Облегчая эту задачу читателю, добиваясь максимальной наглядности, мы сразу приводим цитируемые музыкальные образцы в соответствие с последней; ориентиром всегда остается местоположение на конвенциональной шкале главной, завершающей напев опоры и приводящих к опоре построений.) Совпадение их при совмещении позволяет говорить, во-первых, о собственно пентатонности рассматриваемого образца, во-вторых, при нахождении на шкале местоположения главной опоры, о разновидности исходного звукоряда, лежащего в основании напева. В случаях же несовпадения звукоряда с «эталоном» решается вопрос о рассмотрении его либо в системе пентатоники, либо — за ее пределами. В системе чувашской пентатоники есть несколько форм выхода за пределы чистой квинтовой шкалы, названной нами конвенциональной. Например, оставаясь в конечном счете квинтовой, суммарная шкала может не иметь чистой единозвукорядной формы, представляя собой сочетание (комбинацию) двух (редко больше) пентатонных звукорядов или их характерных фрагментов.

Транспозиции конвенционального звукоряда. В таких случаях чаще всего мы имеем дело с ее транспозициями. Транспонированные звукоряды, употребительные в чувашских пентатонных мелодиях одновременно с основным — конвен-

циональным, отличаются от последнего одним тоном (транспозиция вверх на чистую кварту или чистую квинту, в схемах — КЗ^4, КЗ^5), двумя тонами (транспозиция вверх на большую секунду или малую септиму — КЗ^2, КЗ^7) или тремя тонами (транспозиция вверх на большую сексту — КЗ^6). Направления интервалов транспозиции, — нами указаны только восходящие, — избираются из соображений удобства анализа, теоретически им равнозначны нисходящие обращения. По ходу развития напев может временами отклоняться в ту или иную транспозицию. В границах основного рабочего участка шкалы это пять следующих квинтовых пентатонных звукорядов:

КЗ: ...*d - e - g - a - h - d^1- e^1 - g^1- a^1 - h^1*...
КЗ^4 (КЗ$_5$): ...*d - e - g - a - c^1- d^1 - e^1 - g^1- a^1 - c^2*...
КЗ^5(КЗ$_4$): ...*d - e -fis- a - h - d^1 - e^1 -fis^1- a^1 - h^1*...
КЗ^2 (КЗ$_7$): ...*cis-e -fis- a - h -cis^1 -e^1-fis^1- a^1 - h^1*...
КЗ^7 (КЗ$_2$): ...*d - f - g - a - c^1- d^1 - f ^{1}- g^1- a^1 - c^2*...
КЗ^6 (КЗ$_3$): ...*cis-e -fis -gis- h -cis^1 -e^1-fis^1-gis^1-h^1*...

Другие транспозиции конвенционального звукоряда (теоретически вместе с основным видом их двенадцать) в изученном нами материале не встречаются. Таким образом, суммарно в пределах октавы в чувашской народнопесенной пентатонике возможна и практически используется десятиступенная шкала квинтового строения, состоящая из пяти основных тонов и пяти дополнительных, образующих им пары в полутоновом соотношении сверху или снизу:

cis-d - *e-f* - *fis-g* - *gis-a* - *h-c^1*

Не представленные здесь тоны полного двенадцатиступенного квинтового круга, известного уже древним китайцам, — это *dis/es* и *ais/b* — также не избегаются чувашами. Но встретимся с ними мы только в особых видах звукорядов. Причины их несколько особого положения, видимо, связаны с отдаленностью от эталонного конвенционального звукоряда содержащих их транспозиций, включающих в себя три, четыре или все пять тонов, не входящих в конвенциональную шкалу.

2. О реальных звукорядных приоритетах пентатоники

Почти половина исследователей пентатоники, упоминаемых в таблице 1, исходит из первенствующего положения ладозвукоряда «g». В пользу этого либо не приводится никаких аргументов, либо дается акустическое обоснование (такими вычислениями занимались и китайцы), либо прямо указывается близость его к мажорной гамме, основной шкале европейской звуковой системы. Такую близость подразумевал, например, Я.М.Гиршман, когда выделял этот, а также ближайший к натуральному минору звукоряд «е», называя их «наиболее совершенными по степени устойчивости, завершенности» [1960:56]. Еще дальше пошел В.А.Вахромеев, подменивший распространенность описываемой точки зрения на звукоряды у отечественных музыковедов распространенностью самих звукорядов. «...Наибольшее распространение — пишет он, — получили те виды пентатоники, в которых ярче выявлено ладовое наклонение (с точки зрения мажоро-минорной системы), а именно 1-й и 5-й виды» [Вахромеев 1968:23; согласно его нумерации это звукоряды «g» и «е»]. Но ни Гиршман, хорошо знавший пентатонику волжских народов, ни другие авторы, упомянутые Вахромеевым в библиографическом списке, подобного не утверждали. Никаких данных о количественных соотношениях звукорядов не было и у самого Вахромеева.

Случаи преобладания звукоряда «g». Случаев действительно подтверждаемого фактами количественного преобладания звукоряда «g» над другими в устной музыке народов, использующих стабилизированные квинтовые пятиступенные звукоряды, совсем немного.

Так, татарский музыковед М.Н.Нигмедзянов неоднократно в разных работах говорит о «мажорной и минорной пентатонике [«g» и «е». — *М.К.*], которая заняла господствующее положение в *современной* народной музыке». По его мнению, исключительно на эти лады опирается *современный* фольклор казанских татар [Нигмедзянов 1961:134, 1982:47; курсив везде мой. — *М.К.*]. Речь идет, как видим, о позднем стилевом пласте татарской пентатоники. Подобное же читаем и у Б.Б.Ямпилова о звукоряде «g» в бурятской пентатонике: «В современной же музыке, как народной, так и

профессиональной, распространен весьма широко»[1958:132]; здесь же оговорено: «В старинной народной музыке он встречается редко». Об «относительно позднем (производном) происхождении» звукоряда «g» в монгольской народной музыке говорится также у Б.Ф.Смирнова [1971:24]. Кроме этого, относительно часто звукоряд «g» встречается в фольклоре татар-мишар (без указания на поздний стилевой пласт). Из ста проанализированных Нигмедзяновым мишарских песен пентатонны 74, а среди них 19 имеют этот звукоряд (но, в то же время, в 43 — звукоряд «е») [Нигмедзянов 1982:104].

Кстати, по данным А.С.Фаминцына, звукоряд «g» вовсе не является основным и в западноевропейской (кельтской) пентатонике. «Финальным тоном шотландских мелодий... редко бывает тоника, — писал он, имея в виду нижний в основном виде «китайской гаммы» тон *g*, — но обыкновенно квинта, иногда секста» [1889:107]; иначе говоря, преобладают завершения на *d* и *e*.

Особое явление, по-видимому, представляет собой так называемый большетерцовый трихорд *g-a-h* с опорой на нижнем тоне, весьма характерный для музыки двух финно-угорских народов поволжского региона — удмуртов и мордвы. Совпадая с фрагментом пентатоники «g», такой звукоряд, как считал еще К.В.Квитка, не принадлежит к миру ангемитоники [1971:288] и, по-видимому, имеет иной генезис. Косвенно о его правоте говорит факт, что у чувашей большетерцовый трихорд в его чистом виде практически не встречается — из тысяч доступных нам мелодий он обнаружился только в нескольких записях С.М.Максимова: детских песенках [1924:8, 1964.253[2]] и волыночном наигрыше [1932:144.IV].

Реальная распространенность пентатонных звукорядов. Тем не менее, некоторые закономерности в распространенности того или иного вида пентатоники в разных культурах обнаруживаются. Авторы, знакомые с реалиями фольклорной пентатоники, указывают, как правило, на естественно существующие звукорядные приоритеты.

Во-первых, некоторые звукоряды выпадают из числа активно бытующих.Чаще всего это относится к звукоряду *h*

---

[2] В другой детской песне из этого же сборника — № 259 — тот же звукоряд имеет опору не на нижнем, а на среднем тоне: *g-g-h*, т.е. перед нами другой лад — большесекундовый *g-h* с субтоном *g*.

d¹ e¹ g¹ a¹ . Многие исследователи в своих классификациях его просто опускают (в таблице 1 см. прочерки на его месте, их восемь). Исследователи татарского, марийского, чувашского фольклора всегда указывают его отсутствие или особую редкость. Р.А.Исхакова-Вамба приводит акустические обоснования отсутствия в татарской народной песне лада «h»: «Звукоряд *c-es-f-as-b-c* ... лишен квинтового тона, столь необходимого конструктивного элемента любой ладотональности» [1990:11]. Обнаружив, тем не менее, в своих записях татарский напев этого лада, она делает специальную оговорку, что здесь возникают «ассоциации [не более! Обратим внимание на формулировку. — *М.К.*] с подобным звукорядом» [1981:15]. Так же и в монгольской народной музыке, пишет Б.Ф.Смирнов, этот звукоряд «распространен... менее других» [1971:25]. В некоторой степени это касается и звукоряда «a», встречающегося в сравнительно небольшом числе примеров. Наиболее категорично о нем высказался еще А.С.Фаминцын: «Реже всего встречается в качестве финальной ноты секунда» [1889:124, т.е. тон *a* «китайской гаммы»]. В наше время это же повторяет В.Шокин — без ссылок на источники, но также широко обобщая, о «песнях разных народов» [1959:37]. Более конкретен Л.Викар, указавший, что оба разбираемых звукоряда — «a» и «h» — в собранных им марийских народных песнях (общим числом 813) «никогда не встречаются» [1971:19].

По-видимому, есть культуры, где звукоряд «h» занимает иное положение. Об этом свидетельствуют данные Э.Дэвиса о музыке австралийцев, использованные Р.И.Грубером и, возможно, автором статьи в третьем издании словаря Грова, поместившим ладозвукоряд «h» на первую позицию (см. нашу таблицу 1 классификаций пентатоники). Локальное доминирование звукоряда «цзюэ» (в иной транскрипции «чжао»), т.е. «h», в одной из провинций Китая, в целом нетипичное для китайской музыки, отмечает Ф.Г.Арзаманов [1967:159].

Во-вторых, в противоположность этому, часто подчеркивается большая распространенность других ладозвукорядов. Прежде всего это «d», основной не только в ряде культур Поволжья, но и в дальних — европейских (вспомним цитированное указание А.С.Фаминцына на обыкновенность у шотландцев квинтового и секстового окончаний) и азиатских

пентатонных культурах, например, монгольской [Смирнов 1971:24; о том же Жанцанноров 1983:103].

У бурят, по данным О.И.Куницына, «первая разновидность... встречается гораздо реже, чем пятая («минорная»), которую в данном случае логичнее было бы считать первой» [1986:111—112; речь идет соответственно о звукорядах «g» и «e»]. Для этнографической группы хори-бурят, пишет Д.С.Дугаров, наиболее характерной «как в старинных, так и в современных песнях является пятая разновидность» пентатоники [1964:25], т.е. звукоряд «e»[3].

И даже у китайцев, несмотря на их архаичную теорию, возвышающую звукоряд «гун» (т.е. «g») над всеми остальными, по утверждению современных исследователей, лады «чжи» и «юй» («d» и «e») «очень широко использованы как в профессиональной, так и в фольклорной музыке» [Чан Ван Кхе 1977:80]; те же лады называет и Ф.Г.Арзаманов [1967:159].

Весьма выразительны статистические данные о татарско-кряшенских песнях, приведенные у М.Н.Нигмедзянова [1982:79]. Из всей совокупности проанализированного материала — пентатоника «d» характеризует 77% песен, пентатоника «e» — 5%, «g» — 4%; 12% песен имеют «тенденцию к выходу за пределы ангемитонности». Имеются аналогичные подсчеты и по чувашским песням, они достаточно близки (см. раздел 3 настоящей статьи)[4].

Как основной или наиболее часто встречающийся в некоторых пентатонных культурах иногда называется и звукоряд «e». Например, мордовские исследователи ставят его на первое место, отводя второе звукоряду «d» и не упоминая остальные (см. в таблице 1 — ссылки на Г.И.Сураева-Королева и Н.И.Бояркина). Еще лаконичнее обозначают его приоритет венгерские авторы, ограничиваясь указанием единственной формы пентатоники, характерной венгерской песне, которую они так и называют «минорной» или «венгерской» пента-

---

[3] Правда, этому противоречит утверждение Б.Б.Ямпилова, что «в старинных народных песнях мы его не обнаружим вовсе. Он составляет особенность песен более позднего происхождения» [1958:133].

[4] Вместе с тем у татар других этнографических групп этот порядок не выдерживается. Отмеченное Гиршманом и Нигмедзяновым доминирование звукоряда «d», по данным Л.Викара, сказывается в преобладании его над звукорядом «e». Подсчет выглядит так: «d» — 43%, «g» — 30%, «e» — 23%, «a» — 4% [Викар 1999:24].

тоникой. При этом следует иметь в виду и то, что венгры подразумевают если не тождественность, то близкое родство звукорядов «d» и «e»; первый выступает в качестве архаичной формы, сохранившейся у «восточных» народов (подразумеваются в первую очередь марийцы и чуваши), второй — поздней. В книге З.Кодая имеются примеры, иллюстрирующие переход первой формы во вторую. Заключительный звук *e*, пишет он, сравнивая венгерскую, румынскую и две чувашские мелодии (оканчивающиеся на *d*), является «результатом более позднего развития», и допускает, что «некоторые... венгерские народные мелодии, которые сейчас имеют заключительный звук *e*, когда-то оканчивались звуком *d*» [1961:52, 48; названия тонов приводим по нашей конвенциональной шкале, у Кодая соответственно *g* и *f*].

Таким образом, соотношение звукорядов по их распространенности обнаруживает некоторую общность в разных культурах. При этом звукоряд «g», доминирующий в первой позиции у большинства теоретиков, в реальной жизни фольклорной пентатоники ничем особенным не выделяется. Он представляет собой разновидность пентатоники, к которой многие аутентичные фольклорные культуры индифферентны — не отказываясь от нее, все же явно и не предпочитают. У волжских народов рядом с ней существуют другие разновидности пентатоники с определенно выражаемым отношением — наиболее или, наоборот, наименее употребительные:

Таблица 2

Общие звукорядные приоритеты волжской пентатоники

Ладозвукоряды пентатоники волжских народов		
наиболее употребительные	умеренно употребляемый	наименее употребительные
«d» «e»	«g»	«a» «h»

Вместе с тем соотношения пентатонных звукорядов по их распространенности в различных культурах имеют достаточно заметные особенности, не тождественны. Национально-фольклорные предпочтения отчасти влияют на классификационную нумерацию звукорядов. Мы уже прослеживали это у венгерских и мордовских музыковедов.

3. Исходные звукоряды и ладовые наклонения чувашской пентатоники

В чувашской народной музыке уже более ста лет тому назад зафиксировано количественное соотношение звукорядов, отражающее естественно сложившиеся звукорядные предпочтения певцов. Его обнаружил В.А.Мошков в записанных им семидесяти семи образцах [1893:44[5]]. Через четыре десятилетия сходный результат дали и подсчеты С.М. Максимова, имевшего в своем активе уже сотни записей.

Таблица 3

Распространенность звукорядов в чувашских народных песнях

Звукоряды	По Мошкову [1893:44], %	По Максимову [1964:59], %
degah	37,5	58
egahd'	25	20
gahd'e'	20	12
ahd'e'g'	12,5	10
hd'e'g'a'	7,5	—

Как видим, выявляется стройная, можно даже сказать — изящная по своим числовым пропорциям картина, соответствующая вышеприведенным данным о соотношении звукорядов в разных культурах. Впечатление стройности значительно усиливается, если сопоставить статистику со структурой конвенционального звукоряда: выясняется, что чем выше по шкале расположен звукоряд, тем большую распространенность он имеет у чувашей. В этом отношении чуваши — не исключение. Нумеруя звукоряды халха-монгольской пентатоники, это же обнаруживает и Б.Ф.Смирнов: «Числовой порядок видов монгольской пентатоники отражает степень распространения их в музыкальном фольклоре халха-монголов, изучаемом в историческом и географическом аспектах» [1971:24]. Вместе с тем из приведенных в разделе 2 данных видно, что всеобщей закономерностью такие соотношения не являются.

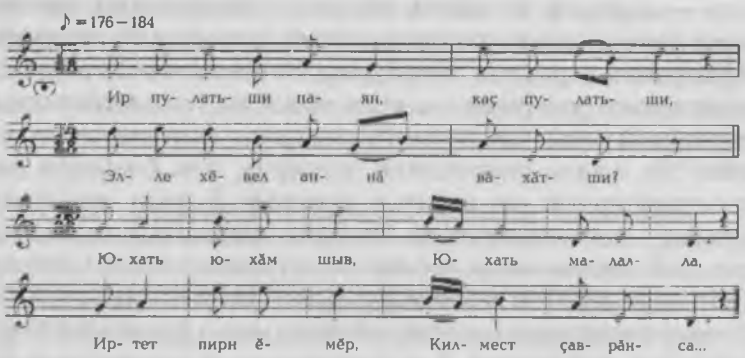
---

[5] Сумма процентов превышает сто, поскольку в число образцов звукорядов включены и их проявления в сочетании с другими, т.е. в 11 песнях Мошков насчитывал по два или три звукоряда.

Наибольшей стилевой, жанровой и диалектной универсальностью при этом в чувашском фольклоре обладают звукоряды «d» и «e». Они широко используются практически во всех музыкальных диалектах.

Звукоряд «d» в чувашской народной песне наиболее широк по своим образно-эмоциональным возможностям. Нисхождение напева к его главной опоре *d* воспринимается как безусловное разрешение всех его неустойчивых или относительно устойчивых интонационных сопряжений, обретение твердой опоры. Как правило, это лад напевов, несущих жизнеустойчивые, земные чувства. Такие напевы порождены своеобразным природно-крестьянским культом благополучия, характерным для обрядов осеннего изобилия. От этих обрядов уже давно отделился целый пласт ныне неприуроченной гостевой лирики старого традиционного стиля. Она отображает самоощущение человека в окружающем мире, среди людей родных и друзей, содержит философские размышления о смысле жизни. Через лад «d» продолжается их родство с обрядовыми интонационными истоками:

Пример 3. ПНЧ 1982.149.

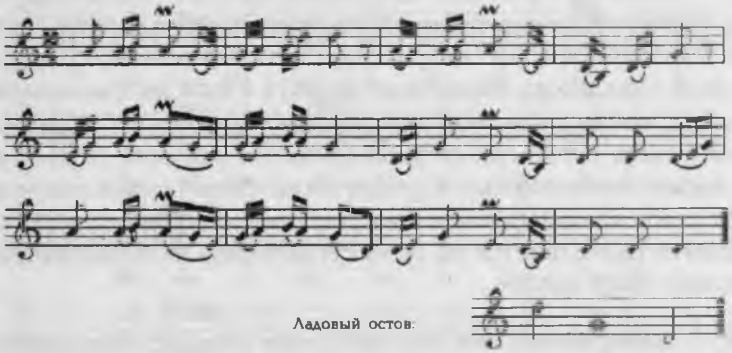


Перевод: Утро ли настало ныне, ночь ли, Или время захода солнца? Течет река, Течет вперед, Проходит наша жизнь, Не повернет вспять...

Лад «d» по окраске напоминает диатонический мажор, хотя не содержит его фундаментального признака — большой терции по отношению к главной опоре. В свое время это обстоятельство породило целую дискуссию — считать ли его

конечный тон главной опорой? Дело в том, что если трактовать лад «d» как «пентатонный мажор», то опора оказывается в середине, а не в конце напева. Я.М.Гиршман (как известно, осознанно не желавший отходить от предустановленных понятий теории европейских мажоро-минорных ладов [об этом см. Кондратьев 1999:45]) просто постулировал, что заключительный тон татарского напева, приведенного им в качестве образца (см. пример 4), «в полной мере функцию ладового устоя не выполняет» [1960:42], не приводя никаких доказательств, кроме ссылки, что подобным образом рассуждал еще П.П.Сокальский относительно диатонических напевов. Читатель должен был принять на веру, что «тоническим центром» здесь является не финальный тон, а звук *g*, завершающий первую треть мелодии[6] — вопреки ощущениям певцов, слушателей, здравому смыслу, наконец.

Пример 4. Татарская народная песня «Ай, милая, ой, милая» [Гиршман 1960:40]



Иначе подходит к проблеме Р.А.Исхакова-Вамба, посвящающая целую главу своей книги поискам «определителей ладового наклонения»; в пентатонике «d» определителем мажорности, по ее мнению, является большая секста [1990:10—18].

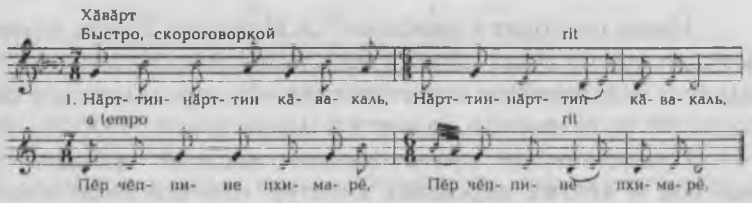
Существенным противоречием ладовой «жизни» чувашской и других народных культур «пентатонной зоны» Поволжья и Приуралья с европейской трактовкой ладового

[6] Я.М.Гиршман говорит не о трети, а о «половине» напева [1960:39], не обращая внимания на трехчастность мелодии, образуемую варьированным повтором ее второго построения.

наклонения пентатоники является отсутствие оппозиции мажора и минора. Напомним, что такая биполярность на практике установилась в Европе с достаточно давних времен, еще до окончательной победы тонально-гармонической системы. Так, М.В.Иванов-Борецкий показал, что даже в эпоху господства строгого стиля XV—XVI вв. композиторы отдавали предпочтение мажору и минору [см. его статью 1972:77]. Как в Европе — в трактате Шарля Массона (1694), так и в России — у Николая Дилецкого (1679) говорится только о двух ладах, другие лады не вспоминаются: «...Гласов мусикийских, сиречь тонов, быти два: ут и ре, якоже и мусикия есть сугубая — веселая, яже есть ут, печалная, яже есть ре», «ноты разделяются надвое: ут, ми, соль — веселаго пения, ре, фа, ля — печалнаго пения» [Дилецкий 1979:291, 271]. Современные теоретики мыслят чаще всего в тех же категориях: «Наклонение лада означает его эмоциональную окраску — мажорную или минорную», — пишет, например, Ю.Н.Тюлин [1966:81].

В живой практике чувашской музыки песни лада «d» не обязательно «мажорны», т.е. радостны, оптимистичны, светлы по интонационному содержанию и эмоциональному строю. В ряде чувашских обрядовых формул с ним же связывается и содержание драматического и даже трагического характера (например, в свадебных причетных песнях анат енчи, в некоторых поминальных и рекрутских формульных напевах). Вот один из самых широко известных обрядовых напевов-формул (исполняется на всей территории этнографической группы анат енчи):

Пример 5. Максимов 1932.144/III. «Хĕр хӳхлени» («Плач невесты»)



Перевод: Нарт-нарт уточка! Не сумела уследить за единственным утенком...

По качеству интонационной устойчивости и универсальности применения ладу «d» не уступает и лад «e», хотя

общее количество напевов с этим звукорядом заметно меньше. Благодаря часто встречающемуся опеванию терции *e-g* или даже трезвучия *e-g-h* (что обычно при квинтовом соотношении опор) слух определенно улавливает в нем «печальный тон», т.е. минорность в европейском понимании. Возможно, свойства наклонения в какой-то мере ощущаются и аутентичными носителями фольклора. Но не следует и преувеличивать буквальное выразительное значение такого диатонически-европеизированного восприятия лада. Без особых ограничений одни и те же чувашские напевы могут нести признаки противоположных наклонений или переходить в разные ладозвукорядные формы. Например, в южночувашской разновидности звукоряда «е» терцовый тон колеблется в зоне от минорного до мажорного, демонстрируя иную эстетику красок пентатонной монодии, не ведающую о противоположности наклонений:

Пример 6. ПНЧ 1982.158. Туй юрри (свадебная)

♪=200

Хĕ- рĕ- хĕн кай- рă- мăр, ай, хĕр ил- ме.

Хĕ- рĕ- хĕн кай- рă- мăр хĕр ил- ме.

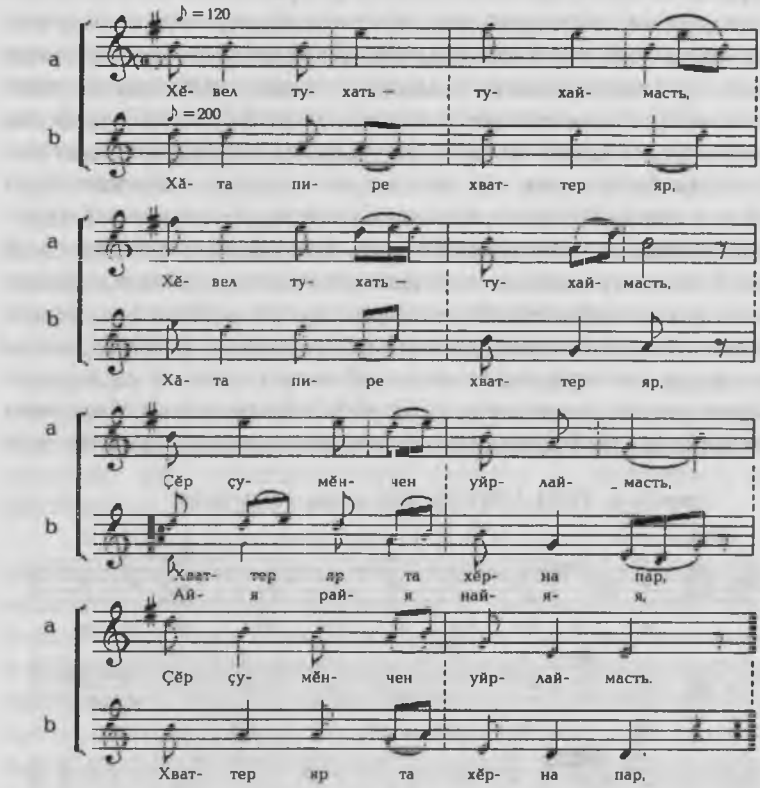
Хĕ- рĕх шĕ- рĕн пул- са ки- леп- пĕр.

Хĕ- рĕх пĕ- рĕн пул- са ки- леп- пĕр!

Перевод: Сорок нас ездило за невестою, сорок одним ставши, приедем!

Другой показательный случай — параллельное существование формульных напевов в звукорядах «d» и «е». Вот свадебный напев, единый по формуле, но на разных, хотя и близких, территориях по традиции распеваемый в том или ином ладу (кстати, о подобном же ладовом варьировании напевов говорят и венгерские исследователи, см. в разделе 2 настоящей статьи):

Пример 7. а) ПСЧ 1993:105; б) Осипов 1982:113.



Перевод: а) Солнце всходит — не может взойти, от края земли не может оторваться... б) Сват, нас на постой пусти, на постой пусти да дочку выдай...

В таких примерах продолжает открываться условность представлений о биполярности ладового наклонения. Теоретикам, изучающим фундаментальные свойства тонально-гармонической музыки, поневоле приходится сравнивать их с иными системами и при этом констатировать, что традиционное представление о мажорности и минорности ладов в других системах может быть лишено смысла [Мазель 1972:112—113; Мазель1978:25]. В применении к монодическим народным культурам наиболее приемлем, видимо, подход Т.С.Бершадской, определяющей наклонение как «окраску лада, зависящую от интервального строения и зафиксированную в

нашем сознании благодаря ее повторяемости... Исторически стабилизировавшиеся звукоряды с той или иной окраской — не только мажор или минор... дорийская секста, фригийская секунда, лидийская кварта и т.п. вполне заслуживают право быть определителями соответствующего наклонения» [1971:127]. Продолжим ряд, намеченный исследовательницей теории ладов: в рамках монодической пентатонной системы интервалика исторически стабилизировавшихся ладозвукорядов «d», «e», «g» и т.д. вполне заслуживает право быть определителем соответствующего наклонения. Таковых наклонений оказывается пять, столько, сколько существует повторяющихся интервальных структур пентатоники.

Отдаленность нашего материала от закономерностей диатонической и тонально-гармонической музыки обнаруживается и при рассмотрении звукоряда «g». По своему строению он, как уже отмечалось, ближе всех других видов пентатоники к диатоническому мажору. В свете наших рассуждений об отсутствии биполярности наклонений весьма показательно, насколько незначительно его место в традиционном чувашском фольклоре. Анализ жанровой и диалектной принадлежности девяноста восьми опубликованных песен с этим звукорядом в его чистом виде[7] (из 2414 номеров, составляющих проанализированный нами корпус песен в десяти сборниках, — т.е. таковых 3,5%) выявляет большой разброс, пеструю картину. Они распадаются на девятнадцать различных жанрово-тематических групп, не выявляя определенных количественных приоритетов в шестнадцати из них (см. табл. 4). Почти треть образцов звукоряда «g» — 32 — представлена в песнях гостевого жанра *хăна (ĕçкĕ) юрри*. Следует обратить внимание на его своеобразное положение в чувашском фольклоре: сам по себе этот вид песен ныне не

---

[7] В том числе: Максимов 1924 (в таблице — М24).28, 69, 71; Максимов 1932 (М32).10, 69, 70, 134, 178, 183, 198, 201, 202; Максимов 1964 (М64).20, 68, 129, 139, 178, 182, 187, 189, 272, 282, 289, 305, 307; Федоров 1969 (Ф69).2, 3, 6, 16, 20, 41, 44, 75, 95, 101, 144, 147, 189, 192, 379, 409, 415, 434, 464, 551, 599, 604; Йăвашкел юррисем 1979 (Й79).33; Викар 1979 (V79).35, 169, 170, 171, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339; Вдовина 1985 (В85).30, 41,169, 203; ПНЧ 1981.10, 13, 24, 43, 116, 126; ПНЧ 1982.137, 138, 139,142, 148, 185, 207, 232; ПСЧ 1993.9, 31, 83, 212, 231, 238, 241, 250, 253, 256, 260.

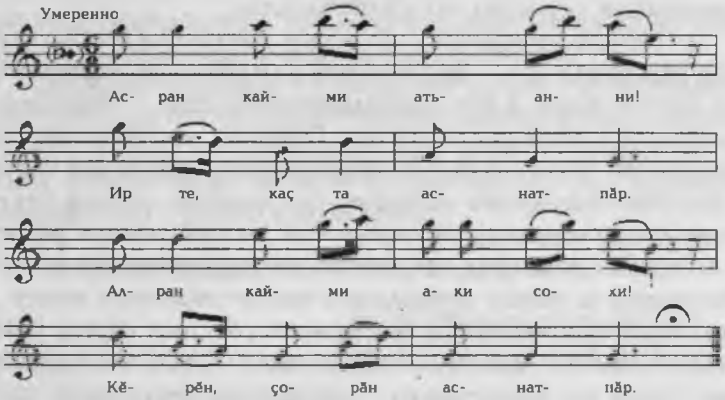
приурочен к определенному обряду, но вбирает в себя песни обрядовой сферы. По интонационной лексике, композиционной структуре, сюжетике видно, что эти песни вышли из родовых обрядов, в которых застолье является атрибутом (таковы, например, *сăра чӳк, кĕр сăри, автан сăри, калăм кун, мункун*), но впоследствии утратили приуроченность. Следовательно, многочисленность образцов лада «g» среди гостевых песен может свидетельствовать не об определенной жанровой привязанности данного лада, а о все той же рассредоточенности его. Особо обращает на себя внимание группа из пяти песен жанра *кĕреке юрри*, приуроченных к осеннему земледельческому обряду. Три из них вариантно повторяют друг друга, что свидетельствует о традиционности напева. Эта бытующая не менее шести десятилетий мелодия и есть единственный известный нам случай устойчивого использования ладозвукоряда «g» в обрядовом жанре.

Таблица 4

Количество образцов песен со звукорядом «g»

Жанры	М 24	М 32	М 64	Ф 69	В 70	Й 79	V 79	В 85	П НЧ	П СЧ	Всего
Хăна, ĕçкĕ юрри	1	2	6	8	–	1	2	1	9	2	32
Кĕреке юрри	–	1	–	3	–	–	–	–	–	1	5
Вăйă юрри	–	–	–	–	–	–	1	1	1	–	3
Мункун юрри	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–	1
Салтак юрри	2	–	–	–	–	–	1	–	1	–	4
Ниме юрри	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–	1
Çăварни юрри	–	–	–	–	–	–	2	–	–	–	2
Туй юрри	–	1	–	–	–	–	3	–	–	–	4
Ĕç юрри	–	–	1	–	–	–	–	–	–	2	3
Тăлăх ача юрри	–	–	–	–	–	–	1	–	–	1	2
Ача-пăча юрри	–	–	–	–	–	–	–	–	1	1	2
Çамрăксен юрри	–	–	1	3	–	–	–	–	–	1	5
Сăпка юрри	–	–	–	–	–	–	–	1	–	–	1
Улах юрри	–	1	1	–	–	–	–	–	–	–	2
Çĕнĕ çĕре каякансен юрри	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	1
Ташă юрри	–	–	–	–	–	–	–	1	–	1	2
Лирикăллă юрă	–	–	–	4	–	–	–	–	–	–	4
Шӳтлĕ юрă	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	1
Нетрадиционные и неопределенные	–	4	2	4	–	–	11	–	–	2	23
Всего образцов	3	9	13	22	0	1	21	4	14	11	98

Пример 8. Максимов 1932.202.



Перевод: Из памяти не выходящие родители! И утром, и вечером [о вас] вспоминаем. Из рук не выходящие плуг-соха! Осенью, весной [о вас] вспоминаем.

Звукоряд «а», как уже отмечалось, достаточно редок у чувашей. Тем не менее, он более определенен в своих жанрово-функциональных связях, нежели «g», что видно из таблицы 5. В сборниках опубликовано 60 напевов (кроме того, несколько

Таблица 5

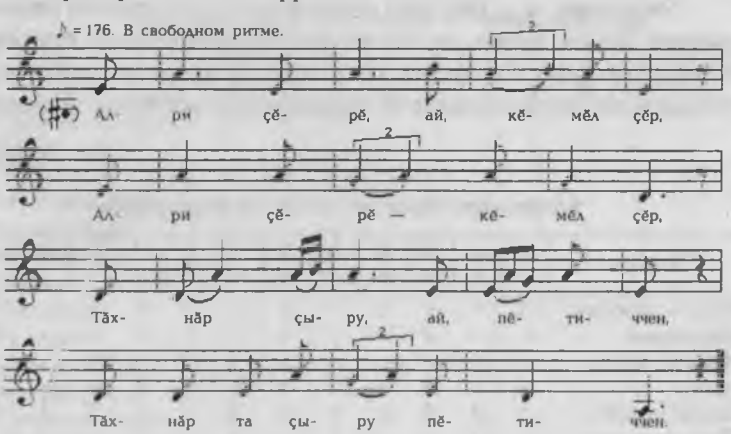
Количество образцов песен со звукорядом «а»

Жанры	М 24	М 32	М 64	Ф 69	В 70	Й 79	V 79	В 85	П НЧ	П СЧ	НА	Всего
Хăна, ĕçкĕ юрри	1	–	–	5	–	–	–	2	–	1	–	9
Вăйă юрри	–	–	4	–	–	–	–	–	–	–	–	4
Мункун, сĕрен юрри	–	–	–	–	–	–	1	–	2	–	–	3
Салтак юрри	1	3	5	5	–	–	3	–	–	2	1	20
Çăварни юрри	1	1	–	1	–	–	3	–	–	–	–	6
Туй юрри	–	5	1	3	–	–	1	–	–	1	1	12
Ача-пăча юрри	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	1
Çамрăксен юрри	–	–	1	1	–	–	–	–	–	–	–	2
Лирикăллă юрă	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	1
Улах юрри	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	1
Такмак	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1	1
Шӳтлĕ юрă	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	1
Нетрадиционные и неопределенные	–	–	–	–	–	–	2	–	–	–	–	2
Всего образцов	3	9	13	17	0	0	10	2	2	4	3	63

образцов извлечено нами из архивных рукописей)[8], выдерживающих звукоряд «а» в чистом виде.

Можно по-разному объяснять несколько особое звучание звукоряда «а» — акустически или тонально-гармонически (отсутствием в нем «определителей лада» — терцового и секстового тонов над finalis'ом). Отметим, что такое звучание достаточно последовательно используется в обрядовых напевах, передавая ощущение общинно-сакрального начала, отстраненности от индивидуализированных эмоций, земных радостей и горестей. Звукоряд «а» как бы концентрируется в сохранившихся в очень небольшом числе образцов песен дохристианских весенних праздников *çăварни, сĕрен, мункун* (ныне слился с православной пасхой). Столь же характерная сфера его применения — обрядовые рекрутские песни. Именно этот звукоряд выявляется в их напевах и обнаженно опевается в их концовках.

Пример 9. Салтак юрри. ПСЧ 1993.140.



Перевод: На руке кольцо — ай, серебряное кольцо, Носите, пока надпись [на нем] не сотрется.

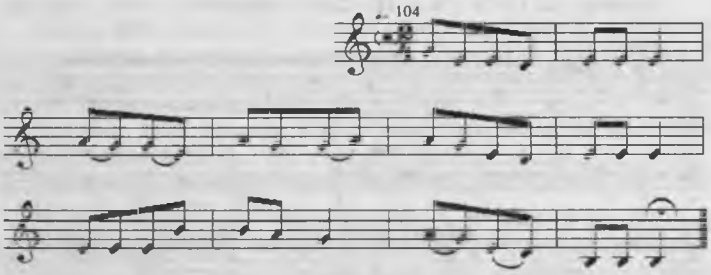
---

[8] См.: Максимов 1924 (М24).27, 73, 76; Максимов 1932 (М32).118, 124, 128, 138, 146, 151, 157, 162, 165; Максимов 1964 (М64).11, 35, 57, 95, 98, 100, 195, 197, 202, 203, 246, 267, 281; Федоров 1969 (Ф69).68, 187, 228, 255, 256, 262, 267, 268, 282, 290,324, 353, 381, 383, 455, 535, 600; Викар 1979 (V79).172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 315, 340, 341; ПНЧ 1981.65, 67; Вдовина 1985 (В85).108, 166; ПСЧ 1993.33, 110, 133, 140. Из рукописного собрания Научного архива: НА 25.44; НА 42.23; НА 136.29.

В других жанрах, кроме гостевого (см. о нем выше — в связи со звукорядом «g»), этот звукоряд встречается достаточно редко, не выявляя каких-либо закономерностей.

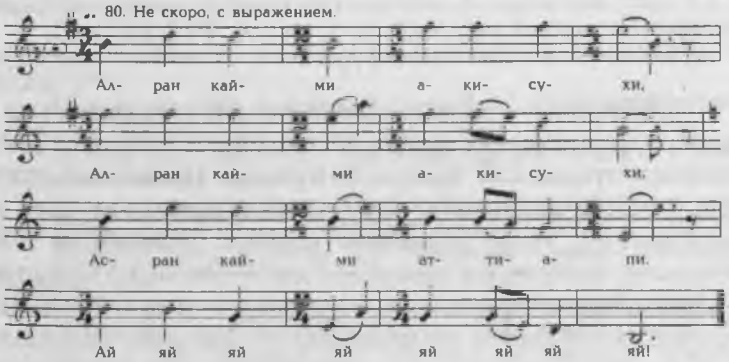
Большую редкость в чувашской музыке представляет собой звукоряд «h». По своим выразительным возможностям он схож с только что рассмотренным ладозвукорядом «a». В чистом полном виде он зарегистрирован только однажды (приводим этот образец в примере 10):

Пример 10. Федоров 1969.322. Сăвăсăр (Песня без слов).



Тем не менее он не совершенно чужд чувашскому музыкально-фольклорному сознанию и встречается в нескольких образцах в неполном виде, с дополнительным тоном (pien) или в сочетании с другим звукорядом. Последний случай наблюдается в концовке знаменитой осенней обрядовой песни-моления «Кĕреке юрри» (см. пример 11).

Пример 11. Максимов 1932.186.

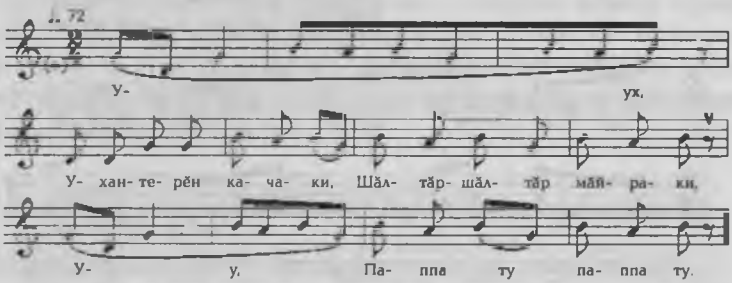


Перевод: Из рук не выходит плуг-соха, Из памяти не выходят отец-мать. Ай яй яй...

Думается, в своей основе это — то же самое явление, что и с вышеприведенным напевом *салтак юрри*. «Обнажаемый» концовкой напева звукоряд несет в себе некую отстраненность от земных начал — быта и бытия, исполнение таких песен-гимнов реализует связь поющих с возвышенным, миром духа.

Совершенно по-особому проявляется finalis *h* в колыбельных *сăпка юрри*. Вследствие специфических интонационных условий в ряде примеров он оказывается в верхней точке звукоряда:

Пример 12. ПНЧ 1981.119. Сăпка юрри



Перевод: У-ух, Ухандерова коза, стук-стук рога, у-у, засыпай, засыпай.

Мы видим, как опора *h*, временами распеваемая, настойчиво повторяется в концовках всех пяти музыкальных фраз, составляющих напев. Такое завершение не требует продолжения. Это — совершенно особый случай, не встречающийся в других жанрах чувашских народных песен.

* * *

Звукоряды — одна из самых элементарных, но, тем не менее, в достаточной степени не изученных сторон ладового строения чувашской народной музыки. Настоящая статья лишь отчасти восполняет этот пробел, поскольку дает характеристику лишь основным шкалам, названным здесь *исходными звукорядами* чувашской пентатоники, не затрагивая ее комбинированных и иных — особых — форм. Необходимым этапом создания теоретического описания всех звукорядных разновидностей чувашской пентатоники является специальный понятийный аппарат, разработке которого посвящен

первый раздел статьи. В нем вводится понятие *конвенционального звукоряда.* В последующих разделах это понятие становится инструментом анализа исходных звукорядов. Тем самым закладываются основы «технологии» решения последующих более сложных задач ладового анализа пентатоники.

Использованная литература, источники

Арзаманов 1967: *Арзаманов Ф.Г.* К вопросу о методике преподавания полифонии строгого письма на основе пентатонного лада // Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин. М.: Музыка, 1967. С.158—165.

Беляев 1971: *Беляев В.М.* О музыкальном фольклоре и древней письменности: Статьи и заметки. Доклады. М.: Советский композитор, 1971.

Бершадская 1971: *Бершадская Т.С.* Принципы ладовой классификации //Советская музыка, 1971. № 8. С.126—130.

Бояркин 1983: *Бояркин Н.И.* Мордовское народное музыкальное искусство. Саранск, 1983.

Вахромеев 1968: *Вахромеев В.А.* Ладовая структура русских народных песен. М.: Музыка, 1968.

Вдовина 1970: Юрă — чун уççи. Ираида *Вдовина* репертуарĕнчи 50 юрă. Шупашкар, 1970.

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

Викар 1971: *Vikar L., Bereczki G.* Cheremis folksongs. Akademiai kiado. Budapest, 1971.

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

Викар 1999: *Vikar L., Bereczki G.* Tatar folksongs. Budapest, 1999.

Гиршман 1960: *Гиршман Я.М.* Пентатоника и ее развитие в татарской музыке. М.: Советский композитор, 1960.

Гров 1929: *Grove's* Dictionary of music and musicians. Third edition. In 5 volumes. Vol.IV. L., 1929.

Грубер 1941: *Грубер Р.И.* История музыкальной культуры. Т.1. С древнейших времен до конца XVI века. М., Л.: Госмузгиз, 1941. Ч.1.

Дилецкий 1979: *Дилецкий Н.* Идеа грамматики мусикийской. Публикация, перевод, исследование и комментарии Вл.Протопопова. М.: Музыка, 1979.

Должанский 1964: *Должанский А.* Краткий музыкальный словарь. Изд. 4-е. Л.: Музыка, 1964.

Дугаров 1964: *Дугаров Д.С.* Бурятские народные песни. Т.1. Песни хори-бурят. Улан-Удэ, 1964.

Жанцанноров 1983: *Жанцанноров Н.* Некоторые особенности пентатоники в монгольской музыке //Советская музыка, 1983. № 6. С.103—106.

Жирнова 1976: *Жирнова Л.В.* Чувашская хоровая литература. Чебоксары, 1976.

Иванов-Борецкий 1972: Михаил Владимирович *Иванов-Борецкий*: Статьи и исследования. Воспоминания о нем. М.: Советский композитор, 1972.

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

Исхакова-Вамба 1990: *Исхакова-Вамба Р.А.* Ангемитоника как музыкальная система: Исследование. М.: Советский композитор, 1990.

Йăвашкел юррисем 1979 (Й.79): Йăвашкел юррисем. Я.Задоров пухса хатĕрленĕ. Шупашкар, 1979.

Камаев 1979: *Камаев Ф.Х.* Композиционно-ритмические закономерности башкирской народно-песенной мелодики. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1979.

Квитка 1971: *Квитка К.В.* Избранные труды. В 2-х т. М., 1971. Т.1.

Кодай 1961: *Кодай З.* Венгерская народная музыка. Будапешт, 1961.

Козлов 1928: *Козлов И.А.* Пятизвучные бесполутонные гаммы в татарской и башкирской народной музыке и их музыкально-теоретический анализ //Известия ОАИЭ при Казанском ун-те. 1928. Т. XXXIV. Вып. 1—2. С.160—178.

Кондратьев 1999: *Кондратьев М.Г.* О динамике музыкально-теоретического статуса пентатоники //Музыкальная академия. 1999. № 4. С.37—46.

Куницын 1986: *Куницын О.И.* Ладовые особенности музыкального языка бурятской народной песни //Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. Сб. научных трудов (межвузовский). Вып.3. Новосибирск, 1986. С.111—130.

МА 1954: Музыкальная акустика. Под общ. ред. Н.А.Гарбузова. М.: Гос. муз. изд-во, 1954.

Мазель 1972: *Мазель Л.А.* Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972.

Мазель 1978: *Мазель Л.А.* Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М., 1978.

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

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

Максимов 1964: *Максимов С.М.* Чувашская народная песня: Опыт исследования /Ред. В.М.Беляев //*Максимов С.М.* Чувашские народные песни. М., 1964. С.9—82.

Мошков 1893: *Мошков В.А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края: Мелодии чувашских песен //Известия ОАИЭ при Казанском ун-те. 1893. Вып. 1—4. Т. XI.

НА: Научный архив Чувашского государственного института гуманитарных наук. (В ссылках далее обозначаются номер единицы хранения и номер музыкальной записи в ней из VI отдела архива.)

Нигмедзянов 1961: *Нигмедзянов М.Н.* О пентатонике в татарской музыке //Советская музыка, 1961. № 12 С.132—135.

Нигмедзянов 1982: *Нигмедзянов М.Н.* Народные песни волжских татар. М., 1982.

Никольский 1926: *Никольский А.* Звукоряды народной песни. Труды Гос. ин-та музыкальной науки. Сборник работ этнографической секции. Вып.1. М.: Муз. сектор Госиздата. 1926. С.9—51.

Оголевец 1946: *Оголевец А.С.* Введение в современное музыкальное мышление. М.,Л.: Музгиз, 1946.

Осипов 1982: *Осипов А.А.* К вопросу о диалектологии чувашской народной песни //Вопросы истории и теории чувашского искусства. Чебоксары, 1982. С.112—125.

Павлов 1971: *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений в 2-х томах. Т.2. Чебоксары, 1971.

Петр 1899: *Петр В.И.* О мелодическом складе арийской песни. Историко-сравнительный опыт. СПб., 1899.

ПНЧ 1981, 1982: Песни низовых чувашей. Чебоксары, 1981. Кн.1; Чебоксары, 1982. Кн.2.

ПСЧ 1993: Песни средненизовых чувашей. Чебоксары, 1993.

Сабольчи 1935: *Szabolcsi B.* The Eastern Relations of Early Hungarian Folk-music (The persistence of an archaic Middle Asian music-style in Middle-Europe) //The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland. July 1935. P. 482—498.

Смирнов 1971: *Смирнов Б.* Монгольская народная музыка. М.: Советский композитор, 1971.

Сокальский 1888: *Сокальский П.П.* Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888.

Сураев 1964: *Сураев-Королев Г.И.* Многоголосие и ладовое строение мордовских народных песен (Мордовская многоголосная пентатоника) //Труды Мордовского НИИ ЯЛИЭ. Вып. 26. Серия филологическая. Саранск, 1964. С. 231—260.

Ткаченко 1990: *Ткаченко Г.А.* Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». М.: Наука, 1990.

Тюлин 1966: *Тюлин Ю.Н.* Учение о гармонии. Изд. 3-е. М., 1966.

Фаминцын 1889: *Фаминцын А.С.* Древняя индокитайская гамма в Азии и Европе, с особенным указанием на ее проявления в русских народных напевах. СПб., 1889.

Федоров 1969 (Ф69): Чăваш халăх юррисем. Гаврил *Федоровран* çырса илнĕ 620 юрă-кĕвĕ. Шупашкар, 1969.

Холопов 1978: *Холопов Ю.Н.* Пентатоника //Музыкальная энциклопедия. Т.4. С. 234—237.

Холопов 1997: *Холопов Ю.Н.* Лады Шостаковича. Структура и систематика //Шостаковичу посвящается: 1906—1996. М., 1997. С.62—77.

Христов 1959: *Христов Д.* Теоретические основы болгарской народной музыки. Метрика, ритмика, ладовые и гармонические особенности. М.: Госмузгиз, 1959.

Чан Ван Кхе 1977: *Trần Van Khê.* Is the Pentatonik Universal? A few Reflektions on Pentatonism //The World of Music. Vol.XIX. № 1/2, 1977. P.76—84.

Чекановска 1983: *Чекановска А.* Музыкальная этнография: Методология и методика. М.: Советский композитор, 1983.

Шокин 1959: *Шокин В.* О ладообразовании в русских народных песнях //Очерки по теоретическому музыкознанию. Л.: Музгиз, 1959. С.20—47.

Эшпай 1929: *Ишпайкин (Эшпай) Я.* Музыка народа мари //Музыкальное образование. 1929. № 3—4. С.32—39.

Ямпилов 1958: *Ямпилов Б.Б.* [Выступление в творческой дискуссии] //Теоретическая конференция композиторов и музыковедов Поволжья, Урала и Сибири (27 января—7 февраля 1958 г.). Сокращенная стенограмма творческой дискуссии /Союз композиторов СССР. М., 1958. С.131—144.

СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ ЧУВАШЕЙ САМАРСКОЙ ЛУКИ

А.А.Осипов

Удаленность территории проживания чувашей Самарской Луки от основных массивов компактного проживания их сородичей, а также своеобразное географически замкнутое положение самой излучины Волги во многом предопределили этнографические особенности и музыкальный фольклор. Переселившись сюда в XVII веке в поисках новых земель, чуваши бережно сохраняли свои обычаи, обряды, словесный и музыкальный фольклор, особенности материальной культуры материнской родины. Музыка свадьбы чувашских сел Самарской Луки и прилегающих к ней сел левобережья имеет явно выраженный стиль, из чего возможно предположить, что первые мигранты были выходцами с одной определенной территории и являлись носителями ее этнокультуры.

Все основные циклы свадебной обрядности (досвадебные, собственно свадебные и послесвадебные) связаны общим музыкальным действием. В цикле досвадебных обрядов песни звучали на *çураçу* — сватовстве — и девичьих вышиваниях, то есть в тех обрядах, в которых было занято значительное количество людей. В сватовстве участвовали обе стороны брачующихся, приглашались наиболее уважаемые родственники, звучали гостевые песни — *ĕçкĕ юррисем*. В чувашской традиции гостевые песни не закреплены за календарными обрядами, но во многих текстах обнаруживаются элементы, позволяющие установить связь с календарем. На ранней стадии исторического развития основная масса материала связывалась с его праздничными гощениями. Позже, с утратой многих обрядов, они сформировались в жанр лирической гостевой песенности и стали звучать на любых пирушках. Тем не менее связь с отдельными из них довольно ясно прослеживается даже в современной традиции.

При сватовстве в Самарской Луке исполнялись «обычные» гостевые песни. Между тем некоторые информаторы отмечают закрепленность за ним отдельных напевов. Очевидно, что принадлежность сватовству указывается в соответствии с лирическими текстами. Определенных интонационных или ритмических особенностей, связывающих эти гостевые мелодии со свадебными, не обнаруживается.

После просватания невеста начинала готовиться к свадьбе: ей было необходимо подготовить большое количество вышитых изделий для подарков родственникам жениха. Основная часть приданого готовилась задолго до замужества, а перед свадьбой завершались многочисленные последние элементы. Для этого приглашались подруги и сверстницы. В течение месяца или более девушки вышивали подарки, во время работы напевая *хĕр юррисем* — девичьи песни. В других этнографических традициях этот обряд называется *хĕр ними (хĕр мими)* — «девичьи помочи». Исполнявшиеся при этом песни давно ушли из быта, забылись или перешли в жанры гостевых или посиделочных. В Самарской Луке этот пласт сохранился неплохо, информаторы помнят и с удовольствием поют *хĕр юррисем*.

Девичьи песни, как и гостевые, исполнявшиеся во время сватовства, интонационных связей со свадебными не имеют. Более того, их стилистика принадлежит позднему слою культуры, связанному, очевидно, с русским и мокшанским влиянием. «Девичьи помочи» имели чрезвычайно камерный характер, девушки пели «для себя», поэтому репертуар не регламентировался и, по сравнению с другими обрядами, был свободен.

Свадебные церемонии противоположных поездов начинались раздельно. В доме невесты собирались ее подруги и сверстницы — *хĕр çумĕсем*, в определенный момент запевали *хĕр туй юрри* — песню невестиной свадьбы Здесь же совершался обряд одевания *пĕркенчек* — покрывала невесты: ее накрывали трижды — она сбрасывала, на третий раз должна была согласиться. Вместе с невестой под покрывало садилась одна из замужних родственниц и запевала, обучая невесту плачу.

Текст плача формируется блоками образного параллелизма. В определенных ситуационных моментах обряда невеста обращалась к свадебным персонажам: вначале к своим родителям и подругам, когда поезд подъезжал для прощания

к родственникам — обращалась к ним, в эпизодах переезда в дом жениха существовали свои образные блоки, связанные с обращением к родственникам будущего мужа. Образно-смысловая структура текстов плача невесты в Самарской Луке стилистически подобна напевам средненизовых и низовых чувашей, но здесь значительно богаче сохранились элементы чувашского эпоса: образы матери-волчицы, Древа жизни и др.

Хĕр туй юрри — песни невестиной свадьбы — подруги поют от ее имени. Для текстов очень характерен образ змея, который водится в доме будущего супруга (в идентичной структуре он широко встречается в плачах средненизовых чувашей). Свой напев подруги невесты пели до самого прибытия поезда жениха, но как только он появлялся, незамужние девушки уходили, и начинал звучать *арçын туй юрри* — напев родственников жениха.

Наиболее характерным моментом всей свадьбы являлась *туй юрри* — песня поезда жениха, которую зачинали в доме его родителей. По рассказам информаторов, свадебную песню запевала одна из его родственниц — *вăй пуçĕ*, руководившая церемонией. Запевала она сольно, когда собирались родственники для поездки за невестой.

Традиция сольного пения на свадьбе чувашей всех этнографических групп обнаруживается очень явственно, особенно она характерна для вирьялов. В Самарской Луке к настоящему времени текстов сольного пения не сохранилось. По всей очевидности, она была аналогична сольному пению *туй пуçĕ* — руководителя свадебного поезда у чувашей северо-восточных районов области, где поющий обращается к богу *Турă* с благодарением за порядок «на земле и на небе», а к родителям жениха — за «данную ему жизнь».

Для этой традиции характерно и то, что свадебные пляски в доме начинала также *вăй пуçĕ*, все остальные танцевать могли только после нее. Для сравнения, традиция сольного танца была обязательной в верховой свадьбе, но там их начинал *кĕçĕн кĕрӳ* — младший дружка.

Современные информаторы хорошо помнят тексты, исполнявшиеся в момент въезда в дом родителей невесты, и, как правило, начинают с формулы «*Хăта пире хваттир яр*» (Сват, пусти нас на квартиру). Подобная формула часто встречается в песнях поезда жениха у средненизовых чувашей,

но там она утратила такой развернутый кумулятивный образный строй. Обрядовый фольклор Самарской Луки выделяется особенностью красочных образных параллелей. В этой связи необходимо сказать о рекрутских напевах: тексты имеют балладную структуру, а строфы связываются одной идеей. Начальная образная формула свадебной песни охватывает до десяти мелостроф.

Туй юрри пели все участники поезда жениха: и мужчины, и женщины, и *туй ачисем* — сверстники жениха, неженатые парни. Наиболее активны были *туй арăмĕсем* — женщины. Пели, приплясывая и резко притопывая, под сопровождение *шăпăр* — чувашской разновидности волынки. Как в помещении, так и во время поездки в телегах, а позже — в современных средствах транспорта женщины размахивали платками. Свадебный напев звучал во всех эпизодах церемонии до привоза невесты в дом жениха. После вхождения в дом и благословения родителей свадебная песня прекращалась, заменялась гостевой. В этом эпизоде прекращала петь свои причитания и невеста. Элементы обряда Самарской Луки соответствуют общей, наиболее распространенной традиции.

Среди музыкальных инструментов, звучавших на свадьбе в Самарской Луке, упоминаются скрипки *сĕрме купăс*, балалайки *тумра*, гармоники *кармунь*, но основным свадебным инструментом пожилые информаторы до сих пор считают *шăпăр* — волынку.

В чувашской традиции очень ясно прослеживаются черты профессионального фольклорного исполнительства. Как и на материнской родине, в Самарской Луке традиционными были волынки и скрипки, остальные инструменты в свадьбу вошли главным образом в начале XX века в качестве заменивших традиционные. Скрипачей и волынщиков теперь помнят лишь самые пожилые. Волынщика считали *тухатмăш* — колдуном, очищающим звуками своего инструмента свадебную церемонию и охраняющим ее от себе подобных колдунов. Информаторы отмечают гипнотическое свойство колдуна: от его взгляда прятали детей, поскольку он обладал такой силой сглаза, от которой они умирали. На свадьбу колдуна-музыканта приглашали, упрашивая по нескольку раз, ублажая подарками и деньгами. Как правило, крестьянским трудом он не занимался, а зарабатывал на жизнь про-

фессиональной работой. По всей очевидности, традиция исполнительства на волынке в самой Чувашии утеряна раньше, чем в Самарской Луке. О своеобразном отношении к музыкантам и сакральном значении звучания волынки на свадьбах в середине XIX века писал известный этнограф С.Михайлов.

Основная масса традиций в Чувашии имеет для каждого свадебного поезда свою закрепленную мелодию. В Самарской Луке песни разных поездов исполнялись на один напев. Мелодии песен самой излучины и сел, окружающих ее с противоположного берега, имеют одну типологическую основу. Корпус напева имеет пятиячейковую ритмическую структуру. В самой Самарской Луке (селения Березовый Солонец, Кармалы, Севрюкаево) ритмоячейки всех мелострок, за исключением последней, имеют двухвременную пульсацию (пример 2). В селах противоположного берега (села Никольское, Александровка Безенчукского района) в третьей ритмоячейке трехвременной пульс придает мелодии характерную распетость и более четкий лапидарный ритм (пример 3). Напевы Самарской Луки с ровными ритмоячейками имеют танцевальный характер, образуются в пентатонном звукоряде *«d» (ре-ми-соль-ля-си)*, мелодии противоположного берега — в звукоряде *«е» (ми-соль-ля-си-ре)*. Существование в двух традициях напевов одной типологической основы в разных ладозвукорядах — явление, характерное для среднеизовых чувашей.

Интонационно и ритмически свадебные мелодии Самарской Луки похожи на мелодии юга Чувашии и прилегающих к нему районов Ульяновской области и Республики Татарстан. Возможно, что предки этих чувашей имели взаимные контакты или первые мигранты пришли в исследуемый регион после длительной промежуточной остановки в указанной зоне.

Стихосложение песен Самарской Луки не соответствует традиционно низовой пятиячейковой ритмоструктуре мелодии. Значительная часть строк является семисложниками, но суммированием пульсов двухвременных ритмоединиц двух первых ритмоячеек семислоговая стиховая строка изящно совмещается с многослоговой ритмоструктурой. Таким образом, в свадебных напевах Самарской Луки синтезированы ритмоинтонационные элементы, характерные для мелодики средненизовых и низовых чувашей.

При групповом исполнении свадебные песни звучат многоголосно. Тип гетерофонного пентатонного пения совмещается с типом с терцовой второй (пример 3). Образуются трехголосные аккордовые построения, не характерные для группового пения в самой Чувашии. Пентатонный в мелодической основе звукоряд расширяется подголосочными тонами.

Среди всех материалов Самарской Луки выделяется мелодия напева *хĕр йĕрри* — плача невесты. В чувашской традиции существуют два основных типа плача: низовой, распространенный на обширной территории расселения от южных районов Чувашии, Ульяновской и Самарской областей, через южную часть Татарстана до Башкортостана, и среднеизовой — в районах центральной и северо-восточной Чувашии. В экспедициях последних десятилетий обнаружены еще три локальных типа. В селе Чувашский Калмаюр Чердаклинского района Ульяновской области бытует совершенно оригинальный тип плача, в ряде сел Борского района Самарской области обнаружен отдельный тип, и третий локальный тип записан в селах Самарской Луки и противоположного берега.

Мелодике чувашских плачей характерны четкие мелодико-интонационные контуры и формирование ритмоструктуры на основе семислогового стиха типа такмак. Мелодическая строфа напева плача невест Самарской Луки формируется из двух разных мелострок, образуя форму *ab* в пентатонном ладозвукоряде *«g» (соль-ля-си-ре-ми)*. Интонационный контур напоминает тип средненизового плача. Первая мелострока также речитативна, а распев во второй ритмоячейке мелостроки *b* совпадает местоположением. Ритмоячейки плача Самарской Луки переменчивы: могут формироваться как трехвременными, так и двухвременными, что также характерно для средненизового типа. Форма напева легко трансформируется из семислоговой в многослоговую пятиячейковую повторением второй ритмоячейки в мелостроке *a* и третьей ячейки в мелостроке *b* (пример 4).

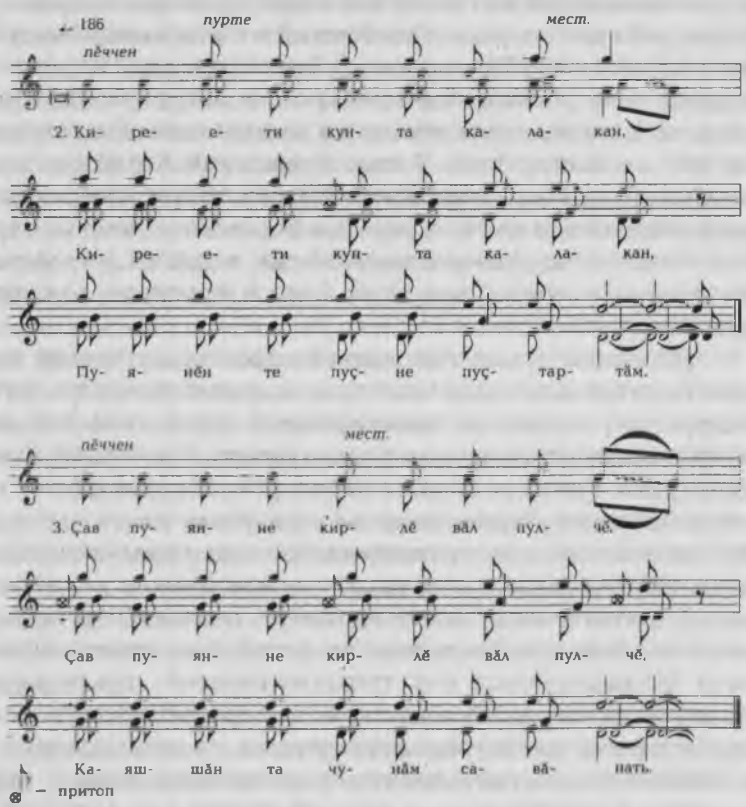
Материалы по музыкальному фольклору свадьбы Самарской Луки являются уникальными в своей основе и совершенным феноменом с точки зрения взаимопроникновения характерных элементов разных этнографических

традиций. Черты материнской основы здесь не утрачены, они вобрали в себя элементы новой традиции, распространенной на обширной территории расселения чувашей анатри.

Пример 1

Научный архив Чувашского государственного института гуманитарных наук (НА ЧГИГН), отд. VI, ед.хр., 548, №18, д. Севрюкаево (чуваш. Çăлкуç) Ставропольского района. Группа женщин 1924—1938 гг. рождения

ХЁР ЮРРИ (песня свадьбы невесты)



Сатовай та улма, сар улма,
сатовай та улма, сар улма
ялан сар арчара усрарăм.

Киреет-и кунта калакан,
киреет-и кунта калакан,
пуянён те пуçне пуçтартăм.

Яблочко садовое, желтое яблочко,
яблочко садовое, желтое яблочко
всегда хранила в желтом сундуке.

Сможет ли войти сюда суженый,
сможет ли войти сюда суженый.
Голову богатого прибрала.

Çав пуянне кирлĕ вăл пулчĕ,
çав пуянне кирлĕ вăл пулчĕ,
каяшшăн та чунăм савăнать.

Пуянĕн картишĕ навуслă,
пуянĕн картишĕ навуслă,
навусĕ айĕнче çĕленĕ.

Ир тухсан та чашкăрĕ,
ир тухсан та чашкăрĕ,
ялан та тухсан та чашкăрĕ.

Унта санăн чунă хурланĕ,
унта санăн чунă хурланĕ,
хурланĕ, тăванăм, хурланĕ.

Пуянĕн алăкĕ йĕс алăк,
пуянĕн алăкĕ йĕс алăк,
йĕс алăк çумĕнче çăрасем.

Ир тухсан та çакăтĕ,
ир тухсан та çакăтĕ,
ялан та тухсан та çакăтĕ.

Унта санăн чунă хурланĕ,
унта санăн чунă хурланĕ,
хурланĕ, тăванăм, хурланĕ.

Епле хăнăхса, епле пурнăн-ши,
епле хăнăхса, епле пурнăн-ши?
Ай-яйçăм та чунăм савăнать.

Памăпăр тăванне, памăпăр,
памăпăр тăванне, памăпăр.
ах, патне те çитсен — савнăпăр.

Ах, майăн та майăн пырсассăн,
ах, майăн та майăн пырсассăн —
ах, майăн та парса хварăпăр.

Ах, хирĕç те хирĕç пырсассăн,
ах, хирĕç те хирĕç пырсассăн —
каялла та илсе кайăпăр.

Приглянулась она этому богатому,
приглянулась она этому богатому —
душа радуется за то, что идет за него.

Двор богатого в навозе,
двор богатого в навозе,
а под навозом змей.

Выйдешь утром — зашипит,
выйдешь утром — зашипит,
и всегда будет шипеть да,
как только будешь выходить.

Запечалится тогда твоя душа,
запечалится тогда твоя душа,
запечалится, родная, запечалится.

Двери у богатого медные,
двери у богатого медные,
на медных дверях замки;

Утром будешь выходить — заперты,
утром будешь выходить — заперты,
и всегда будут заперты да,
как только пожелаешь выходить.

Запечалится тогда твоя душа,
запечалится тогда твоя душа,
запечалится, родная, запечалится.

Как же свыкнешься, как будешь жить,
как же свыкнешься, как будешь жить?
Ай-яй-сем да душа радуется.

Не отдадим родную, не отдадим,
не отдадим родную, не отдадим,
но как дойдет до дела — уступим.

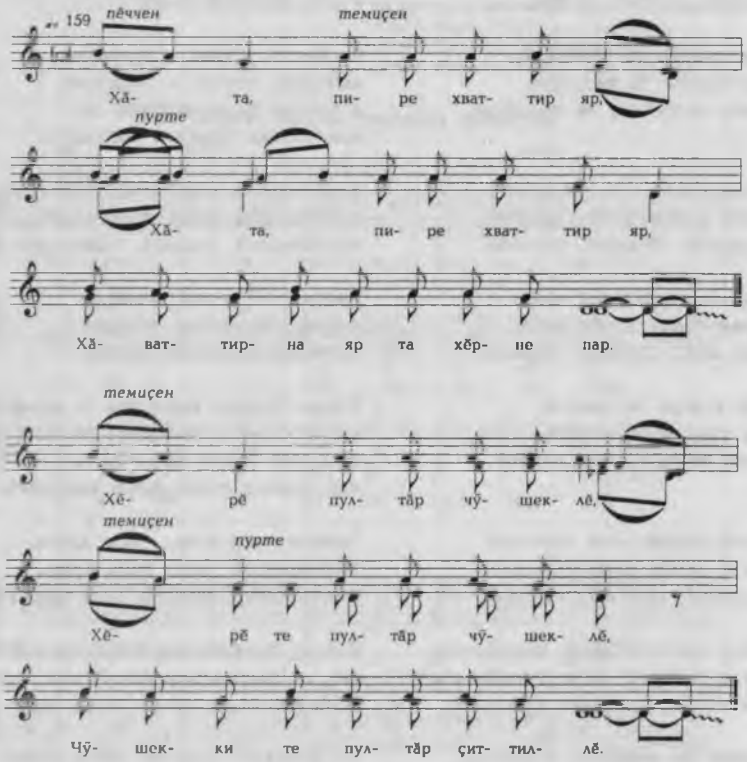
Ах, если ладно да ладно подойдут,
ах, если ладно да ладно подойдут,
ах, ладно да отдадим, оставим
(у жениха).

Ах, если да будут идти наперекор,
ах, если да будут идти наперекор —
обратно мы (невесту) увезем.

Пример 2

НА ЧГИГН, отд.VI, ед.хр.548, № 7
д. Кармалы (чуваш. Хурамал)
Ставропольского района. Группа
женщин 1925—1948 гг. рождения

ТУЙ ЮРРИ
(свадебная, с которой ездили за невестой)



Хăта, пире хваттир яр,
хăта, пире хваттир яр,
хăваттирна яр та хĕрне пар.

Сват, пусти нас на квартиру,
сват, пусти нас на квартиру,
пусти на квартиру и отдай свою дочь.

Хĕрĕ (те) пултăр чӳшеклĕ,
хĕрĕ те пултăр чӳшеклĕ,
чӳшекки те пултăр çиттиллĕ.

Пусть будет да с периной дочь,
пусть будет да с периной дочь,
а перина с простынью,

Çивиттийĕ пултăр çӳçеллĕ,
çивиттийĕ пултăр çӳçеллĕ,
а çӳçи те пултăр шăрçаллă.

а покрывало с бахромой,
а покрывало с бахромой,
а бахрома да с бусами,

Шăрçи пултăр тенкĕлĕ,
шăрçи пултăр тенкĕлĕ,
ах, тенки те пултăр майраллă.

Майри пултăр ачалă, ах,
майри (те) пултăр ачалă,
ах, ачи те пултăр карттуслă.

Карттусĕ пултăр çăлтăрлă,
картусĕ те пултăр çăлтăрлă,
ах, ай-яй та ай-я ай-я-я.

А бусы будут с монетами,
а бусы будут с монетами,
а монеты да будут с Государыней,

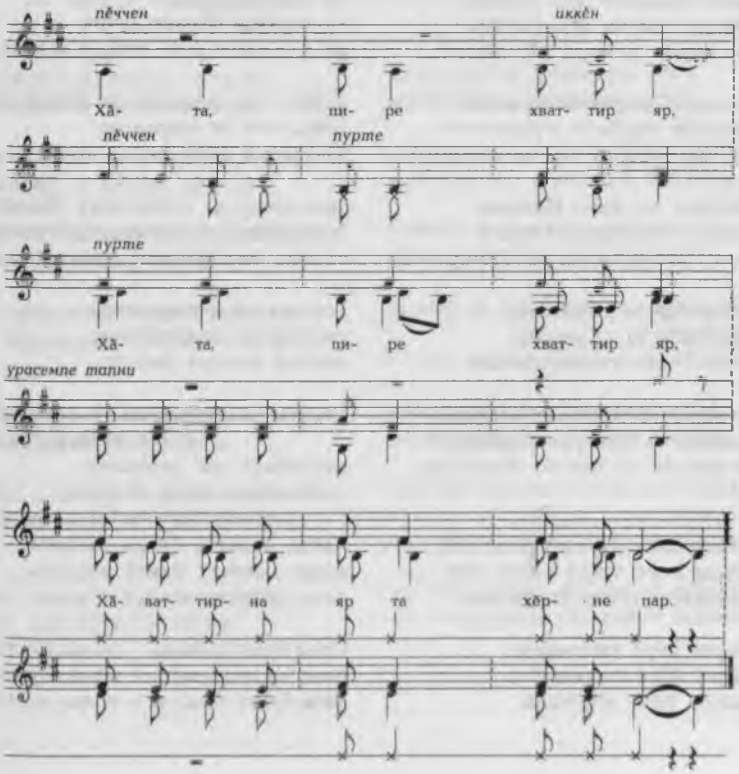
А Государыня будет с рекрутом,
Государыня будет с рекрутом,
ах, а рекрут да будет в картузе,

А картуз будет со звездой,
картуз да будет со звездой.
Ах, ай-яй да ай-я ай-я-я.

Пример 3

НА ЧГИГН, отд.VI, ед.хр. 560, № 22
с. Никольское (чуваш. Писенчĕк)
Безенчукского района. Группа
женщин 1920—1928 гг. рождения

ТУЙ ЮРРИ
(свадебная песня со стороны жениха)



Хăта, пире хваттир яр,
хăта, пире хваттир яр,
хăваттирна яр та хĕрне пар.

Сват, пусти нас на квартиру,
сват, пусти нас на квартиру,
пусти на квартиру и отдай свою дочь.

А хĕрĕ те пултăр тӳшеклĕ,
а хĕрĕ те пултăр тӳшеклĕ,
тӳшекки те пултăр çиттиллĕ.

И пусть будет да с периной дочь,
и пусть будет да с периной дочь,
а перина с простынью.

Ай, çитти те пултăр чĕнтĕрлĕ,
ай, çитти те пултăр чĕнтĕрлĕ,
чĕнтĕрĕ те пултăр укаллă.

Ай, простынь да будет с узорами,
ай, простынь да будет с узорами,
узоры да будут с позументами.

Ай, уки те пултăр тенкĕллĕ,
ай, уки те пултăр тенкĕллĕ,
а тенки те пултăр майраллă.

Ай, позументы да будут с монетами,
ай, позументы да будут с монетами,
а монеты да будут с Государыней.

Ай, майри те пултăр ачаллă,
ай, майри те пултăр ачаллă,
ай, ачи те пултăр карттуслă.

Ай, Государыня да будет с рекрутом,
ай, Государыня да будет с рекрутом,
ай, рекрут да будет в картузе.

Карттус çинче вăй вылять,
карттус çинче вăй вылять;
ах, пирĕн те алра хĕр вылять.

На картузе играет лучик,
на картузе играет лучик;
ах, а у нас в руке играет девица.

Анкарти хыçĕнчи мулкачĕ,
анкарти хыçĕнчи мулкачĕ —
ай-хай турăрах та тытрăмăр;

Зайца, что (водится) за огородом,
зайца, что за огородом,
ай-хай да поймали на болоте;

чиперех те кине Натише,
чиперех те кине Натише
ак ку чипер илме килтĕмĕр.

красавицу да сношеньку Надиш,
красавицу да сношеньку Надиш
отсюда вот (увезти) приехали.

Тапатпăр та сикетпĕр,
тапатпăр та сикетпĕр,
хĕрне илсе тухса каятпăр.

Топнем да подпрыгнем,
топнем да подпрыгнем,
девицу отсюда увезем.

Хамăра та вышкал тăвăпăр,
хамăра та вышкал тăвăпăр,
ай-яй-çăм та чунăм, Ванюшăм.

Станем мы равными (с новыми родственниками),
сделаемся мы равными,
а-яй-сем да душа, Ванюш.

Хĕрне илсе тухса кайнă чух,
хĕрне илсе тухса кайнă чух
кăмакине ишсе хварăпăр.

Когда невесту будем уводить,
когда невесту будем уводить,
печь разрушим.

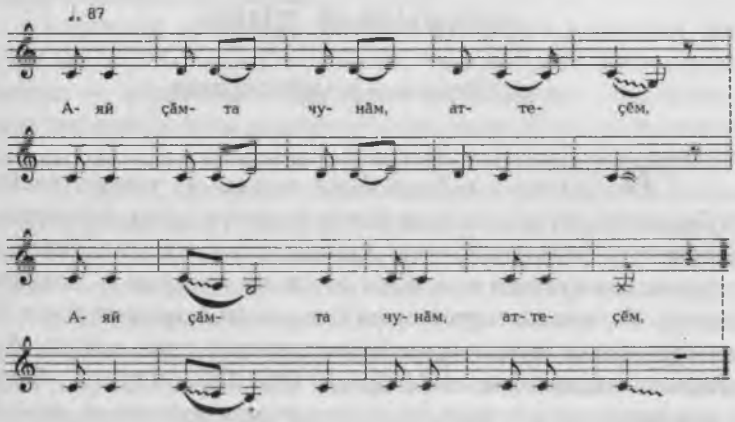
Ашшĕ йĕрĕ кмакишĕн,
ашшĕ йĕрĕ кмакишĕн,
амăшĕ йĕрĕ хĕрĕшĕн.

Отец будет плакать — пожалеет печь,
отец будет плакать — пожалеет печь,
мать будет плакать — пожалеет дочь.

Пример 4

НА ЧГИГН, отд.VI, ед.хр. 560, № 19
с. Никольское (чуваш. Писенчĕк)
Безенчукского района, П.А.Ефимова
1924 г.р., местная

ХЁР ЙЁРНИ (плач невесты)



Аяйçăм та чунăм, аттеçĕм, аяйçăм та чунăм, аттеçĕм,	А-яй-сем да, душенька, отец, а-яй-сем да, душенька, отец,
аяйçăм та чунăм, аннеçĕм, аяйçăм та чунăм, аннеçĕм,	а-яй-сем да, душенька, матушка, а-яй-сем да, душенька, матушка,
мĕшĕн каплах парса яраттăр, мĕшĕн каплах параттăр?	почему вот так уж отдаете, почему вот так уж отдаете?
А шыв-шыв та урлă каиччен, а шыв-шыв та урлă каиччен,	А чем за реку-реку да выходить (замуж), а чем за реку-реку да выходить,
шыв пуллийĕ пулăттăм, шыв пуллийĕ пулăттăм.	обернулась бы речною рыбой, обернулась бы речною рыбой.
Ай, хир-хир те урлă каиччен, ай, хир-хир те урлă каиччен	Ай, чем за степь-степь да выходить (замуж), ай, чем за степь-степь да выходить,
ай, хирти те йытти пулăттăм, ай, хир йăтти пулăттăм.	ай, обернулась бы дикой собакой, ай, обернулась бы дикой собакой.

ЧУВАШСКАЯ *ТĂМРА*

В.С.Чернов, Е.В.Александрова

До 20 века *тăмра* была одним из самых распространенных музыкальных инструментов среди чувашского населения. Известно, что большинство музыкальных инструментов чуваши получили от своих предков — волжских болгар. То, что на территории Волжской Болгарии имел распространение музыкальный инструмент типа домры, было отмечено еще в 10 веке. В 922 году Ибн Фадлан писал: «Вместе с покойником в лодку были положены кувшин с крепким напитком, плоды и музыкальный инструмент [...] во всяком случае, это был струнный инструмент, напоминавший арабу его родную лютню с ее овальным корпусом»[1].

Современные археологи подтверждают: «О музыкальных инструментах булгар можно сказать только, что они были по крайней мере двух видов: духовые типа дудки, на что намек дают сохранившиеся глиняные свистульки, костяные трубочки, и струнные. О последних говорит костяная пластинка трапециевидной формы с дырочками по углам и тремя отверстиями на большом основании трапеции. По нашему мнению, это была часть деревянного инструмента, к которой натягивались три струны»[2]. Возможно это и была тăмра — домра.

По-видимому, в Среднее Поволжье музыкальный инструмент такого типа принесли болгарские племена с Северного Причерноморья. Следовательно, нужно искать следы существования такого типа инструмента у потомков болгар Аспаруха. Болгарский ученый Райко Сефтерски пишет: «Один из старинных болгарских народных музыкальных инструментов носит названия: булгари́я, бугари́я, бугари́на или бунгария, а также уменьшительные формы булгаре́ и бугаре. Не трудно понять, что эти названия содержат этноним народности «българи» (болгары), как точнее турки называли

его tanbur bulghari, а на арабском языке tanbur bulghāry [...]. Если принять во внимание и сродные этого типа музыкальные инструменты у ряда среднеазиатских народов, можно допустить, что на Балканский полуостров булгария перенесена Аспаруховскими болгарами в 7 веке»[3].

Вергилий Атанасов как бы уточняет название инструмента: «...В Болгарии чаще всего — «тамбура», в некоторых районах — «байлама», «баглама», «булгария», «бугария»... Грушевидной формы корпус обычно выдолблен из цельного куска дерева, чаще из ясеня, или склеен из отдельных клепок»[4].

У Райко Сефтерски читаем дальше: «...Малая булгария с 3—4 струнами имеет длину 575—620 мм, а большая булгария — шесть струн, длиной 625—690 мм, причем одна или две струны медные — мелодийные, а остальные настроены в унисон»[5].

Если сравнивать чувашскую тăмра с болгарской булгарией, то можно заметить идентичность этих инструментов. В 1994 году зам. директора Чувашского национального музея Е.П.Михайлов показал автору данной статьи книгу поступлений в музей, в которой была запись от 1921 года: «Томра — тамра 1 шт. Дата пост. 1921 авг. 30. № пост. 120, отд. этнографии [...]. Исключен, списан 15 марта 1935 г. Тамра «о двух струнах, старинный, длина 67 см». К сожалению, по списании инструмент, вероятно, уничтожен.

В живописной картине «Чувашский праздник» (конец XVIII — начало XIX вв.)[6] изображены взрослые и дети, играющие на разных музыкальных инструментах: нахра (труба медная), кĕсле (гусли шлемовидные), купăс (скрипка), сĕрен (род волынки), тăмра (домра). Мальчик, сидящий на полу, играет на тăмра (домре). Корпус тăмра имеет полусферическую форму; по-видимому, изготовлен путем долбления. Длина корпуса домры примерно 150—180 мм, длина ручки 350—400 мм, головки 80—100 мм. Общая длина 580—680 мм. Как видим, чувашская тăмра и болгарская булгария сходны по размерам, и корпус обоих инструментов изготовляется, скорее всего, путем долбления.

Н.Привалов отметил: «Балалайки из Казанской губернии имеют заметные выпуклости боков кузова»[7]. Возможно, корпус этих балалаек изготовлялся путем долбления. Наверняка местное население называло этот музыкальный инструмент тăмрá.

Ю.А.Илюхин считает, что чувашская тăмра была инструментом «типа казахской домбры или башкирской трехструнной «думбыра»[8].

Параллельно с тăмра полусферической формы у чувашей бытовали тăмра и другой формы — приталенные. Подтверждением этому служат данные словаря чувашского языка: «Тăмра в роде скрипки; унăн: алтан, пăта, хĕлĕх»[9].

Поэт Валем Ахун в 1976 году обрисовал автору данной статьи приталенную домру, бытовавшую в их деревне, и показал рисунок, который сделал в 1953 году: корпус домры приталeн и изготовлен путем долбления. Головка простая коробчатая. Дека с четырьмя резонаторными отверстиями диаметром около 10 мм — из кожи животного.

В конце 1980-х годов гусляр В.А.Михопаркин сообщил некоторые данные об отцовской домре. Он помнит, что тăмра темно-коричневого цвета, корпус конусообразный (корпус приталeн или нет, не помнит). Струны были жильные: он видел, как отец крутил овечьи кишки для струн. По его словам, корпус, возможно, плоский.

Таким образом, корпус тăмра изготавливался из дерева путем или долбления, или гибки. Бытовали корпуса трех видов: приталенный, круглый в виде полусферы, грушевидный. Головки у всех были, по-видимому, коробчатые. Имели от двух до четырех жильных струн. До середины 20 века практиковалось изготовление верхней деки из кожи (шкуры) животного.

В каждой чувашской деревне были свои мастера музыкальных инструментов. У В.М.Кривоносова есть данные, что инструменты «изготавливаются как самими исполнителями, так и мастерами-кустарями, специально занимающимися производством инструментов и не являющимися исполнителями»[10].

В старинном чувашском селе Рунга (Рунка, Буинский район Татарской АССР) Сĕлле Ваççи изготавливал скрипки и домры. Вячеслав Егоров из деревни Большое Яндуганово Мариинско-Посадского района Чувашской Республики делал домры, балалайки. Некоторые мастера производили инструменты по заказу. В чувашском словаре приводятся строки из песни, где певец говорит: «Эпĕ тутартăм тăмрана, ялан пушă ларнăран калама» (Я заказал домру, чтобы свободное время заполнять игрой на ней). Здесь же говорится, что тăмра служила для сопровождения песни: «Тăмра кĕвви майĕпе юрла»[11].

«Пение, игра на народных инструментах являлись непременными во многих обрядовых церемониях. Из музыкальных инструментов в конце XIX — начале XX в. использовали в основном гармоники, скрипку, балалайку. Музыкой сопровождали гуляния новобранцев, их посещение родственников, музыка сопутствовала отъезду новобранцев из родной деревни на действительную службу и др. [...] В экипажах музыканты-гармонисты, скрипачи, балалаечники располагались рядом с новобранцами. На протяжении всего пути музыканты аккомпанировали многочисленным песням»[12].

Тăмра широко использовалась и в молодежных обрядах: «Хождения, сборы и веселье сопровождаются играми на гуслях, домбре *тăмра*, гармошке *купăс*»[13]. Тăмра включалась в ансамбль наравне с другими инструментами: «Кĕслепеле тăмрине харăс тăрса калатчĕç»[14].

В начале 1980-х годов М.Ф.Филиппов, мастер музыкальных инструментов из Ольдеева Чебоксарского района, рассказывал, что в 1935—1936 годах он организовал в деревне оркестр, который состоял из домр и балалаек. Все инструменты они изготовили сами.

О былой популярности тăмра говорит и то, что сохранилось немало песен и сказок с упоминанием об этом инструменте: «Çак ялăн укăлчине тыттарар-и тумра хĕлĕхпе. [...] Çанталăк та паян çĕнĕ тумра, ашкăнмасть сивĕ çил паян кун; аякри вăрман халĕ ман умра: ытла та савăнать çамрăк чун»[15]. «Санăн турру вăрманта юман тункати çинче тăмра каласа урине явса ларать, — тенĕ»[16].

Хочется остановиться на происхождении самого термина — «тăмра». В.Г.Егоров в этимологическом словаре чувашского языка задает вопрос: слово «Тăмра, тумра [...] звукоподражательное (?)»[17]. Действительно, слово тăмра могло произойти, например, от звукоподражательного слова тăмпăр (подражание треньканью, бренчанию струн). Будем считать что это первый вариант происхождения слова тăмра.

На той же странице словаря читаем: «...Будагов производит это слово от персидских *домба* 'курдюк' и *бäрре* 'ягненок'; следовательно, *домбра* = 'овечий курдюк'». Это второй вариант.

Возможен и третий вариант. Раньше чувашские мастера верхнюю деку тăмра изготавливали из кожи животного. В чувашском языке *тир* — шкура, кожа, *туптир* — одежда, одея-

ние. Тумтирлĕ в данном случае надо понимать как «корпус музыкального инструмента, одетый в кожу». По-видимому, слово тумтирлĕ, т.е. одетый, со временем переделалось в тăмра, тумра.

Пока трудно определить, с какого времени чувашское название тăмра начинает переходить на балалайку, т.е. чуваши балалайку начинают называть домрой (тăмра). Так, этнограф из верховых чувашей С.М.Михайлов, еще в середине XIX века наблюдавший в деревнях игру на музыкальных иструментах, в своих рукописях упоминает балалайку. Он пишет, что низовые чуваши называют ее «томра». Это название может восходить к турецкому «танбур». Верховые же чуваши называли ее как и русские[18]. Н.В.Никольский русское слово балалайка переводит на чувашский язык словом тумра. «[...] чуваши играют, [...] на балалайке (тумра) [...]»[19]. Н.И.Ашмарин и В.Г.Егоров в своих словарях чувашское название тăмра тоже переводят на русский язык как балалайка: «Тăмра, балалайка»[20]. «Тăмра, тумра — балалайка»[21]. Наконец, в 1939 году В.М.Кривоносов, упомянув «наиболее распространенные в Чувашии в настоящее время балалайки (*палалайка...*)», указал также их народные названия *тумра, тăмра* как «отживающие»[22].

По-видимому, в чувашском быту существовала такая музыкальная атмосфера, что даже дети сами просили, чтобы их научили играть на музыкальном инструменте: «Тăмра калама вĕрент, тесе ыйтать, тет»[23]. Если в раннем возрасте ребенок воспринимает музыку импульсивно, то постепенно, по мере общего развития, музыка начинает пробуждать в нем определенные чувства и мысли.

Тăмра, как и остальные музыкальные инструменты чувашского народа, являлась важнейшим элементом формирования личности, выступая в тесном единстве не только с трудовым воспитанием, но и с умственным, нравственным и художественно-эстетическим. Песни и пляски и игра на музыкальных инструментах представляются нам главными компонентами системы музыкального воспитания.

По данным К.А.Верткова, в начале 20 века на внутренний рынок России ежегодно выпускалось до 200000 балалаек и домр[24]. По-видимому, именно в начале нашего столетия традиционная чувашская тăмра начинает уходить из быта чувашского народа. Все же хочется увидеть этот инструмент реконструированным в руках современных чувашских музыкантов.

Литература

[1] *Финдейзен Н.* Очерки истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Вып.I. М.;Л, 1928. С.19—20.

[2] *Греков Б.Д., Калинин Н.Ф.* Булгарское государство до монгольского завоевания //Материалы по истории Татарии. Казань, 1948. С.180.

[3] *Сефтерски Р.* Старинният народен музикален инструмент «булгария», или «tanbur bulghâry» //Известия на Института за музика на БАН. Т. XV. София, 1970. С.208, 210.

[4] *Атанасов В.* Болгарские народные музыкальные инструменты. Тамбура //«Картинная галерея», 1978. № 4. С.77.

[5] *Сефтерски Р.* Указ. соч. С.209.

[6] «Чувашский праздник». Картина. Масло, холст. Художник неизвестен (конец XVIII — начало XIX вв.). 50х60 см. Хранится в Этнографическом музее Казанского государственного университета.

[7] *Привалов Н.* Тамбуровидные музыкальные инструменты. Л., 1975. С.84.

[8] *Илюхин Ю.А.* Музыкальная культура Чувашии. Чебоксары, 1967. С.65.

[9] *Ашмарин Н.И.* Словарь чувашского языка. Вып. 14. Чебоксары, 1937. С.269. Перевод: «Тăмра вроде скрипки; у нее [имеются]: кобылка, колки, струны».

[10] *Кривоносов В.М.* Краткое описание чувашских музыкальных инструментов и заметки об инструментальной музыке чувашей //Музыкальная фольклористика. Вып.3. М., 1986. С.278.

[11] *Ашмарин Н.И.* Указ. соч. С.269. В переводе: «Я заказал домру, чтобы свободное время заполнять игрой на ней». «Пой по мелодии домры».

[12] *Бусыгин Е.П., Яковлев В.И.* Музыкальные инструменты в семейном быту народов Среднего Поволжья (Конец XIX — начало XX вв.) // Семейная обрядность народов Среднего Поволжья. Казань, 1990. С.22—23.

[13] *Салмин А.К.* Народная обрядность чувашей. Чебоксары, 1994. С.69.

[14] *Ашмарин Н.И.* Указ. соч. С.269. В переводе: «На гуслях и домре играли одновременно».

[15] *Ашмарин Н.И.* Указ. соч. С.130—131 Перевод: «Огородим деревенскую околицу струнами домры. [...] Нынче и погода как новая домра, не буянит сегодня холодный ветер; дальний лес сегодня передо мной; полна радости молодая душа».

[16] *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений. Т.II. Чебоксары, 1971. С.243. Перевод: «Говорят, что сидит твой бог в лесу на дубовом пне: играет на домре, положив нога на ногу».

[17] *Егоров В.Г.* Этимологический словарь чувашского языка. Чебоксары, 1964. С.236—237.

[18] *Иванов-Ехвет А.И.* Музы ищут приют. Чебоксары, 1987. С.36.

[19] *Никольский Н.В.* Конспект по истории народной музыки у народностей Поволжья. Казань, 1920. С.51.

[20] *Ашмарин Н.И.* Указ. соч. С.269.

[21] *Егоров В.Г.* Указ. соч. С.236.

[22] *Кривоносов В.М.* Указ. соч. С.278.

[23] *Ашмарин Н.И.* Указ. соч. С.269. Т.е.: «Просит, научи играть на домре».

[24] *Вертков К.А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975. С.188.

ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПОСТРОЕНИЯ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ ПРАВОСЛАВНЫХ ЦЕРКВЕЙ ЧУВАШИИ

А.А.Исаев

«Архитектурные формы обладают не только локальными свойствами элементарных геометрических фигур, но и определенными закономерностями структурного построения»[1].

Среди всех архитектурных форм, воздвигнутых людьми, наиболее привлекательными и ценными для изучения всегда были и есть культовые постройки. Недаром утверждали представители русской интеллигенции XIX в., что «если хотите познакомиться с историей и культурой города, села, деревни, вы должны обойти их церкви»[2]. Эти сооружения резко отличаются от бытовых своей архитектурной композицией, внутренним убранством, своеобразным внешним оформлением и, кроме того, при несомненной схожести, всегда чем-то как по внешнему виду, так и по внутреннему устройству отличаются друг от друга. Изучение этих различий могло бы выявить закономерности построения архитектурной формы православных церквей. Однако исследований такого рода на территории Чувашии еще не проводилось, а имеющиеся в этой сфере труды носят либо историко-архивный (справочный) характер[3], либо посвящены одному памятнику[4].

На земле Чувашии расположилось немало православных церквей различных столетий и творческих направлений. Сбор и обобщение опыта их композиционного построения, с учетом различной временной и стилевой окраски, уже само по себе представляет определенный научный интерес. Такая работа позволит систематизировать архитектурные формы церквей

по ряду сходных объемно-планировочных признаков, а значит определенным образом локализует дальнейшие исследования. С другой стороны, визуальный осмотр многих культовых зданий Чувашии показал, что здесь существует еще немало памятников православного зодчества, в той или иной степени утративших свой первоначальный облик, а значит вопросы их грамотной реставрации становятся не менее значимыми.

Проблемам реставрации памятников архитектуры посвящено немало публикаций, имеется учебная литература по этому вопросу[5]. В этих трудах представлен широкий круг проблем реставрации и показаны пути их решения. Среди них наибольший интерес, в рамках исследуемой нами проблемы, представляют те работы, где исследуются аспекты метрического построения архитектурной формы, соразмерности составляющих ее элементов[6]. Однако конкретные способы и приемы построения завершений в пропорциональной взаимосвязи с сохранившейся частью здания определенного объемно-пространственного устройства в указанных трудах не рассматриваются.

Таким образом, назрела необходимость архитектурных исследований культовых зданий, чтобы на этой основе более точно, а главное — научно обоснованно вести их реставрацию. Актуальность решения этой задачи и определила выбор темы настоящего исследования.

Цель работы заключается в типизации архитектурных форм православных церквей, расположенных на территории Чувашии, и выявлении закономерностей построения архитектурных форм, характерных для каждого типа указанных зданий, что позволит выработать для них научно обоснованные рекомендации по моделированию утраченных элементов в ходе выполнения проектно-реставрационных работ. Эта цель определила необходимость проведения визуального осмотра, фотофиксации и архитектурных обмеров памятников; построения схем их объемно-планировочной организации с указанием основных параметров функциональных элементов (объемов) здания; анализа их пропорциональных отношений, отражающих однородность изменений количественной меры при переходе от одной части формы к другой и к форме в целом; разработки предложений по использованию результатов исследований в практике реставрационного проектирования.

Исследованием охвачен достаточно широкий круг памятников — более 20 церквей, расположенных в различных районах Чувашии и представляющих разнообразные объемно-планировочные решения. Предварительный визуальный осмотр объектов показал, что в каждом из них «заложено единство трех областей: божественной (духовной), земной (материальной) и небесной (духовно-материальной), возникающей на стыке двух противоположных начал»[7], что соответствует известному трехчастному делению церкви на трапезную с притвором, собственно храм и алтарь.

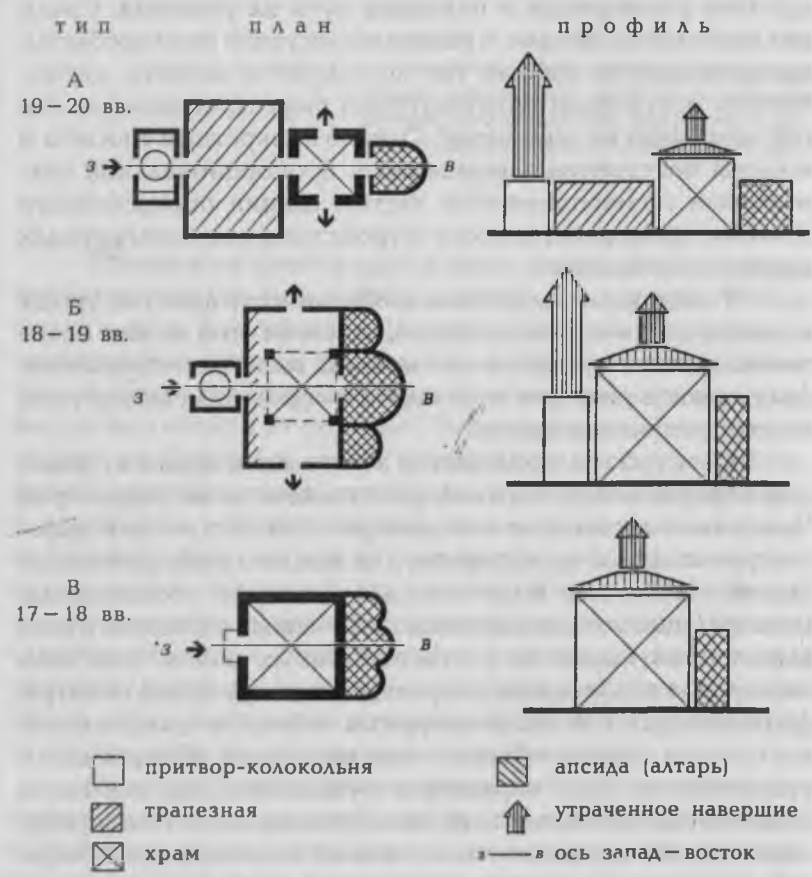


Рис. 1. **Типичные схемы объемно-планировочной композиции православных церквей Чувашии.**

Такая композиция различных по функциональному назначению пространств имеет общую планировочную ось и строгую последовательность развития с запада на восток, обозначая путь продвижения к Богу, на котором границы отдельных пространств (этапов пути) либо условны, либо всегда разрываются, превращаясь в проемы чаще всего с арочными завершениями, обозначающими небосвод, или нимб над головой, что позволяет естественно и астрально легче преодолевать эти границы.

Собранный в ходе натурных исследований и подготовленный графически материал позволил выделить на территории Чувашии три ярко выраженные группы церквей по характеру построения их объемно-пространственной композиции.

К первой группе (тип А, см. *рис.1*) относятся здания с традиционной для церквей второй половины 19 — начала 20 вв. схемой последовательного выстраивания основных помещений, о чем уже говорилось. Это, как правило, линейные композиции, где с запада на восток (по пути продвижения прихожан) размещаются самостоятельные объемы притвора, трапезной, храма и апсиды. Над достаточно просторным притвором возвышается колокольня; к нему примыкает распластанный объем трапезной прямоугольной в плане формы, чаще вытянутой вширь (перпендикулярно главной оси); за ней следует куб храма с массивными стенами, несущими сомкнутый свод, и завершает композицию просторная компактная апсида, чаще всего обтекаемой (полукруглой) формы, в которой размещается алтарь.

Вторая группа культовых зданий (тип Б, *рис.1*) отличается тем, что имеет три апсиды в одной постройке, за счет добавления пределов с северной и южной сторон, когда храм, трапезная и пределы образуют единое пространство с четырьмя или шестью опорами внутри, несущими через подпружные арки барабаны и купол храма, а также своды трапезной. Здесь храм как бы растворяется внутри церкви, теряя свою самостоятельность. В этом случае колокольня вплотную примыкает к основному объему, причем ее нижнее пространство становится открытым (проходным) или закрытым, образующим под колокольней притвор, где он становится более скромным, в отличие от притвора в зданиях типа А.

К третьей группе (тип В, *рис.1*) относятся наиболее древние постройки (17 — первая половина 18 вв.). Для них характерна обособленность от колокольни (отдельно стоящие церкви). Это, как правило, небольшой единый объем храма без трапезной и притвора, с волнообразной апсидой на всю ширину здания и непосредственным входом снаружи либо через крытую галерею, или небольшой пристрой-тамбур. Такие церкви чаще всего строились в монастырских комплексах исторических городов Чебоксары, Алатырь, Цивильск, а также в других местах, где идея уединения («монашества») в размещении на территории подкрепляется градостроительной ситуацией и природным ландшафтом (Мариинский Посад, Козловка и др.).

Рассмотренные типы церквей были проанализированы не только по характеру их композиционного построения, но и с позиций масштабно-пропорционального устройства. Для этого были проведены архитектурные обмеры памятников (объектов исследования) и выделены внешние размеры их функциональных объемов по горизонтали и вертикали (см. табл. на с.68—69).

Следует отметить, что архитектурная форма — прежде всего функция ее параметров, в т.ч. длины, ширины, высоты. Отношения этих параметров решают проблему удобства, характер конструкции, художественную выразительность объемов и, в конечном счете, экономическую целесообразность сооружения[8]. Эти параметры, приведенные в таблице по основным объектам — представителям той или иной типологической группы, округлены до целочисленных значений, чтобы более наглядно продемонстрировать определенную схожесть размеров и более четко выявить их соотношения.

В результате исследования определены соотношения основных параметров функциональных объемов внутри себя, по отношению друг к другу, а также по отношению их к размеру всего сооружения. Установлено, что для зданий группы А наиболее распространенными отношениями внутри каждого из объемов становятся — 1:1, 1:1,25, 1:1,5, 1:1,75, 1:2, а их размеры составляют от 5 до 15 *м*, где габариты собственно храма тяготеют к центру этой шкалы (около 10 *м*) и всегда почти равны друг другу во всех направлениях, определяя его кубическую форму. К этой форме тяготеют также апсида и притвор и только трапезная всегда обозначает параллелепипед.

В то же время отмечено, что отношения горизонтали и вертикали внутри объемов более определенны и устойчивы (1:1, 1:2), а между собой либо нюансные (1:1,25), либо контрастные (1:2).

Для зданий группы Б характерно снижение контраста высот храмовой части по отношению к остальному пространству единого объема. Здесь чаще встречается соотношение 1:1,25, причем вертикали храмовой части к горизонтали имеют примерно ту же зависимость. Здания группы В сохраняют тенденцию к сближению горизонтальных и вертикальных размеров здания, которые здесь колеблются в отношениях 1:1, 1:1,25, 1:1,5.

Как уже отмечалось, связующей нитью, объединяющей функциональные элементы здания, является его продольная ось. Для зданий группы А ее размеры по внешним границам колеблются от 30 до 40 *м*, группы Б — 20-25 *м* и группы В — 15-20 *м*, что подчеркивает компактность формы более ранних построек, определяя их камерный характер.

Если длину продольной оси принять за целое, тогда размеры функциональных элементов будут его частями. В соотношении части и целого «обезглавленных» построек также прослеживается тенденция к компактности формы по мере удаления от нас сроков их возведения. Так, высота наиболее влиятельной (главенствующей) части церковной постройки — храма — в зданиях группы А занимает четвертую часть продольной оси, группы Б — вторую, третью, а группы В — совпадает с размером оси или занимает ее вторую часть (см. *рис.2*).

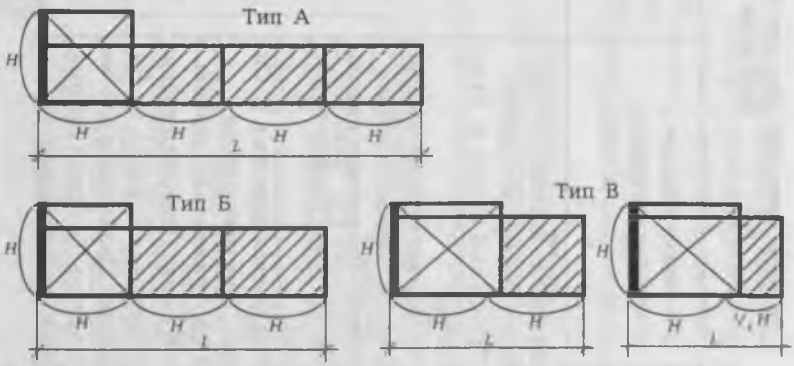


Рис. 2. **Отношение высоты храма к длине всего здания.**

Размеры внешних объемов границ функциональных объемов православных церквей Чувашии (м)
(основные параметры: l — длина, b — ширина, h — высота)

№ п/п	Наименование и место постройки	Тип структуры	Притвор			Трапезная			Храм			Апсиды			Все здание
			l	b	h	l	b	h	l	b	h	l	b	h	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1.	Казанская церковь в с.Алтышево Алатырского района	А	7	9	5	12	13	5	10	10	10	5	6	5	39
2.	Троицкий собор в Мар. Посаде	Б	7	10	5	16	24	5	11	11	11	5	10	5	42
3.	Никольская церковь в с. Анастасово Порецкого района	А	8	8	7	12	12	7	15	15	15	5	8	7	40
4.	Николо-Покровская церковь в с. Буртасы Урмарского района	А	5	10	6	12	12	6	9	10	9	5	7	6	31
5.	Никольская церковь в с. Сиява Порецкого района	Б	4	10	6	4	10	6	10	10	10	5	10	6	23
6.	Преображенская церковь в с.Кудеиха Порецкого района	Б	4	5	4	4	18	4	8	8	8	4	18	4	24
7.	Успенская церковь в с.Чурачики Цивильского района	А	6	12	4	10	12	4	10	10	10	4	8	4	29
8.	Церковь Толгской Богоматери — в Чебоксарах	В	—	—	—	7	17	4	8	9	7	5	9	3,5	25

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
9.	Казанско-Богородицкая церковь вг.Козловке	В	–	–	–	10	20	5	12	12	12	6	9	5	28
10.	Церковь Смоленской Богоматери вс.Устье Аликовского района	Б	4	5	5	5	20	5	9	9	6	8	8	5	32
11.	Троицкий собор в Чебоксарах	В	–	–	–	–	–	–	17	14	8	6	14	5	23
12.	Церковь Покрова вс.Покровское Марпосадского района	Б	7	7	7	6	18	7	9	9	9	5	18	7	34
13.	Церковь Св. Адриана вс. Шоршелы	А	7	7	5	12	13	5	10	10	10	5	6	5	39
14.	Покровская церковь в Алатыре	В	6	10	8	10	10	8	10	10	8	5	9	10	32
15.	Вознесенская церковь в Алатыре	Б	5,5	22	5	10	10	8	10	10	8	6	10	5	31
16.	Церковь Иакова Алдеева в Чуварлеях Алатырского района	Б	6	6	6	3	6	6	9	9	6	4	20	6	23
17.	Церковь Св.Михаила Архангела в Чебоксарах	В	–	–	–	–	–	–	14	13	10	6	13	6	21
18.	Троицкая церковь в с.Шумшеваши Аликовского района	Б	6	6	6	5	15	8	13	15	10	6	8	7	33
19.	Церковь Св.Троицы вс.Б.Шемердяны Ядринского района	А	7	7	6	8	13	6	7	7	8	5	5	6	27

Проведенные изыскания различных пропорциональных зависимостей в архитектурной композиции православных церквей, утративших свой первоначальный облик, позволили выявить наиболее характерные соотношения форм, которые, на наш взгляд, следуя принципу соответствия части и целого, должны воплотиться в соразмерности композиционного строя первоначального облика здания. Наиболее типичными оказались отношения 1:1, 1:1,5, 1:2, которые укладываются в геометрические пропорциональные системы, известные уже с давних времен.

Гармония архитектурного произведения предполагала в древности определенную числовую закономерность основных размеров сооружения. «Закономерность математического ряда была средством внутренней взаимосвязи частей и целого, способом организации пространственной структуры»[9]. Особенно удобны были ряды сложения (аддитивные ряды), каждый последующий член которых представлял сумму двух предыдущих. Простейшим и самым известным рядом сложения является цельночисленный ряд золотого сечения (1, 2, 3, 5, 8, 13 и т.д.).

Оказалось, что большинство рассматриваемых объектов несет в себе этот «золотой» принцип, когда какой-либо отрезок (например, высота объема) делился архитектурными средствами на части, выражающие иррациональные величины (0,618 и 0,381). Простая геометрия двух квадратов и общей диагонали позволяет построить такие отрезки, но для воссоздания утраченных элементов здания важнее найти прием взаимосвязи горизонтальных и вертикальных параметров архитектурной формы.

В ходе исследований удалось убедиться, что принцип определения высотных размеров на основании габаритов плана, который указывает ряд исследований древнерусской архитектуры[10], имеет место и в культовых памятниках Чувашии. Исходной величиной для построения всего объема здания служил размер нижнего четверика храма (пролет в свету и то[illegible]шина стен), которые определяли устойчивость всего сооружения, причем промежуточные членения фасадов также подчинены общей пропорциональной системе. Отсюда был сделан вывод, что существовавшая ранее система соразмерностей на основе несложных геометрических построений

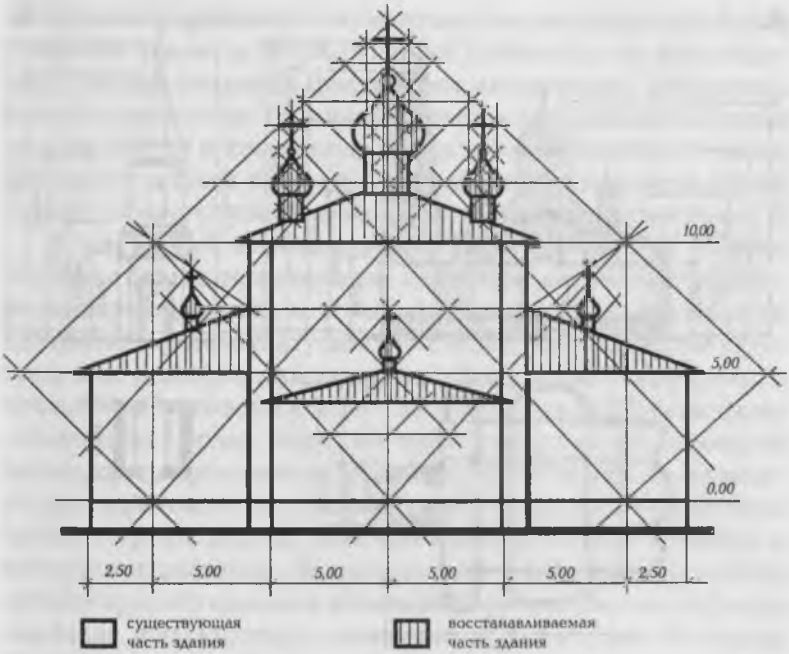


Рис. 3. **Пример построения утраченных завершений здания Троицкой церкви в Мариинском Посаде.**

является наиболее характерной для исследуемых объектов. Эта система вытекала из свойств вписанных квадратов и наиболее полно выражала художественную ценность церковных зданий.

Опыт практического использования системы «вписанных квадратов» в ходе разработки эскизных проектов в реставрации памятников архитектуры показал, что, совмещая геометрическую схему с контурами существующего (сохранившегося) здания, можно продолжить построение, определяя основные точки, горизонтали и вертикали утраченных элементов (см. *рис.3*). Такой способ воссоздания фасадов, разрезов и даже планов (когда есть в том необходимость) был апробирован на ряде реальных проектов церквей (см. *рис.4*, где штриховкой указаны контуры воссоздаваемых элементов). Полученные таким способом модели утраченных архитектурных форм, увязанных с существующими, сравнивались с

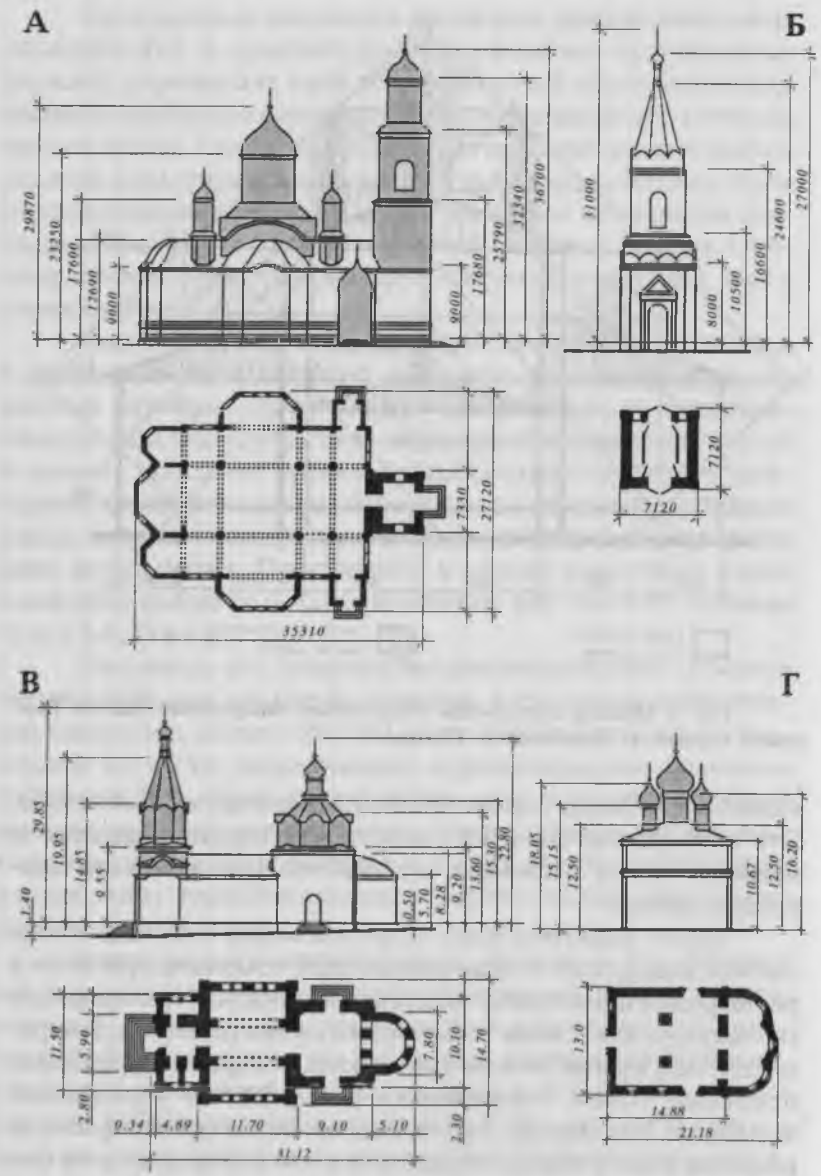


Рис. 4. **Проекты восстановления православных церквей Чувашии: А — Иакова Алфеева (Алатырь); Б — колокольня мужского монастыря (Чебоксары); В — Николо-Покровская (с. Буртасы); Г — Михаила Архангела (Чебоксары).**

материалами архивных документов и сохранившимися фотографиями зданий до их разрушения. Оказалось, что расхождения в общих размерах фактически отсутствуют. Например, высота колокольни Троицкой церкви в Мариинском Посаде по документам и полученная по построению соответствовали друг другу и были равны 42 *м*, а членения и характер новой формы соответствовали фотографическому изображению.

Настоящее исследование — лишь первый шаг на пути изучения большого количества памятников архитектуры православного зодчества, которых, по данным Государственного центра по охране культурного наследия Министерства культуры и по делам национальностей Чувашской Республики, в Чувашии насчитывается более 120, а всего около 200 церковных сооружений. Более широкий охват объектов исследования позволит уточнить результаты данной работы. При этом можно расширить цепочку взаимосвязей отдельных параметров архитектурной формы, включая взаимодействие внешних и внутренних размеров. Возможно также проследить и логику архитектурной гармонии внешней формы, детально исследуя наиболее выдающиеся памятники архитектуры. Остается надеяться, что такие исследования будут проведены, а их результаты опубликованы.

Литература

[1] *Кириллова Л.И., Покровский И.А., Рожин И.Е.* Композиция в современной архитектуре. М.: Стройиздат, 1973. С.10.

[2] *Герасимов Ю.Н., Рабинович В.И.* Зодчество и православие. М.: Стройиздат, 1986. С.38.

[3] *Браславский Л.Ю.* Православные храмы Чувашии. Справ. изд. — Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1985.

[4] *Мордвинова А.И.* К вопросу об атрибуции Введенского собора в Чебоксарах //Чувашское искусство. Вып. III: Вопросы теории и истории. Чебоксары: Чуваш. гос. ин-т гуманитарных наук, 1977. С.217—227.

[5] *Пруцин О.И.* Методология реставрации памятников архитектуры. Учеб. пособие. МАРХИ, 1979. 185 с.; Реставрация памятников архитектуры. Учеб. пособие. М.: Стройиздат, 1988. 264 с.

[6] *Рыбаков Б.А.* Архитектурная математика древнерусских зодчих. «Советская археология», 1957, № 1; *Тиц А.А.* Архитектура, стандарт, красота. Киев: изд-во «Будівильник», 1972. 129 с.; *Шевелев И.Ш.* Принцип пропорций: о формообразовании в природе, мерной линейке древнего зодчего, архитектурном образе, двойном квадрате и взаимопроникающих подобиях. М.: Стройиздат, 1986. 200 с.

[7] *Герасимов Ю.Н., Рабинович В.И.* Указ. соч. С.43.

[8] *Тиц А.А.* Указ. соч. С.82.

[9] Там же. С.35.

[10] *Афанасьев К.Н.* Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М.: изд-во АН СССР, 1961. 243 с.; *Азгальзов Г.Г.* Численная мера и проблемы красоты в архитектуре. М.: Стройиздат, 1978. 88 с.; *Тиц А.А.* Указ. соч. 129 с.; *Шевелев И.Ш.* Указ. соч.

СКУЛЬПТУРА ПАРАСКЕВЫ ПЯТНИЦЫ XVIII ВЕКА ИЗ ТРОИЦКОГО СОБОРА ЦИВИЛЬСКА

А.И.Мордвинова

История появления и бытования деревянной церковной скульптуры в Чувашии представляет достаточно яркую, хорошо иллюстрированную страницу прошлого. В ней отразились сложные переплетения религиозных представлений народа, не утратившего с принятием христианства языческого мировосприятия. Появление ее в Чебоксарах, Цивильске, Ядрине, Алатыре и даже в селах и деревнях связано с освоением Московским государством восточных земель и постройкой здесь большого количества православных храмов. Но в чувашском искусствоведении не только скульптура — все христианское искусство, включая архитектуру, монументальную живопись и иконопись, остается малоизученной областью, хотя в культуре чувашского народа занимало в последние три-четыре столетия значительное место. В истории российского искусствоведения деревянная церковная пластика стала предметом изучения намного раньше — во второй половине XIX в.

Развиваясь в русле общих тенденций русского искусства, культовая скульптура оказывалась в новых регионах распространения под сильным влиянием местных художественных установок, особенно начиная с XVIII столетия, после роспуска мастеров кремлевской Оружейной палаты в самом начале века. Конечно, и в Москве, и в Новгороде, и в северных монастырях, где этот промысел процветал, еще существовали крупные мастерские с устойчивыми традициями, но производство церковной утвари уже носило локальный характер. Большое количество мелких мастерских и артелей появилось и в Казанском крае, а еще больше в Нижегородском, где искусство обработки дерева традиционно стояло на высоком

уровне. Так, например, в Арзамасе уже в XVII веке работали мастера резного дела, чьи имена сохранила история, а в XVIII веке их было не менее двух десятков[1]. Резчики и позолотчики этого города обслуживали храмы не только Нижегородской, но и Казанской, и Симбирской епархий, некоторые из них доходили до Сибири. В самой Казани, куда были причислены Чебоксары и Цивильск (в губернию и епархию), также существовали мастерские.

Исследуя храмовую пластику Чувашии, приходится постоянно соотносить ее с произведениями, происходящими из других районов Поволжья, северной и средней Руси, Прикамья — мест, где она была распространена особенно широко и изучением которой занимались и занимаются крупнейшие искусствоведы. Неоценимую работу по сбору памятников и их систематизации совершили ученые начала века И.Грабарь, Н.Померанцев, Н.Серебренников.

Наибольшую близость к древнерусским художественным традициям обнаруживаем в статуарной пластике Чувашии раннего периода, например, в резной иконе Николы Можайского XVI века, известной у нас как чудотворная. Объясняется это тем, что все ранние произведения христианского искусства того времени были привозными.

Произведений XVIII столетия дошло до нашего времени очень мало. Даже в описи памятников 1930 года, взятых на учет экспедицией А.И.Некрасова[2], их всего полтора десятка, из которых большая часть — иконостасы, их скульптурные детали и царские врата. В то время они еще частично стояли на своих местах в храмах, частично фрагментами хранились в музее. На сегодняшний день утрачено почти все, что было при А.И.Некрасове. Остались только иконостас чебоксарского Введенского собора, два ангела из Предтеченской церкви, именуемые в документах Художественного музея, где они находятся, «ангелами плоскими», «Плачущий ангел», и статуя Параскевы Пятницы, находящаяся там же. Последняя — объект нашего исследования, — единственная круглая скульптура XVIII века в Чебоксарах (ангелы являются частью иконостасов или киотов). Еще одна круглая скульптура Параскевы упоминается в документах чебоксарской Крестовоздвиженской церкви в записи за 1825 год, но нет ни описания ее, ни размеров[3].

В Чувашский государственный художественный музей статуя Параскевы Пятницы поступила в 1951 году вместе с другими произведениями православного искусства из Краеведческого музея, а ранее находилась в Троицком соборе г. Цивильска, до его закрытия в 1930 году. И даже не в самом соборе, а в колокольне, построенной в 1748 году вскоре после возведения собора (1734 г.). Престол в колокольне был поставлен в честь Иоанна Милостивого.

Памятник представляет собой стоящую в полный рост фигуру святой, вырезанную из липы и расписанную темперными красками по тонкому слою левкаса. Размер ее — 146 х 41 х 24 см. Фигура склеена из двух больших кусков дерева, соединение их проходит по затылочной части головы и по плечам параллельно передней плоскости статуи. Сзади она выдолблена для облегчения веса и против коробления дерева. Выдолбленная часть плотно закрыта тонкой доской, наподобие крышки, прибитой к основному объему гвоздями. Руки надставлены из отдельных блоков, уши приклеены, тыльная сторона обработана теслом очень тщательно. Пропорции фигуры близки к человеческим, примерное соотношение головы к высоте — 1:6,5. В правой руке — остаток креста. Одета Параскева в тунику теплого зеленого цвета с орнаментированным поясом и передником, по всей длине которых написаны «драгоценные камни» по серебряному фону. На плечах плащ красного цвета, который выступает над плоскостью фигуры рельефом в 0,5—1 см. На голове цилиндрический венец, чуть расширяющийся к верхней части и расписанный растительным узором серебряного цвета на темно-вишневом и зеленом фоне. Решение фигуры плоскостное, монолитное и статичное, без объемной проработки деталей и складок, — они изображены не с помощью резьбы, а живописными средствами. Только голова и руки имеют скульптурную моделировку. Такое решение объемов в церковной пластике характерно для раннего периода и восходит к традициям XV—XVI вв. Но нарождающееся барокко в XVIII веке разрушает статичность и внутреннюю цельность образа, его «надмирность». Параскева Пятница в полной мере является произведением переходного периода. Если общее решение фигуры, позы, живописного декора одежд еще далеко от зрелых форм барокко, то голова и руки становятся объем-

Параскева Пятница. XVIII в.

ными, и само понимание образа приближается к этому стилю. Утратившая торжественность и внутреннее величие скульптура сильно индивидуализируется и получает эмоциональную характеристику. Образ лишается идеализации, форма трансформируется в сторону большей свободы в трактовке деталей.

Выразительный образ святой Параскевы, вероятно, производил сильное впечатление на верующих: он был известен и за пределами Цивильска. В «Известиях по Казанской епархии» за 1898 год эта скульптура упоминается как местночтимая. В газете «Камско-Волжская речь» за 1913 год ей дается очень яркая характеристика: «...В местном соборе во втором этаже соборной колокольни, под бдительной охраной соборного духовенства, находится статуя, которая поддерживает у чуваш память о давно умерших богах священной Киремети. Статуя представляет собой отдаленное подобие женщины. Сделана она из дерева и одета так, как одеваются молодые чувашки... Одна рука статуи протянута вперед, как будто она просит подаяние. Скуластое лицо, выкрашенное серой краской, вытянутый вперед подбородок, огромные черные глаза и толстые обрубки дерева вместо ушей создают впечатление чего-то кошмарного»[4]. Действительно, лик святой очень индивидуален и далек от канонического изображения: скуластое, сильно суживающееся книзу лицо покрыто плотным слоем темно-золотистых охр. Четкие линии округлых бровей продолжены в линиях длинноватого носа «уточкой». Миндалевидные глаза со скульптурной проработкой век очень большие, губы же, напротив, очень маленькие. Квадратной формы подбородок плоский. Уши торчат перпендикулярно к голове. Но цитируемое газетное описание кажется излишне эмоциональным, а восприятие скульптуры корреспондентом — субъективным. С другой стороны, надо учесть и то, что скульптура была покрыта двумя слоями поздней живописи, возможно, гораздо более грубой, чем авторская роспись. Раскрытая теперь, она не дает такого тяжелого впечатления, хотя Параскева имеет довольно суровое выражение лица. «Черные глаза» оказались светло-карими, даже золотистыми — в тон лика. Зрачки не вырезаны, а написаны. Конечно, из-за торчащих ушей она немного напоминает мужчину, но ни эта деталь, ни статичность и монолитность объема, ни цветовая сдержанность и строгость выражения лица не

умаляют ее женственности. Фигура святой достаточно хрупка, черты некрасивого лица тонко прорисованы, а «утиный» небольшой нос и острый подбородок придают ему не «кошмарное», как указывал автор, а скорее живое выражение. Печальные светлые глаза также добавляют мягкости в характеристику образа. Думается, создатели скульптуры не забывали о том, что Параскева Пятница являлась покровительницей домашнего очага и женских рукоделий. В переводе с греческого имя Параскева означает «приготовление к пятнице».

Интересно, что автор цитируемых строк заметил момент языческого в образе скульптуры. Это, вероятно, можно было почувствовать человеку, привыкшему видеть в храмах исключительно традиционное православное искусство. В языческой же вере, действительно, был очень силен устрашающий момент. Известно, что с древних времен более всего чуваши поклонялись Киреметю — духу, живущему в священном дереве. С другой стороны, зная характер верований чувашей, автор мог в описании искусственно усугубить черты суровости образа. Формальные же признаки скульптуры и архивные документы говорят о том, что она была изготовлена не местными мастерами, которых, кстати, в XVIII веке в Цивильске и не было. В документах конца XVIII — начала XIX века находим упоминание о работе в Цивильске мастеров из Чебоксар и Арзамаса Нижегородской губернии[5], где, как уже говорилось, искусство церковной резьбы было освоено еще в XVII столетии.

Сложность атрибуции скульптуры Параскевы Пятницы состоит главным образом в том, что она действительно относится к переходному времени в истории древнерусского искусства и периоду перелома в религиозном сознании чувашей. В ней соединились черты архаичности и новейших веяний, уроки традиционного иконного мастерства и момент бытового восприятия христианского учения. Надо отметить также, что образ цивильской Параскевы очень оригинален и заметно выделяется из канонических изображений этой святой не только эмоциональной наполненностью и чрезмерной индивидуализацией лица, но и нарушением чисто внешних признаков. На Параскеве отсутствует очень важная деталь — головное покрывало (плат), поверх которого надевалась иногда

корона или шапка. Головной убор надет прямо на голову и при этом не изображено ни пряди волос. Аналогий такому решению внешнего вида святой еще не встречалось нигде. Хотя Г.А.Носова в книге «Язычество и православие», имея в виду народность религиозных образов, писала: «...Богородица изображалась с крестьянским лицом, Параскева — простоволосой высокой женщиной», не подтверждая свои слова примером. В Среднем Поволжье не только простоволосых или без плата, но и канонических изображений Параскевы Пятницы встречается исключительно мало — и резных, и живописных.

Открытые большие уши нашей скульптуры делают этот памятник настолько неординарным, что специалисты по древней скульптуре (например, крупнейший исследователь этого вида искусства Н.В.Мальцев из Русского музея, видевший фотографию) очень сомневаются в том, что это — изображение Параскевы. Однако скульптура бытовала под этим именем: сохранились церковные документы XIX века, подтверждающие это. Обломок креста — традиционного атрибута святой Параскевы — также не противоречит ее имени.

Причину такой вольности в трактовке головы, вероятно, надо искать в индивидуальном художественном видении мастера, резавшего эту скульптуру. Он как будто создал портрет какой-то конкретной женщины, принадлежавшей к этнографической финно-угорской группе чувашей, с высокими скулами, острым подбородком и характерным небольшим носом. Этот резчик был, вероятнее всего, мастером-одиночкой, так как подобные отклонения от канонов не могли произойти в работе резчиков крупных мастерских, где их соблюдение было под строгим надзором. Однако работал автор нашей Параскевы вполне профессионально — ведь скульптура находилась при городском соборе и заказ не могли дать случайному человеку. В документах Казанской епархии, куда был причислен Цивильск, не раз встречаются распоряжения, запрещающие нанимать в церкви художников без рекомендации или без представления образцов своей работы[6]. Доказательством профессионализма служит и мастерство, с каким обработано дерево, найдено соотношение форм и пропорций, проработаны детали: при некоторой массивности рук, они все же сделаны не примитивно, а с хорошим знанием

анатомии и пластическим чувством. Можно предположить, что вырезана скульптура мастером, если не чувашом, то человеком, жившим среди чувашского населения или рядом и привыкшим видеть определенный этнический тип людей, окружавших его.

Что же касается слов «одета так, как одеваются молодые чувашки», — то они долгое время вызывали у нас недоумение, пока в ЦГА Чувашской Республики не была найдена опись церковного имущества Троицкого собора за 1898 год. В ней дается краткое описание: «В амбразуре переднего окна резное изображение «св. Великомученицы Параскевы», нареченной «Пятница», в медном венце, в шерстяном облачении, с позументом»[7]. Теперь, конечно, трудно сказать, как именно была «одета» скульптура, но по описанию видно, что это была очень недорогая одежда; скорее всего — нарядное облачение замужней чувашки, главными компонентами которого были белая рубаха, вышитая шерстью или шелком, и длинное головное полотенце — сурпан, который скрывал волосы, уши и шею. Поверх сурпана надевалась шапка, расшитая серебряными монетами и цветным бисером, — хушпу. Кстати, головной убор Параскевы очень похож своей формой на хушпу. Медный венец, который упомянут в описи, по-видимому, повторял форму резного. Можно также предположить, что под венец иногда повязывали сурпан, который закрывал уши.

Роспись поверхности скульптуры создана в лучших традициях древнерусской иконописи, особенно это касается одежд. «Драгоценные камни» по серебряному фону пояса и передника прорисованы очень изящно и графично, без перегрузки деталями. Такая же легкость и виртуозность есть в прописи складок: стремительных вертикальных и круглящихся на груди и плечах. Они повторяют линии рельефно выступающего плаща, который лежит на груди двумя разновеликими валиками. Внизу у подола углы его срезаны двумя волнообразными линиями, создающими впечатление широкой нижней части скульптуры и придающими ей устойчивость.

Совсем иной характер имеет роспись головного убора, поручей и почти не сохранившегося подольника, выступающего понизу полосой в 9—10 см. Этот пышный растительный орнамент по своим стилевым и технологическим

признакам относится к нижегородской Хохломе. Состоящий из характерных аканфоподобных листьев, вьющихся вдоль длинных упругих стеблей, из цветов, отдаленно напоминающих ромашку, и пышных бутонов и плодов каких-то экзотических растений, он очень живописен и сочен. Разнообразный мазок и линия с различным нажимом, уверенность, с какой пишет мастер привычные формы этих листьев и цветов, их округлость и «витиеватость» — все это признаки ранних памятников хохломского промысла XVIII — нач. XIX вв. Позднее в них нарождается некоторая изощренность, графичность. Очень характерна для Хохломы и композиционная организация декоративного поля с четко намеченным центром в виде виньетки или рамы, в которой размещали какой-либо текст или дату. Иногда она заменялась вазоном. На венце Параскевы в неправильно очерченной рамке, которую в силу ее примитивной формы трудно назвать виньеткой, изображен поясной благословляющий Спаситель. Изображение его каноническое, но размер кажется мелким рядом с упругими, барочными формами растений. Характерен для Хохломы и двуцветный фон: зеленый по нижнему и верхнему краям убора и вишневый, широкой полосой заполняющий середину. Фон в раме с изображением Иисуса Христа зеленый. Сдержанное, несколько глухое цветовое сочетание, где соединились вишневый, зеленый и серебряный цвета, отличает этот промысел от всех остальных, даже нижегородских. Кстати, серебро уходит из хохломских изделий уже в середине XIX века — его плотно покрывают лаком, который после обжига приобретает золотой оттенок. Мастер, расписывавший венец, поручи и подол, использовал один из наиболее сложных приемов хохломской росписи — «под фон». Он рисовал кистью поверх серебряной поверхности (полуды) контуры орнамента, затем наносил цвет вокруг него, и орнамент выступал на цветном фоне светлым блестящим силуэтом. Последний этап росписи — «разживка», когда в элементах орнамента тонкими черными штрихами подчеркивали объем лепестков и листьев. В головном уборе Параскевы Пятницы они лежат расходящимися линиями от центра или основания лепестков, по одному-два расположены по их краю. Иногда штриховка положена «сеточкой». Все эти приемы широко используются и в современных хохломских изделиях.

Надо отметить, что иконописная манера росписи плаща и туники заметно отличается от «народной» манеры живописи головного убора и поручей, даже несмотря на схожую технологию и близкий цветовой ряд в деталях (работа по серебряному фону на головном уборе и поясе с передником в «драгоценных камнях»), несмотря на одинаково смелое и уверенное владение кистью как в нанесении растительного орнамента, так и в прорисовке складок. Возможно, здесь работали два мастера — это было обычным в иконописном деле, когда над одной иконой работали знаменщики, «доличники», мастера личного письма и другие. Но, в любом случае, роспись выполнена мастерски. Гораздо слабее выполнено личное письмо: без тонких прописей, плотным слоем темного золотистого санкиря почти без вохрения (высветления) и подрумянки, выделены цветом только губы. Однако этот недостаток компенсирует скульптурная выразительность лица.

Церковная культура, насаждаемая среди чувашей с середины XVI века, долго оставалась им чуждой. Но темпы православного храмостроительства были стремительными. «Ряд небольших уездных городов региона, — пишет Л.Н.Гончаренко в книге «Города Среднего и Нижнего Поволжья во второй половине XIX века», — экономическое значение которых было крайне невелико, выделялись, тем не менее, обилием православных храмов, часовен и монастырей. Эти города были расположены в регионах с преимущественно нерусским населением... В целом же города Казанской губернии, находившиеся на предпоследнем месте в регионе (после Астраханской губернии) по доле православных в составе населения (63,2%), отличались самым высоким количеством размещенных в них храмов..., а также самой большой совокупной численностью в них лиц духовного звания, по сравнению с городскими центрами других губерний края»[8]. При такой интенсивности строительства храмы, конечно, поначалу были украшены недостаточно, обходясь привозными вещами. В XVIII веке на территории Чувашии работают уже мастера и артели из различных регионов России, главным образом Поволжья: Владимирской, Нижегородской, Костромской губерний и из самой Казани, которая, являясь центром епархии, быстрее обзавелась собственными архитекторами, иконо-

писцами, резчиками, позолотчиками и другими специалистами. Это нашло отражение в многочисленных документах в архивах Москвы, Петербурга, Чебоксар и Казани. В сохранившихся приходно-расходных книгах цивильского Троицкого собора, откуда происходит Параскева Пятница (наиболее ранние документы относятся к 70-м годам XVIII столетия), упоминаются резчики и иконостасные мастера из Чебоксар и Арзамаса, позолотчик из Москвы. Есть также несколько записей о резных работах без упоминания имен и происхождения мастеров[9]. Возможно, при создании грандиозных иконостасов в соборах работали и цивильские мастера, т.к. они (плотники и столяры) постоянно упоминаются в записях о мелком ремонте или постановке дверей, оконниц, лестниц, т.е. работ не художественных. Поэтому можно предположить, что Параскева Пятница была создана не цивильскими мастерами, но жившими в ближайшей Нижегородской или Казанской губернии. Скорее всего она резалась и расписывалась пришлыми мастерами на месте во время больших работ над сооружением иконостасов самого собора, придела или колокольни.

К сожалению, скульптура эта не упоминается ни в самой ранней сохранившейся описи собора 1807, ни в более поздней 1820 года[10]. Хотя этот факт вовсе не означает, что Параскевы в Троицком соборе не было. Дело в том, что после многочисленных указов Синода о запрещении в храмах разных «издолбленных» икон стало обычным не включать скульптуру в описи, которые контролировались епархией, а иногда даже вымарывать старые записи. Резные иконы должны были вывозиться в епархиальные управления. Так, даже широко почитаемую и считающуюся чудотворной (а потому существование которой невозможно было скрыть) резную икону Николы Можайского XVI века из Чебоксарского Троицкого монастыря указом Казанской духовной консистории велено было отослать в Казань[11]. Почему она все-таки осталась в Чебоксарах, предстоит еще выяснить. Существование же менее известных памятников заканчивалось часто в рухлядных кладовых или чердаках церквей. Многие скульптуры сохранены именно потому, что о них умолчали в документах.

Скульптура Параскевы Пятницы зафиксирована на фотографии 1930 года фотографом упомянутой экспедиции

А.И.Некрасова, хотя ученые не уделили ей внимания в своей неопубликованной статье «Художественные и археологические памятники города Чебоксар»[12]. Из произведений XVIII века рассмотрены только иконостасы. На этой фотографии скульптура имеет ноги: две маленькие ступни видны из-под нижнего края одежды. На другой фотографии, сделанной в 1970-х годах, перед вывозом ее на реставрацию, ступни уже утрачены. Когда и где это произошло, нигде не указано.

Со дня поступления скульптуры Параскевы в музей, сначала в Краеведческий, а затем в Художественный, она ни разу не экспонировалась и находилась в запасниках. Состояние ее требовало серьезной реставрации. В октябре 1977 года она была вывезена, вместе со скульптурой Николы Можайского, в Москву во Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. И.Э.Грабаря (ВХНРЦ). В реставрационном паспорте[13] отмечено ее состояние: левая рука отсутствует, правая отломана (сохранилась), утрачены ступни обеих ног и т.д. Также были обнаружены поздние записи на лике, руках и одежде и следы предыдущих реставрационных работ. Эти реставрационные работы были выполнены, скорее всего, до изъятия скульптуры из церкви, т.к. в «Дневнике и отчете обследования и реставрации памятников древнерусской живописи в Чебоксарах», написанной участником некрасовской экспедиции, известнейшим реставратором, работавшим некоторое время и в Третьяковской галерее, В.О.Кириковым, даже частичная реставрация или раскрытие не упоминаются[14].

С 1984 по 1986 год скульптура была обследована и реставрирована в ВХНРЦ специалистом высшей категории Л.М.Молчановой.

Обследование скульптуры Параскевы Пятницы из Троицкого собора г. Цивильска, изучение всех доступных документов, касающихся ее бытования, и литературы по данной теме позволяют сделать некоторые выводы. Этот памятник представляет собой редчайший экземпляр широко распространенного и почитаемого в народе образа, созданного в XVIII веке. Он обладает всеми признаками сложного для православного искусства времени. В нем еще сохраняется монолитное решение фигуры единым блоком, статичность и симметричность произведений предыдущих веков. Передача внутреннего состояния святой еще оставалась одной из

главных задач мастера. Но новое время ставило перед искусством новые проблемы, которые художники пытались решить иными, не традиционными выразительными средствами. Особенностью искусства этого периода стала индивидуализация канонического образа, когда византийский прототип перестает быть образцом, и фантазия, самобытное видение художника перерабатывают человеческие типажи из окружающей его действительности. У провинциальных мастеров святые получают более простонародный облик, и это делает образ более человечным и приземленным, как это случилось с цивильской Параскевой.

Недорогое облачение Параскевы Пятницы, надетое поверх росписи и украшенное лишь фабричным позументом и медным венцом, как описал автор статьи 1913 года, определяет ее статус среди почитаемых чувашским населением святых. Николу Можайского, например, одевали в серебро и парчу и относились к нему как к одному из главных богов. Вероятно, по мнению чувашей, простое одеяние не должно было быть для нее обидным: Параскева покровительствовала торговле, женскому рукомеслу — ткачеству, ведала делами семьи, ей были близки все женские заботы. Такое упрощенное восприятие православного вероучения объясняется утилитарным к нему отношением и следствием многих других причин: одной из главных было отсутствие богословских книг и богослужения на чувашском языке, что сделало невозможным постижение в полной мере его философии и догматов. Живучесть древних традиций язычества, крепко связанного с природой и крестьянским хозяйствованием, сделало религию чувашского народа синкретическим явлением. Это отразилось в отношении чувашей к памятнику церковной пластики — скульптуре Параскевы Пятницы, хотя она совершенно определенно является произведением древнерусского искусства. Живописные особенности позволяют причислить статую к художественной школе Среднего Поволжья, но яркая индивидуальная характеристика лика ставит ее в особое положение в длинном списке изображений этой святой. Еще более странным кажется неканоническое воспроизведение одеяний, когда обязательный для святых женщин плат отсутствует, открывая уши Параскевы. Аналогичных ей статуй не удалось найти пока нигде, даже в районах, где она была более

всего распространена: на севере России и в центральной ее части.

Исключения из правил дают разнообразие школ и определяют местные признаки группы произведений. В скульптуре Параскевы Пятницы видим яркое проявление высокого художественного порядка. Но единичный памятник и недостаточное количество архивного материала не дают основания назвать это выражением местных художественных представлений, а только предполагают совершенно особую судьбу этого памятника и истории его создания.

Использованная литература и источники

[1] *Еремеев П.В.* Арзамасские мастера. Рассказы о народном искусстве. Нижний Новгород, 1992.

[2] См. об этой экспедиции: Алексей Иванович Некрасов /Сост. И.Л.Кызласова //Советское искусствознание, вып. 26. — М.: Сов. художник, 1990.

[3] Центральный государственный архив (ЦГА) Чувашской Республики. Ф.255. Оп.1. Д.5. Л.11.

[4] Цит. по: *Иванов-Ехвет А.И.* По следам находок. Чебоксары, 1977. С.64.

[5] ЦГА ЧР. Ф.289. Оп.1. Д.11.

[6] Такие распоряжения часто появлялись в указах Казанской духовной консистории. См., например: ЦГА Республики Татарстан. Ф.4. Оп.4. Д.1.

[7] ЦГА ЧР. Ф.289. Оп.2. Д.6.

[8] *Гончаренко Л.Н.* Города Среднего и Нижнего Поволжья во второй половине XIX века. Чебоксары, 1994. С.70.

[9] ЦГА ЧР. Ф.289. Оп.1. Д.11.

[10] Там же. Д.15, 17.

[11] Там же. Ф.225. Оп.1. Д.103.

[12] Машинописные варианты статьи А.И.Некрасова хранятся в Чувашском национальном музее, Чувашском государственном художественном музее и Научном архиве Чувашского государственного института гуманитарных наук.

[13] Реставрационный паспорт хранится в архивном отделе ВХНРЦ без нумерации.

[14] Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф.67. Д.374. 2 л.

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

А.И.Мордвинова

Выставка «Мир этих глаз—2. Г.Айги и его художественное окружение», работавшая с 11 ноября 1997 по 10 января 1998 года в Чебоксарах, несомненно займет видное место в истории изобразительного искусства Чувашии. Проект ее (авторы А.Мордвинова и О.Улангин) был признан одним из лучших в конкурсе 1997 года, объявленном Институтом «Открытое общество» (Фонд Сороса), и на его средства была не только организована выставка, вместившая около одной тысячи произведений русского, зарубежного и чувашского искусства XX века, но также издан иллюстрированный каталог с обширной документальной частью из личного архива Геннадия Айги — поэта с мировым именем.

Главной идеей проекта поначалу был показ современного чувашского искусства в пространстве современной российской и, по возможности, европейской культуры. Благодаря тому, что выдающаяся личность поэта стала центральной в концепции выставки, содержание ее получило широту и многогранность, не утратив первоначальной идеи. Поэтому прежде чем обратиться к интересующей нас теме национального искусства, совершим небольшую экскурсию по выставке, чтобы увидеть, на каком же фоне предстали наши художники и каков был требуемый уровень художественности и профессионализма.

Основой для создания выставки стали картины и рисунки из коллекции Геннадия Айги и его московских друзей — художников и коллекционеров, а также произведения современных чувашских авторов. Художники русского авангарда начала века, гениальный Анатолий Миттов, классики

чувашского искусства Юрий Зайцев и Иван Григорьев, с кем поэт был дружен или знаком, представлены живописными и графическими работами из фондов Чувашского государственного художественного музея. Для раздела «Глаза Волги» работы были привезены художниками из Йошкар-Олы, Нижнего Новгорода, Казани, Ульяновска и других городов. Среди картин в экспозиции были размещены стихи Г.Айги, посвященные некоторым художникам, и стихи художников — участников выставки. Они гармонично входили в контекст экспозиции.

Первый раздел выставки был посвящен русскому, теперь уже ставшему классическим авангарду начала XX столетия, начиная с раритетных изданий Казимира Малевича, — его имя до сегодняшнего дня остается для многих художников поколения Айги формулой подлинного искусства. Новые художественные идеи, смелость в их формальном воплощении и творческая раскрепощенность сделали его центральной фигурой русского авангарда. Рядом с ним творили не менее талантливые художники и поэты: Д.Бурлюк, А.Крученых, Р.Якобсон, А.Ахматова. Судьба подарила чувашскому поэту знакомство с ними и с другими «великими» первой половины века. А дружба с Б.Пастернаком во многом определила его жизнь.

Творчеством самых известных художников «серебряного века» Геннадию Айги пришлось заниматься в московском Музее Маяковского, где он работал с 1961 по 1971 годы и был ответственным за проведение художественных выставок. В это время он сблизился с известным московским искусствоведом Н.Харджиевым, исследователем и собирателем русского авангардного искусства. Вместе они организовали выставки К.Малевича и В.Татлина, Н.Гончаровой и М.Ларионова, П.Филонова, М.Матюшина, Е.Гуро... Это были «запрещенные» в те годы художники, и случалось так, что выставки закрывались через несколько часов после их открытия.

В экспозиции выставки были представлены из коллекции Г.Айги подлинный автограф В.Хлебникова «Страницы пустоты и благоговения», рисунки А.Тышлера, Н.Чернышева, Б.Эндера, Роберта Фалька и уникальная по редкости литография его сына Валерия, погибшего молодым в Великую Отечественную войну. Коллекции ЧГХМ принадлежат про-

изведения П.Кузнецова, с кем Г.Айги встречался при жизни художника, графические произведения А.Шевченко, А.Фонвизина, Н.Гончаровой. Значимость этих имен и определяла уровень требования к современным художникам.

Самым значительным на выставке был раздел русского искусства середины века, так называемого неофициального искусства, андеграунда Москвы. Этот круг художников как раз был ближайшим окружением поэта, в котором он начинал свою творческую жизнь. Тогда опальные, а теперь известные во всем мире мастера творили в знаменитые 60-е годы, когда жизнь, как оказалось, не была уж столь «застойной», как принято было считать долгое время, а бурлила и развивалась подспудно, загнанная властью в подвалы и на кухни «хрущевок». Она вместила в себя музыкальный мир А.Шнитке, С.Губайдулиной, А.Волконского, поэзию Е.Евтушенко и И.Бродского, живопись и графику М.Шварцмана, В.Вейсберга, И.Кабакова, В.Яковлева, И.Вулоха, А.Зверева и творчество многих гениальных одиночек и основателей целых направлений искусства 60-х, 70-х, 80-х... Трагизм и неустроенность существования этих людей не разрушили их внутренней свободы. Евгений Евтушенко сказал о творчестве Геннадия Айги, что он своей поэзией сумел «защитить собственную душу от подавления ее тиранией власти, или тиранией толпы, или тиранией мелочей жизни». Не только свою душу, но и собственно искусство, — скажем мы теперь о поэте и его друзьях: музыкантах, писателях и художниках. Произведения живописцев и графиков этого круга отличались на выставке пронзительным ощущением подлинности.

Центральное место в этом разделе занимали гуаши и рисунки Владимира Яковлева — их в коллекции Г.Айги несколько десятков. В экспозиции также были стихи Айги — посвящения художнику и стихи самого Яковлева. Этот больной и почти слепой гениальный самоучка часто находил приют и творческую компанию в доме поэта. Самозабвенно работал и раздавал свои рисунки. Физическая слепота его обострила внутреннее зрение и чувства. «Светом любви», как написал чувашский поэт Г.Юмарт, озарены его портреты и цветы.

Ярчайший из «шестидесятников» — Анатолий Зверев. Бездомный, юродством защищающий свою внутреннюю независимость, он был художником невероятной творческой

энергии и импульсивности. Его композиционные импровизации по степени выразительности искусствоведы приравнивали к графике великого Пикассо.

В этом же разделе представлены живопись и графика Д.Плавинского, А.Маслова, И.Макаревича, И.Вулоха, Г.Гавриленко, М.Рогинского, Л.Данильцева, И.Кабакова, Э.Неизвестного и многих других, чьи произведения по мастерству исполнения и глубине мысли достойно выдерживают соседство художников начала века. Сюда вошли классики чувашского искусства А.Миттов, Ю.Зайцев и И.Григорьев, с кем Айги был связан дружбой и чье творчество ценит очень высоко.

Творческие контакты поэта обеспечили также разнообразие зарубежного материала. Некоторые работы известных художников Германии, Франции, Швеции, Дании и других стран являются его собственностью, другие присланы были специально на выставку «Мир этих глаз». Многие из художников, например Ульрих Вернер и Гюнтер Юккер (Германия), Ясна Бедняревич (Югославия), Феликс Филипп Ингольд (Швеция), сотрудничают с Геннадием Айги многие годы, и их работы являются иллюстрациями к произведениям поэта или посвящены ему. Это большей частью нефигуративное искусство, абстрактный язык которого приближается к «метафизическим иероглифам» (Э.Бальцежан) Геннадия Айги.

Создавая выставку, созвучную миру поэзии Айги, ее авторы понимали, что она не может быть рассчитана на массовое признание и интерес в Чувашии ввиду своего элитарного характера. Но время для таких выставок пришло. После многочисленных шумных экспозиций конца 80-х—начала 90-х годов, на которых показывали произведения самого разного художественного уровня и где чуть ли не главной задачей был эпатаж публики, появилась необходимость собрать лучшее, что было создано в последние годы. Авторам выставки представлялось необходимым увидеть и осознать состояние современного чувашского искусства на широком художественном фоне, определить тенденции и пути его развития, творческие возможности нового поколения художников, поднять круг вопросов, касающихся внутренних проблем культурной жизни республики.

В разделе «Глаза Волги», объединившем художников средневолжского региона, для более полного его пред-

ставления пришлось выйти за рамки личного знакомства художников с Геннадием Айги, но выбор пал на авторов, наиболее близких духовным и эстетическим установкам поэта. В итоге сложилась довольно богатая палитра индивидуальностей, стилей, манер, тем...

Художников Нижнего Новгорода и Казани было, к сожалению, немного, но они выделялись зрелостью и мастерством. Их произведения — интеллектуально-утонченная игра смыслов и форм — были камертоном экспозиции этого раздела. Живописцев А.Акилова, Г.Урлина, И.Хасанова, О.Иванова чебоксарцы знают давно: они выставлялись здесь не впервые. Известны они и как участники всероссийских и зарубежных выставок. Еще более известные имена в России — А.Рыбкин из Санкт-Петербурга и М.Гурин из Ярославля, оба выпускники Чебоксарского художественного училища и Петербургского академического художественного института им. И.Е.Репина. Их персональные выставки исчисляются уже десятками, а география перешагнула границы стран Европы.

М.Гурин выставил свои работы в Чебоксарах впервые. Вольные, не привязанные к натуре композиции картин-видений, картин-воспоминаний («Память скрипки», «Утро») очень музыкальны по ритмическому и цветовому строю. Художника, наверное, можно отнести к категории эстетов, ценящих живопись, в первую очередь ради самой живописи. Ее фактура, цветовые вариации и изыски звучат в картинах каждый раз по-новому.

А.Рыбкин уже знаком чебоксарцам по большой персональной выставке 1996 года, когда он привез на суд земляков около четырехсот произведений живописи и графики, значительная часть которых написана в Чувашии. При всем «европейском» характере и импрессионистической манере письма, Анатолий Рыбкин глубоко национален по своему мироощущению и как никто привязан к своей «малой» родине, хотя бывал и работал в разных частях России и мира. Такие понятия, как «родина», «отчий дом», имеют у него не декларативный, а очень личный, глубоко прочувствованный характер. Утонченный живописец, он, тем не менее, привязан к вещам простым, «деревенским». Его овраги, подсолнухи, корзины с яблоками, ведра с прозрачной водой, при всей их

внешней непритязательности, наполнены сиянием и светом, трогательно нежны и эмоциональны. При этом сильно в них и рассудочное начало, выраженное в продуманных и бесконечно оригинальных композиционных решениях.

Самой большой группой после чувашских художников выступили марийские, показавшие живопись, графику и произведения прикладного искусства. Их уровень в целом не дотянул до заданного, но среди них был один, стоивший многих своим профессиональным мастерством, напряженностью поисков и богатством образов, связанных с древней национальной мифологией. Это Измаил Ефимов, с искусством которого мы познакомились незадолго до организации выставки «Мир этих глаз» на его персональной, прошедшей летом 1997 года. Древняя культура народа, его история, мифология, религия — вот тот духовный пласт, который питает творчество не только марийских, но и чувашских, татарских, удмуртских художников и подтверждает наше предположение о том, что в регионах и провинциях существует настоящее неподражательное искусство, находящее новые пути, неизведанные искушенными столичными мастерами.

И здесь мы переходим к поставленному вопросу, к одной из интереснейших проблем современного изобразительного искусства — возникновению новых художественных форм на основе старых традиций, соотношению общих тенденций и индивидуального в творчестве тех немногих мастеров, которые обратились к этим традициям. Народное искусство, имеющее тысячелетние корни, стало предметом изучения не только художников-прикладников, но и живописцев и графиков. Причиной появления этого нового веяния является та культурная ситуация, которая побуждает современного человека обратиться к национальной истории, повышает интерес к мифологии, фольклору, древним формам искусства. Оно подпитывается исследованиями историков, археологов, этнографов и других ученых. Появляются все новые и новые публикации, приоткрывающие забытые страницы прошлого.

Но современнику не просто проникнуть в сакральный мир предков, постичь их миропонимание и смысл обрядов, погребенных под понятиями и представлениями нового времени. Потому и художников, работающих в этой области, — единицы. В Чувашии это Станислав Михайлов (Юхтар), Георгий

Фомиряков, Александр Пикл и, наверное, к ним можно причислить Николая Енилина — художника очень самобытного и стоящего несколько особняком среди названных имен. Можно прибавить также Виталия Петрова (Праски Витти), который раньше других начал разрабатывать древние мотивы, но он не был участником выставки «Мир этих глаз—2».

Со времени зарождения профессионального изобразительного искусства в Чувашии интерес к прошлому своего народа воплощался в картинах исторического жанра, исполненных своеобразным академически-реалистическим методом, что характерно для всего искусства социалистического периода. Многофигурные чаще всего композиции иллюстрировали те или иные события, с той или иной мерой достоверности. Такой подход к истории кажется теперь слишком поверхностным, и новое поколение художников ищет собственные пути, знаменуя своими произведениями новый этап в чувашском изобразительном искусстве. Общим для них является усложнение образного и пластического художественного языка в попытках погружения в пласты древнего мировоззрения, мироощущения предков. При этом каждый из художников сохраняет яркую индивидуальность, делающую искусство каждого из них неповторимо интересным.

Но прежде чем начать разговор о молодом поколении надо отдать должное тому, кто проложил им этот путь, принеся в жертву свою судьбу и карьеру, — Анатолию Миттову. Его художественная система складывалась в процессе познания европейской и восточной культуры, чувашской поэтической классики, освоения академической школы, но корни она имела в генетической связи с родной землей и народом, который принес из глубины веков первобытное представление об устройстве мира и места человека в нем. Детские впечатления от патриархального уклада жизни родной деревни и семьи дали темы на все последующие годы. Освобождаясь от картины к картине от внешних эффектов и восточного узорочья, он приходит к поздним — к «Стогам» и «Качелям», где деревенские мотивы дышат древностью, пронизаны архаичным ощущением вечности. Любые, бытовые по сути, сцены превращаются в некое действо, или предстояние, духовно полноценное и формально завершенное. Анатолий Миттов творил свои лучшие произведения как икону, как молитву.

Совершенствуя форму, он возводил ее в канон, тем самым раздвигая внутреннее, духовное пространство картины.

Искусство художников нового поколения, начиная с Праски Витти, кажется более рассудочным и подчиненным некой схеме, по которой, по представлениям древних чувашей, устроено мироздание. Эта схема довлеет в сознании современных людей и художников в том числе. Но здесь как раз начинается самое интересное: каждый художник по-своему использует эту схему, разыгрывая все новые и новые вариации. Древние мифы становятся основой для создания новых.

Из всех названных художников С.Юхтар более других следует этой схеме. Он представлен на выставке двумя сериями — «Памятники» и «Древо жизни», выполненными в темперной технике с применением бронзовой и серебряной пудры. Художник стремится максимально войти в тему: он не только общается с учеными, читает старые и новейшие исследования, но и постоянно ездит в древнеболгарские города, внимательно изучает традиционное искусство. В его картинах можно найти полный этнографический набор: национальные женские украшения, элементы чувашского орнамента и рунического письма, языческие надгробные памятники и святилища, древняя крепостная, культовая и крестьянская архитектура. Прибавим к этому изображения обрядовых действ и множество мифологических образов, которые существуют в произведениях художника наравне с человеком, россыпи цветов и трав, разнообразие декоративных деревьев, животные и насекомые, населяющие этот мир... Фантазии С.Юхтара нет предела. В работах размером чуть более двадцати сантиметров по большой стороне он, кажется, решил разместить все, что сохранило время, и все свои знания и представления об этом.

Содержание произведений не сразу открывается зрителю. Первое впечатление получаешь от цветового великолепия и декоративного изыска, ассоциативно ведущего к Востоку. Сумеречные тона озаряются мерцанием золота и серебра, которых очень немного, но которые делают живописную поверхность работ драгоценной. Имеется в виду одна из лучших серий — «Палăксем» («Памятники»), посвященная искусствоведу А.А.Трофимову и состоящая из пяти миниатюр.

Здесь художник отказывается от декоративных приемов ранних работ — использования рельефных грунтов — и работает исключительно в рамках станкового произведения.

Стоит остановиться еще на одной особенности художественного языка С.Юхтара, присущей, пожалуй, из чувашских художников только Праски Витти, но у Юхтара она присутствует в более сложной, «завуалированной» форме. Это та математическая гармония, которая является композиционной основой его работ, — сложная, но строгая и хорошо продуманная схема, лежащая под живописным слоем. И есть особая, даже магическая красота в графике фигур, пятен, линий и пропорций.

В работе художников рассматриваемого круга художественная интуиция и воображение имеют первостепенное значение. Именно этими качествами достигается то ощущение исторической правды, которая есть в произведениях Станислава Юхтара. Хотя первый, поверхностный взгляд увлекает смелыми новациями: художник соединяет плоский орнамент и трехмерный объемный мир, меняя реальные масштабы и пропорции предметов; в изображения женского украшения или головного убора вписывает ритуальные и бытовые многофигурные сцены; рядом с языческими чувашскими памятниками и мифологическими образами возникают вавилонские и ассирийские, утверждая их генетическое родство. Однако чутье, а можно назвать это и **генетической памятью**, подсказывает художнику логику их соединения. Он достигает, кажется, такой же степени абстрагирования, какое есть в древней мифологии. И возникает понимание неразрывности всех этих предметов и явлений, архаичное ощущение Пространства и Времени. Оправдано присутствие каждого предмета, детали, фигуры... Впрочем, человек как личность не интересует художника — он существует как малая частица мироздания, зависимая от законов верховных сил. Более того, человек занимает здесь гораздо меньше места, чем, скажем, изваяния антропоморфных идолов, во множестве населяющих почти каждый лист серии. Они стоят как намогильные памятники, разбросаны по полю—земле, увеличенные до грандиозных размеров возвышаются над маленькими селениями человека, окружая его со всех сторон, угадываются в контурах застывших над землей

облаков. В другой серии («Древо жизни») рядами располагаются на всех ветвях, почти не меняясь композиционно из листа в лист. Эти образы — воплощение духа предков, тянущих нить памяти от поколения к поколению до нашего времени.

Среди раритетов можно разглядеть и современные здания, автомобили, самолеты, но они такие ничтожно маленькие, что их впору рассматривать в лупу. Время и Пространство у Юхтара существуют как бы в обратной перспективе и имеют точку отсчета не от сегодняшнего дня, а от какого-то первобытного дня — времени возникновения мира. От этой исходной точки сегодняшний день отстоит так далеко, что его едва видно. Этот необычный прием подтверждает наше знание: все имеет свое начало и продолжение...

В этот единый преемственный процесс включены все предметы, отобранные художником, и они обладают своей иерархией: одни возникли раньше, другие — позже, эти кажутся наиболее значительными, другие — менее. В одном из листов серии «Памятники» художник не только следует этому порядку, но, как истинный виртуоз, продолжает тему Времени—Пространства. Теперь он распластывает все изображаемое в одной плоскости, создавая новую схему. Этой плоскостью является светлый силуэт Зверя, внутри которого по порядку, начиная с головы, как от точки отсчета, изображены каменные идолы, древнеболгарская архитектура с мечетями (как духовным приоритетом государства на определенном историческом этапе), крестьянские избы (они, как нечто незыблемое и неизменяемое, присутствуют почти во всех листах), далее, на крупе Зверя, — православный храм (как позднейшее приобретение чувашского народа) и в самом низу живота Зверя — современные дома-многоэтажки, которые, как кирпичики, выхватываются из его лона чертями, сидящими в темноте нижнего, подземного мира. Выводы напрашиваются недвусмысленные, хотя для такого вывода от зрителя требуется определенное интеллектуальное напряжение. Узнаваемость не является критерием искусства, а понимание не лежит на поверхности произведений Станислава Юхтара.

В этом же листе, наиболее совершенном и сложном по композиции, существует еще одна схема, лежащая в перпендикулярном плоскости листа и Зверя пространстве. Это трехъярусный мир: небесная твердь, земная твердь, покрытая

первобытным темным лесом, и подземное царство, полное нечистой силы. В конечном итоге использование известных схем в бесконечно новых вариантах становится в миниатюрах С.Юхтара творческим методом. Множество смысловых построений и связей в пределах системы древних представлений ограничен у художника одним и тем же набором образов и предметов, пусть и достаточно широким. Он создает для себя своеобразный канон, как традиционно и полагается мастеру высокого класса. В этом есть его определенное сходство с Миттовым. Конечно, Анатолий Миттов — это величайшая вершина чувашского искусства, он принадлежит истории, и творчество его получает сегодня мировое признание. Но осмелимся приблизить к нему С.Юхтара с его удивительным умением создавать в своих работах ощущение вечно меняющегося, но неизменного по своей сути мира. Философская основа его произведений, соединяясь с безупречным художественным воплощением, ставит художника в ряд самых ярких на сегодняшний день мастеров.

Но не все работы С.Юхтара доведены до этого уровня. Его талант и художественная интуиция не подвергаются сомнению, но в некоторых листах иногда художнику как будто изменяет вкус. Среди великолепно организованной композиции и продуманных частностей вдруг возникают случайные, неорганичные в общем строе произведения мелочи, которые почти сводят на нет все достоинства. Так, представленный на выставке, из серии «Судьба», триптих «Древо жизни» составлен из трех неравных по качеству листов. Самый продуманный и законченный — центральный, решенный в глубоких умбристо-серых тонах. Этот общий тон и симметричная строгая композиция выдерживают предельную наполненность листа мелкими деталями. Но совсем неубедительным кажется лист с розовым деревом на бледно-голубом фоне, испещренный бисерным примитивным орнаментом по стволу. Некоторая слащавость и легковесность цветовых отношений не гармонирует с нижней частью листа, где в темно-зеленых тонах реалистично и объемно прорисованы фантастические животные, воплощающие, видимо, злой рок и злые божества, обилием которых известна чувашская мифология. Большой контраст между цветовым и тональным решением верхней и нижней частей листа, между

плоским изображением идолов, рядами расположенных на ветвях символического дерева, и объемным — животных, разрушает цельность произведения. Подобные несоответствия хочется списать на счет новизны творческого метода художника, который он осваивает в течение последних трех-четырех лет. И можно было бы не упоминать об этих в общем-то незначительных недостатках, если бы не очень серьезная заявка художника работами высочайшего художественного уровня.

Близок к Станиславу Юхтару своими интересами в искусстве Александр Алексеев (Пикл), также окончивший художественно-графический факультет Чувашского госпединститута. Он нашел свой путь в живописи, изображая главным образом чувашские языческие обряды: поминальные, жертвенные, праздничные и другие. Вполне определилась и манера его письма, сильно тяготеющая к статике и формам, близким к наивному искусству. Но А.Алексеев остановился, к сожалению, где-то посередине между самодеятельным искусством и профессиональным. Его наив не тот, что рожден полнотой чувств и искренностью убеждений деревенского или городского самородка без специального образования, и не тот, к которому пришли в начале века профессионалы уровня М.Ларионова и Н.Гончаровой — путем долгих поисков и экспериментов — на основе хорошей школы. Наив Александра Пикла — пока сырой материал. Для формирования собственного языка и преодоления профессиональной планки потребуется и крайняя к себе требовательность, и, наверное, годы работы. Из представленных художником произведений в экспозицию вошла одна — «Çумăр чӳк» («Обряд вызывания дождя»), выдержавшая отборочные требования составителей выставки. В этой картине проявился колористический дар художника, умеющего в пределах двух-трех цветов найти богатейшие их оттенки и верный тон. Заслуживает внимания и выразительность композиции из четырех статичных фигур, совершающих ритуал, и ритмическая организация пространства, космического и бесконечного по ощущению. По лучшим работам Александра Пикла можно судить о его немалом творческом потенциале.

Путь в искусстве Георгия Фомирякова, еще одного замечательного художника этого же поколения, многотруден

и сложен, хотя отмечен уже достаточно широким признанием. Его увлечение натурой сменяется поиском сложной художественной метафоры, реальный мир — абстракцией, выразительная простота композиций — яркой декоративностью. В более ранних работах художника картина реального мира разнообразна, равноправно существуют городская и деревенская темы. Причем городские пейзажи всегда имели однозначную экологическую подоплеку: в холодном безлюдном (или бездуховном?) пространстве разрушаются храмы, пустынно протянулись улицы, безлики и серы дома... От урбанического пессимизма душа художника стремилась к деревенским избам, наполненным покоем вечерних сумерек, к теплым от солнца полям... Все это было отмечено искренним чувством молодого живописца и выделяло его среди многих. Новые работы, с которыми Г.Фомиряков появился на выставке «Мир этих глаз» после длительного перерыва, удивили совершенно новыми гранями таланта. Хотя поворот в его творчестве был не столь уж неожиданным: постоянные сомнения и постоянный поиск являются характерной чертой художника. В его последних произведениях ясно определился интерес к языческому прошлому чувашского народа, к истокам национальной культуры, который вел его по пути, не испробованному еще ни одним из чувашских живописцев. Он стремится к созданию универсального художественного языка для реализации идеи архетипа в чувашском искусстве. Понимая, что как первая, так и вторая части поставленной проблемы лежат в области абстракций (это доказано хотя бы искусством К.Малевича), Г.Фомиряков работает, для начала, над образом «первочуваша». Изобразительный язык его развивается, естественно, от реальной формы к более условной. Из них уходит «вещественный материал» — бытовые и исторические обозначения. Элементы традиционного национального орнамента остаются в картинах лишь как знак принадлежности к древнему миру... По убеждению Г.Фомирякова, в чувашских мифах и легендах нет зла — изначально в человеке заложено только добро. Первочуваш — воплощение добра и света. Волнующая, чуть пугающая тайна прошедших времен отринута художником ради создания нового мифа. Он и Она (первочеловек) возникают на наших глазах из потока мозаичных мазков самых светлых и ярких красок (в

центральной из представленных на выставке картин — «Люди»). Конечно, фигуративность не совсем исчезла из полотен Г.Фомирякова, но она теряет свою весомость, «телесность», плоть. Очень рационально создает художник угловатые, ломкие и почти прозрачные фигуры Мужчины и Женщины (Адама и Евы — сбиваемся мы на стандартные образы). Кажется, что им высчитан каждый мазок: нет ни одного спонтанно рожденного, случайного. Также методично разработан для этих фигур, изображенных во всю высоту холста, фон: он представляет собой бесконечное пространство, заполненное сотнями не сразу прочитываемых маленьких человеческих фигур, обозначенных светлым силуэтом. Они имеют не большее значение, чем травы, орнаментирующие землю. Возвышающееся в центре полотна «Древо жизни» — стилизованный элемент чувашского орнамента — говорит нам, что эти люди — чуваши. Возможно, художник идет по верному пути (если вообще верить в конечную его цель), отказываясь от оптического искусства и постоянно уходя от найденного. Только при этом чувашская идея все более приобретает вселенский характер, — а это уже другая философия... Но оригинальный и глубокий талант художника стремится сломать привычные нам рамки искусства. Его бесконечные поиски ответов на поставленные им проблемы, наверное, не раз еще заставят самого художника и нас с вами взглянуть на современное национальное искусство, на его задачи по-новому. А серьезность и абсолютная неконъюнктурность творческих установок Г.Фомирякова, хочется верить, позволят ему приблизиться к искомому универсуму.

Здесь опять хочется вернуться к творчеству марийского художника Измаила Ефимова. Они очень близки с Георгием Фомиряковым в своем стремлении найти первоначальную форму искусства и в своем движении от реальной фигуративности к абстракции. Оба пришли к нему после долгих поисков и ухода от выставочной жизни. Хотя надо отметить, что И.Ефимов раньше пришел в искусство, он старше и опытней, имеет звание заслуженного художника Республики Марий Эл и известен далеко за ее пределами, в том числе и за рубежом. Оба художника одержимы идеей возрождения истинно национального духа, не исчезнувшего в народе и сегодня. Но марийский художник пытается уйти от сегодняшних понятий

и представлений о древнем. Он достигает более высокой степени абстрагирования, погружается в глубину родных полей и лесов, сам превращается в первобытного марийца и живет, кажется, тем же сознанием и чувствами, что и древние предки. Его представления и языческая вера рождают смутные образы духов, обитающих вокруг человека, божеств, управляющих его судьбой. Звери и птицы становятся его равноправными братьями. Интуитивный путь художественного воплощения этих образов и явлений при высочайшем профессионализме — вот то новое слово в искусстве, которое поражает своей емкостью и богатством. Адекватности внутреннего содержания и формального решения, какая есть в произведениях Измаила Ефимова, достигли пока немногие художники, как марийские, так и чувашские, разрабатывающие тему национального.

Среди художников Чувашии на выставке выделялся более зрелым возрастом, званием заслуженного художника и монументальностью полотен Николай Енилин. Будучи членом Союза художников и работая в рамках реалистического искусства, он, тем не менее, с первых же произведений отличался своеобразной индивидуальной манерой письма, стилем. Реализм его очень условен и даже как будто развивается в противоположную сторону от тезиса «отражения жизни в формах самой жизни». Образы, ритмы и темпы нашего времени не нашли места в его картинах, хотя он и изображает в пейзажах конкретное место, а в портретах конкретных людей — наших современников. Но в них всегда есть разрыв между миром реальным и созданным воображением и чувством художника. Работа над картиной становится для Енилина поводом неспешного размышления о своей земле, о своих предках. Представленный на выставке пейзаж «Çăварни чунсен хӳхлевĕ» («Там, где витают духи предков») очень характерен для него. Уже само название обращает нас к седой древности, а колорит «под сурдинку» с приглушенными земляными красками и неясно очерченные контуры предметов усиливают звучание темы. Волнистые линии холмов и оврагов, сменяющих друг друга и исчезающих вдали, у высокого горизонта, создают ощущение медленно текущего времени. Всегда теплая по колориту земля вобрала в себя в этом бесконечном процессе энергию многих поколений, живших

здесь. Удивительное умение художника передать истечение этой энергии и тепла завораживает зрителя.

Тема холмов, полей, дороги часто звучит в творчестве чувашских художников и поэтов философским камертоном. Очень важное место занимает она в поэзии Геннадия Айги, а для Анатолия Миттова в последние годы жизни стала одной из главных. Эта тема звучит то возвышенно и эпически, то трагически-обреченно, то камерно; то вмещая судьбу одного человека, то — целых поколений.

«о поля склон — беспрерывное пение — геометрическое
и склон другой: для себя — и безлюдно! — поется
а в третьем — как будто есть матери голос:
склон — за меня направляемый ввысь!..»

В стихах Г.Айги и живописи Н.Енилина есть некоторая близость мироощущения, хотя они используют далеко не родственные художественные формы выражения.

Архаики «тайный язык», ведомый художнику, очищен от суеты и тщеты земной. Его пейзажи обладают тем, что возникло «прежде, чем ты» (Г.Айги). Это ощущение есть даже в портретах Н.Енилина. На выставке был представлен портрет поэтессы М.Карягиной. Но кто именно изображен на картине художника, не так важно: это может быть и поэтесса, и просто «девушка в зеленом». Без внешней выразительной пластики (силуэта, линии или других средств, используемых портретистами для передачи грации, гибкости, женского изящества), так же сдержанно работая цветом, как и в пейзажах, создает художник свои удивительные женские портреты. Он пишет не судьбу, не характер и даже не настроение женщины. Он пишет ее суть, ее изначальную, тонко организованную и хрупкую природу. По внутренней напряженности и хрупкости образов рядом с Н.Енилиным, пожалуй, поставить сегодня некого (разве только И.Улангина, работающего в графических техниках, но решающего совсем иные творческие задачи). При этом Енилин остается истинно чувашским художником, внося в свои произведения какие-то неуловимые интонации и тактично используя этническую характеристику. Творчество Н.Енилина несет на себе печать его индивидуальности, талантливой и самобытной. Это — художник, который знает прошлое и не отказывается в искусстве от возвышенного, что

сегодня является большой редкостью. Начавший работать творчески сразу после окончания института в начале 1970-х годов, он в рамках официального искусства, диктовавшего поворот к массовости, сумел сохранить свою индивидуальность.

В настоящем обзоре выставки «Мир этих глаз—2» было затронуто лишь творчество живописцев, разрабатывающих тему национального в искусстве и использование некоторыми из них традиционных форм древних его видов, хотя это не единственная линия в изобразительном искусстве республики и на выставке. На ней также были представлены яркие и талантливые художники П.Петров, И.Улангин, А.Сафин, О.Польдяев — более европейские по своему мироощущению и художественному восприятию. Их творчество пока, почти без исключения, не стало предметом искусствоведческого исследования и ждет своей очереди. Но можно сказать, что все они, мастера всех направлений, главным образом нового поколения, определили появление и развитие совершенно нового в чувашском искусстве изобразительного языка. На выставке стало очевидным обновление искусства, формирование новой шкалы ценностей, отвергающей традиции официального советского искусства, идущего от передвижничества. Их произведения предполагают философичность, неоднозначность содержания.

Не умаляя значения художников-традиционалистов, отметим, что на рубеже XIX—XX веков невозможно втиснуть в рамки описательно-повествовательной картины все результаты культурфилософского процесса нашего времени. Не каждый художник способен перестроиться на восприятие современности, новых основ жизни. Разрушение тоталитарной системы государства разделило наше общество на две половины: людей, всеми силами держащихся старых устоев, и людей, открытых новой реальности. Известно, что быть современным удается не каждому человеку: это предполагает и широту взглядов, и знание исторических процессов и связей, и благожелательный интерес ко всему новому, даже в экстравагантных его проявлениях. Можно принимать или не принимать эту современность, но — необходимо понимать. Сегодня художнику нелегко сохранить свою индивидуальность в огромном потоке разнообразной информации после

снятия идеологических запретов в стране, трудно удержаться и от соблазна пополнить, ради легкого заработка, ряды салонных художников. И многие из живописцев припали к источнику древнего народного искусства. Чаще всего идеализируя, — кто языческие, кто христианские его стороны, — они, тем не менее, открыли для себя не только разнообразие и выразительность художественной формы, но и богатейший духовный опыт предыдущих поколений, дающий надлежащие ориентиры в поисках новых идеалов.

ОБЗОРЫ

ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА: 37—39-й СЕЗОНЫ ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА

И.В.Данилова

Чувашский государственный театр оперы и балета (ЧГТОиБ) — самый крупный в республике. Относительно молодой, — в сезоне 1999—2000 гг. отметивший свое 40-летие, — он имеет свою историю, традиции, театральную публику.

Музыкальный театр, как исторически сложившийся тип общественно-культурного учреждения, призван осуществлять на сцене синтез искусств: музыки (вокальной и инструментальной), драмы, хореографии, живописи. Разнообразие в применении средств выразительности уживается в нем с традиционностью в репертуарной области. Существует определенный круг произведений — классических оперных и балетных партитур, а также оперетт, к которым вновь и вновь обращаются музыкально-театральные деятели. Круг этот относительно неширок, особенно в сравнении с репертуарным «полем» театров драматических. Безусловно, поиск новых названий в музыкальном театре ведется, но основным направлением инноваций является все же свежее прочтение классики. В современной отечественной социокультурной ситуации традиционный музыкальный театр становится элитарным, поскольку массовое музыкальное искусство, по степени востребованности вполне отвечающее своему определению, во многом основывается на иных позициях. Отсюда — особая острота проблемы воспитания музыкально-театральной публики, связи со зрителем. Причем для театров российской провинции, где практически отсутствует присущая

крупным культурным центрам (особенно столичным) «циркуляция» зрителей-слушателей, нахождение путей для решения этой проблемы приобретает большую важность.

К театрам российской провинции относится и ЧГТОиБ, имеющий, кроме перечисленных, еще один круг проблем. Чувашский театр оперы и балета, начавший свое формирование в 1959 году, создавался как национальный театр. Предполагалось, что национальная линия в его репертуаре должна гибко сочетаться с просветительской. В 60-е и 70-е гг. так, собственно, и было (Марков 1965; Заломнов 1992; Марков 1994). Но позднее, по разным причинам, паритетность этих направлений была утеряна. Кризис в управлении театром, отразившийся на страницах местной и центральной прессы (Макарова 1990; Осипов 1992) привел в 1996 году к смене руководства и художественного, и административного.

Среди своих главных задач новые руководители театра выдвинули задачу подъема качества спектаклей как средства привлечения публики в театр. При этом качество спектакля ассоциировалось в первую очередь с понятием зрелищности, что типично для современной театральной практики. Эта тенденция нашла отражение в работе коллектива ЧГТОиБ, что продемонстрировали премьеры 38-го театрального сезона — опер «Телей кайăкĕ», «Севильский цирюльник», балета «Зора», музыкальной сказки «Белоснежка и семь гномов». С другой стороны, интерес публики предполагалось поднять за счет приглашения солистов других театров на отдельные спектакли. Воплощение этих намерений привнесло в повседневную деятельность Чувашского оперного черты театра-антрепризы. Всплеску зрительского интереса действительно способствовали известные имена солистов — певцов и танцовщиков, но происходило это, в основном, во время фестивалей. Поиск новых форм деятельности осуществлялся и в создании концертных программ. Тем не менее ожидаемого влияния на публику это пока не оказало. Существенным кадровым решением нового руководства стало приглашение в театр дирижера Виктора Соболева, в январе 1999 года утвержденного в должности главного дирижера (Данилова 1999). Однако нерешенным остается вопрос с назначением главного режиссера. Это, в частности, явилось одной из причин отсутствия премьер в течение всего 39-го сезона.

Проблема национального репертуара продолжает оставаться актуальной для ЧГТОиБ на протяжении трех анализируемых сезонов. Следует заметить, что это — проблема «всеобщая». Она существенна для всех оперных театров национальных республик России: таких солидных, как Театр оперы и балета Республики Татарстан им. М.Джалиля, и для более молодых творческих коллективов, как Театр оперы и балета Республики Марий Эл. Ориентированные на «золотой фонд» мировой музыкальной классики, эти театры выполняют необходимую просветительскую функцию, способствуют своей деятельностью развитию национального исполнительского искусства. Однако произведения национальных композиторов в их репертуаре составляют не очень значительную часть. Так, на протяжении 39-го театрального сезона ЧГТОиБ из 28 репертуарных названий только 4 были чувашскими. Среди них опера «Нарспи», прошедшая один раз за сезон (22 октября 1998 года), два представления оперы «Телей кайăкĕ» (20 октября 1998 года и 17 июня 1999 года) и по одному спектаклю в жанре музыкальной комедии «Кăвак сирень айĕнче» (10 ноября 1998 года) и «Çимĕк каçĕ» (26 мая 1999 года). Симптоматично, что среди спектаклей Театра оперы и балета Республики Марий Эл, в рамках 39-го театрального сезона в феврале—марте 1999 года показанных на чебоксарской сцене, не было ни одного национального. Не было — и не могло быть, поскольку национальный музыкально-театральный репертуар существует в театрах республиканских столиц не только в малом количестве, но и исключительно для «внутреннего потребления». И даже в тех случаях, когда его демонстрация явилась бы более чем уместной, этого не происходит. Например, в рамках Дней культуры Чувашской Республики в Москве, проходивших 20—23 апреля 1998 года, было показано (целых) три спектакля Чувашского академического драматического театра им. К.В.Иванова и ни одного спектакля Чувашского государственного театра оперы и балета. Думается, что причиной тому были не только ограничения, естественно возникающие при финансировании подобных мероприятий.

Последним крупным событием в области национального оперного искусства стала постановка оперы Александра Васильева «Чакка», осуществленная на сцене Чувашского музыкального театра в 1983 году. После премьеры оперы

«Чакка» прошло пятнадцать лет, прежде чем новое произведение оперного жанра, созданное в Чувашии, увидело свет рампы. Им стала опера «Телей кайăкĕ» (Птица счастья) Геннадия Максимова — театрального дирижера и автора музыкальных комедий. Премьерой «Птицы счастья» Театр оперы и балета открыл свой 38-й сезон (Данилова 1997; Макарова 1997). Г.Максимова и его либреттиста Юрия Семендера привлекла пьеса Ираиды Петровой «Телей и Илем», поставленная на сцене Чувашского академического театра драмы им. К.Иванова еще в 1977 году. Пьеса эта явилась первой драматургической ласточкой, обратившей внимание театра и публики к легендарному периоду истории чувашского народа — периоду Волжской Болгарии. Благодатный исторический материал, апеллирующий к образам силы и упорства как проявлениям национального характера, к утверждению национального достоинства, позволил создателям оперы «Телей кайăкĕ» найти понимание и отклик у публики.

Однако выигрышная тематика оперы не нашла адекватного воплощения в музыкальной драматургии. Собственно, конфликт на музыкально-драматургическом уровне в данной опере отсутствует. Конфликтная ситуация оперного сюжета раскрывается чисто внешним, иллюстративным образом через пассивное претворение традиций советской «песенной» оперы 30-х гг. и чувашской оперы 60-х гг. Музыкальный язык оперы «Телей кайăкĕ» характеризуется мелодичностью песенно-романсового типа и ритмо-интонационной «узнаваемостью» вплоть до многочисленных прямых параллелей с произведениями отечественной и мировой классики. Вряд ли эти качества можно отнести к достоинствам современного произведения в оперном жанре. Тем не менее, в силу указанных причин: длительное отсутствие национальных оперных премьер, актуальность темы-идеи оперы — появление «Телей кайăкĕ» Г.Максимова на чувашской музыкальной сцене не прошло для республиканского зрителя незамеченным.

Большую роль в этом сыграли усилия, которые приложил в постановочной работе коллектив ЧГТОиБ. Режиссером-постановщиком оперы стал заслуженный деятель искусств Чувашской Республики Вячеслав Оринов, художественный руководитель и главный режиссер Чувашского государственного молодежного театра, впервые пробовавший свои

силы как режиссер оперный. В качестве дирижера-сопостановщика оперы выступил опытный музыкант — заслуженный деятель искусств России и Чувашии, заслуженный артист Республики Татарстан Валерий Важоров, осуществивший, кроме всего, редакцию партитуры. В опере Г.Максимова традиционно многочисленными оказались хоровые сцены, над музыкальным воплощением которых работали хормейстеры Леонид Алексеев и народный артист Чувашии Анатолий Фишер. Хореографическое решение балетных сцен «Птицы счастья» определила работа двух балетмейстеров. Образ сказочного Багдада, который появляется в либретто как исторический партнер Волжской Болгарии в политике и торговле, воплотили «восточные танцы» второго действия, поставленные заслуженной артисткой Чувашии Галиной Никифоровой. Живописный хоровод и поэтичную хореографическую сцену гадания суварских девушек на веночках в первом действии поставил заслуженный работник культуры России и Чувашии Анатолий Музыкантов, решивший эту сцену в традициях «романтизированного этнографизма».

Одно из немаловажных достоинств созданного спектакля — зрелищность. Художником-постановщиком «Птицы счастья» явился главный художник ЧГТОиБ, заслуженный художник Чувашской Республики Валентин Федоров, живописно «намекнувший» золоченой листвой деревьев в сценическом лесу на «золотой период» чувашской истории. Склонный мыслить символами, В.Федоров создал своеобразную живописную партитуру, сделав «одежду сцены» созвучной основным идеям драматической пьесы и оперного либретто. Гармонично включились в этот живописный ряд костюмы, созданные по эскизам художника по костюмам Галии Юсуповой, стремившейся в своей работе следовать исторической правде и соблюдать принцип театральности в построении зрительного ряда.

В спектакле множество действующих лиц. В роли легендарного царя Алмуша — предводителя племени — выступил молодой бас театра Константин Ефремов. В партиях эльтеберов, военачальников Алмуша, предстали заслуженные артисты Чувашии Геннадий Никифоров, Александр Чернышев и народный артист Чувашии Валерий Иванов. На фоне борьбы эльтеберов за власть развертывается в спектакле

трагическая история любви юноши Тивлетя (народный артист Чувашии Юрий Прокопьев) и Мерчень, образ которой проникновенно воплотила заслуженная артистка Чувашии Валентина Смирнова. В роли Мачавара, языческого жреца, был убедителен Михаил Мокшанов. Удачными оказались актерские работы молодой солистки меццо-сопрано Светланы Ефремовой (Зухра), заслуженной артистки Чувашской Республики Зинаиды Прокопьевой (Зитта), народного артиста Чувашской Республики Василия Васильева (Ар-Расси). Эффектным оказался хореографический «восточный» номер «Танец змеи» в исполнении заслуженной артистки России Елены Лемешевской.

Опера «Телей кайăкĕ» держится в репертуаре театра, в среднем два раза в сезон демонстрируется на сцене, пополняя таким образом достаточно скромный перечень национальных наименований. Именно это, пожалуй, и определяет ценность данной постановки. Значительно более краткой оказалась жизнь другого премьерного спектакля 38-го театрального сезона, связанного с национальной тематикой, — балета «Зора». Это название появилось на афише театра в 1998 году: 7 и 15 апреля прошли премьерные спектакли. А затем оно исчезло с отъездом балетмейстера-постановщика, заслуженного артиста Чувашии Владимира Трощенко и большой группы солистов-танцовщиков, хотя новый спектакль представлял интерес для коллектива и для публики по многим показателям.

Балет «Зора» принадлежит молодому чувашскому композитору Лолите Чекушкиной, либреттистом балета выступил Иосиф Дмитриев. Нуждавшаяся в редакции оркестровая партитура балета была отвергнута дирижером В.Соболевым, и автор музыки предложила компьютерную версию партитуры, выполненную ею совместно со звукорежиссером Игорем Столяровым. Исключение акустических тембров, не соответствующих представлениям об академическом искусстве, однако придало звучанию музыки определенный оттенок космизма, вполне отвечающий и образному строю балета, и музыкальному языку композитора. Обращение к одноименной драме Н.Г.Гарина-Михайловского — не первое в истории чувашской музыки: в 1960 году появился балет Аверия Токарева «Зора», затем к драме с целью создания балета обратился Анисим Асламас. Репертуарной пьесой стала его Поэма для

гобоя и фортепиано «Песни предков», представляющая собой фрагмент из музыки балета. Однако сценического воплощения их произведения не получили.

Пьеса Гарина-Михайловского «Зора», вышедшая из-под его пера в конце XIX столетия, связана с чувашскими впечатлениями писателя. Героя пьесы — представителя самой передовой по тем временам державы мира Великобритании — писатель сводит с чувашами, поразившими некогда его самого своей наивной верой и неукоснительным соблюдением архаичных обычаев своих предков. Гарри, восхищенный красотой обычаев, тем не менее не понимает и не принимает чувашского мира. Он врывается в него со своими представлениями о добре и зле, со своим малодушием и гибнет от руки жениха понравившейся ему чувашской девушки. Однако в музыке Л.Чекушкиной драматическое начало отступает перед красочностью изображения. История любви Гарри и Зоры, которую можно представить как столкновение двух миров, поворачивается здесь иной гранью. Разноцветье, сила и загадочность жизни — вот что стремился воплотить в своей музыке автор. Отправным пунктом в воплощении этого стремления для композитора и, еще ранее, для либреттиста стал обряд. Сцена Карнавала в столице туманного Альбиона, в которой Гарри расстается со своей невестой Маргаритой, сопоставляется с развернутой сценой празднования чувашского Уява. Там игра, восходящая к древним истокам, здесь — сама древность, предстающая во всем торжестве и магнетизме отправляемого ритуала. Энергия танцевального ритма и терпкость интонаций, восходящих к средневековым ладам, характеризуют музыку карнавального эпизода. Завораживающие колебания звучностей сплетенных из электронных тембров синтезатора и человеческих голосов составляют музыкальную картину поклонения Турă. Именно в Сцене моления наиболее выигрывает компьютерная версия музыки балета, предпринятая Л.Чекушкиной и И.Столяровым, с наложением на нее аудиозаписи хорового звучания (хормейстеры А.Фишер, Л.Андреев).

Европейское начало раскрывается в балете не только через стихию карнавала. Ироничная Мазурка в первом действии, стилизованная под салонную пьесу, и бравурное поначалу Шествие, неумолимо продвигающее действие к

трагической развязке, воплощают светские развлечения, которым предаются Гарри и его окружение. Колоритны и «камерные» лирические дуэты: интонационно-изысканный Маргариты и Гарри и нежный, словно светящийся чистотой Гарри и Зоры. Будоражащие гладь звучания чувашских сцен нервические синкопы раскрывают страдания Зораима — жениха околдованной англичанином Зоры. Финальная драма завершается просветленным эпизодом «Проводы душ», словно напоминающим, что небытия нет, а есть полный таинства переход в другое состояние.

В пластике балета сочетаются приемы классической хореографии с элементами стиля модерн в обрядовых сценах. Своеобразное ощущение музыкального времени и ритма композитором влечет за собой решение балетмейстера-постановщика В.Трощенко подчеркнуть узловые моменты действия пантомимой, максимально используя актерские возможности танцовщиков. Интересными, зрелищными оказались многие моменты спектакля: Спиритический сеанс в первом действии, властно охватывающий единой волной движения всех действующих лиц, величественное появление Жрицы в Сцене моления, современные по стилистике танцы Карнавала. Но наибольшее впечатление производит, пожалуй, именно Сцена поклонения Турă с ее ажурной вязью хороводов. Значительное внимание балетмейстер-постановщик В.Трощенко уделил драме отношений, вычерчивающих классический любовный треугольник Гарри (Мурад Адырхаев) — Зора (Ольга Рожевич) — Зораим (Константин Щедрин). В центре зрительского внимания оказывается ансамбль солистов, каждый из которых в своем танце акцентирует по замыслу балетмейстера те или иные черты персонажа хореографической драмы. Заслуженный артист Республики Казахстан М. Адырхаев — метания Гарри и вместе с тем его самоуверенность, проявляющуюся в особой отточенности и изяществе пируэтов. Кокетливая хрупкость невесты Гарри Маргариты сквозит в каждом движении заслуженной артистки России и Чувашской Республики Е.Лемешевской. Ее линия сценического поведения оттеняется ленивой страстностью Мэри, кузины Гарри, партия которой поручена Татьяне Альпидовской. Стремление раскрыть глубину переживаний своей героини Зоры, подчеркнуть природную цельность ее

характера сделало выразительной и запоминающейся новую работу дипломантки Международного конкурса О.Рожевич. Актерски раскрылся в балете исполнитель партии Зораима К.Щедрин. Необходимый в хореографической концепции В.Трощенко символический акцент внесла партия Жрицы, которая была поручена Екатерине Митьковой.

Безусловно сильной стороной спектакля «Зора» вновь стали сценическое оформление и костюмы. Согласованность в работе художника-сценографа В.Федорова и художника по костюмам Г.Юсуповой способствовала созданию зрительного ряда, усиливавшего музыкально-хореографическое «звучание» балета. Отличительными качествами этого ряда являются подлинная театральность, зрелищность и вместе с тем глубокая обоснованность, художественная взвешенность каждого решения. Готические стрельчатые окна замка Гарри, причудливо мерцающие в темноте, символизируют европейское начало и способствуют возникновению целого букета ассоциаций: мистицизм средневековья, дыхание романтизма прошлого столетия и даже воспоминания о вполне конкретном памятнике архитектуры, расположенном вверх по Волге от Чебоксар, дворце графа Шереметева в Юрино, который вполне мог быть выстроен и приехавшим в Чувашию Гарри. «Космическое» впечатление оставляет великолепная декорация небесного свода, темного и загадочного, усеянного звездами. На темном фоне сценического неба резко выделяются в белых рубахах-кёпе фигурки чувашских танцовщиц, словно сошедших с полотен Анатолия Миттова. Яркими красками сияют оригинальные декорации и костюмы Карнавала. Цвет и фактура тканей, линии кроя костюмов делают говорящим внешний облик главных действующих лиц. Важнейшие штрихи в цветовую палитру спектакля вносят алый атлас камзола Гарри-искусителя, пронзительная белизна и четкость форм платья из органзы Маргариты, тяжелый, «шуршащий» шелк одеяния Жрицы, спокойное и естественное свечение белого «домотканого» полотна одежд Зоры, Зораима и их соплеменников.

Главное достоинство этого спектакля — в новизне его замысла, которое прослеживается по всей цепочке создателей балета: композитора, балетмейстера, художников-оформителей. Поэтизация реальности с целью высвечивания подлинной красоты и ценности жизни, уход от проявлений этнографизма,

свойственного многим музыкально-театральным произведениям, раскрывающим чувашскую тему, поиск современных музыкально-хореографических и художественно-изобразительных средств выражения. Предполагаем, что развитие данной тенденции может способствовать появлению произведений национальных и современных — произведений, запечатлевающих не статичное, раз и навсегда установившееся представление о национальном, а раскрывающих феномен «движущегося национального» (Христиансен 1972:218).

Неравномерность постановочной деятельности ЧГТОиБ, проявлявшаяся на протяжении трех — 37-го, 38-го, 39-го — театральных сезонов сказалась и на выпуске национальных постановок. Этот репертуарный блок за три сезона оказался представленным только двумя премьерными спектаклями: оперным — «Телей кайăкĕ» и балетным — «Зора». Последний достаточно быстро стал достоянием истории, поскольку к сохранению его в репертуаре не было приложено никаких усилий. Таким образом, национальная линия в репертуаре ЧГТОиБ к 40-му юбилейному сезону оказалась представленной новой оперной постановкой — «Нарспи» Г.Хирбю — и несколькими музыкальными комедиями, идущими на сцене уже более десяти лет. Если не принимать во внимание качество этих спектаклей, а также их количество, то очевидным становится еще и отсутствие равномерного представительства в жанровом отношении, проявляющемся в фактическом отсутствии национальных балетов на афише театра. Отдельные номера из них, например, Дуэт Сарпиге и Сардивана из балета Федора Васильева «Сарпиге», исполняются в концертах, таким образом представляя национальное музыкально-хореографическое искусство.

Подобную функцию в отношении национальной оперы зачастую выполняют номера из оперы Г.Максимова «Телей кайăкĕ»: Ария Мерчень, Дуэт Мерчень и Унерби. Впрочем, в программе Гала-концерта VIII Международного оперного фестиваля имени народного артиста СССР М.Д.Михайлова 1998 года в этом отношении был соблюден определенный паритет: в ней, кроме Арии Мерчень, исполненной тогда заканчивавшей Казанскую государственную консерваторию молодой солисткой Людмилой Яковлевой, прозвучали Ария Тахтамана из оперы Г.Хирбю «Нарспи» и Ария Садая из

оперы Ф.Васильева «Шывармань» в исполнении, соответственно, народного артиста Чувашской Республики, лауреата Международных конкурсов Валерия Иванова и народного артиста России и Чувашии Петра Заломнова.

Наиболее ценным в художественном отношении произведением национального репертуара ЧГТОиБ продолжает оставаться опера «Нарспи», представляющая собой восстановленный в 1989 году спектакль Бориса Маркова. Ценность этого оперного произведения и некогда с любовью созданного спектакля многократно усиливается существующим в национальной культуре феноменом Нарспи. Имя героини поэмы Константина Иванова олицетворяет в массовом сознании само представление о чувашской женщине, об определенных чертах национального характера. Поэма «Нарспи», а затем и одноименная опера стали теми «произведениями профессионального художественного творчества», которые «не только отражают свойства этноса», но «подчас сами превращаются в неотъемлемые компоненты этноса. Это имеет место в тех случаях, когда профессиональное художественное творчество в той или иной мере становится достоянием основной массы членов этноса, входит в их повседневный быт, обыденное сознание» (Бромлей 1991:20). Тем не менее оперный спектакль «Нарспи», идущий на сцене театра один-два раза в сезон, изрядно разрыхлился в музыкальном и сценическом отношении. А ведь в условиях почти полного отсутствия оригинальных произведений национальных композиторов для музыкального театра именно «Нарспи» Г.Хирбю, представляющая корпус национальной классики, могла бы стать своеобразной визитной карточкой Чувашского театра оперы и балета. Подобную возможность в современной ситуации вообще можно рассматривать как необходимость, особенно с появлением новой редакции партитуры оперы Г.Хирбю, осуществленной Леонидом Фейгиным (Илюхин 1998).

Деятельность ЧГТОиБ на протяжении рассматриваемых сезонов свидетельствует о том, что определенная работа по пополнению национального репертуара ведется, что таковая проблема рассматривается руководством театра как существенная. С другой стороны, эта же деятельность свидетельствует об отсутствии стратегических разработок в этой

сфере, которое, по-видимому, лишь финансовыми проблемами объяснить нельзя.

Литература

Бромлей 1991: *Бромлей Ю.В.* Этническая функция культуры и этнография //Этнознаковые функции культуры. М., 1991.

Данилова 1995: *Данилова И.В.* «Птица счастья» — опера о Волжской Болгарии //Советская Чувашия, 1997, 15 окт.

Данилова 1998: *Данилова И.В.* Из туманного Альбиона в чувашскую деревню //Советская Чувашия, 1998, 21 мая.

Данилова 1999: *Данилова И.В.* Чем незаметнее дирижер, тем лучше для зрителя //Советская Чувашия, 1999, 24 июля.

Заломнов 1992: *Заломнов П.Д.* Музыкальный театр Чувашии и ведущие мастера его сцены. Чебоксары, 1992.

Илюхин 1998: *Илюхин Ю.А.* «Нарспи» возвратилась из Лондона //Советская Чувашия, 1998, 30 сент.

Макарова 1990: *Макарова С.И.* О перспективах Чувашского музыкального театра как центра культуры республики //Вопросы современного художественного творчества. Чебоксары, 1990.

Макарова 1997: *Макарова С.И.* Эту премьеру так ждали... //Советская Чувашия, 1997, 13 нояб.

Марков 1965: *Марков Б.С.* Рождение музыкального театра Чувашии. Чебоксары, 1965.

Марков 1995: *Марков Б.С.* Мой театр. Чебоксары, 1994.

Осипов 1992: *Осипов А.А.* Путь к сердцу зрителя //Советская Чувашия, 1992, 7 апр.

Христиансен 1972: *Христиансен Л.* Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» //Проблемы музыкальной науки. Сборник статей. Вып. I. М., 1972.

ЧУВАШСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В 1997 ГОДУ

Ю.В.Викторов

В художественной жизни обозреваемого года тон задавали юбилейные персональные выставки — мастера изобразительного искусства «с круглыми датами» отчитывались перед общественностью буквально чередой. Свое восьмидесятилетие выставкой встретил заслуженный художник республики Ф.Осипов (в том же году ему было присвоено почетное звание народного художника Чувашии), семидесятилетие — заслуженный художник республики П.Козлов. Выставки произведений народных художников республики Э.Юрьева и В.Немцева, заслуженных художников В.Чуракова, И.Дыренкова и Е.Вдовичевой, а также художника В.И.Панина и художника-педагога В.Ненаездникова были посвящены шестидесятилетним юбилеям их авторов. Свой полувековой юбилей отметил персональной выставкой заслуженный художник Чувашии и Республики Башкортостан Ю.Матросов.

С сожалением приходится писать, что в ряду персональных выставок были и такие, вернисажи которых проходили без участия их авторов. За год до своего пятидесятилетия ушел из жизни заслуженный художник Чувашии В.Гурин (1947—1996), и юбилейная выставка его произведений оказалась посмертной. А выставка произведений А.Соловьева (1921—1996) была посвящена печальной дате — годовщине со дня смерти ее автора. Шестидесятилетию со дня рождения рано ушедшего из жизни В.Емельянова (1937—1982) была посвящена выставка его произведений.

Как и в предыдущие годы, наряду с персональными, состоялись традиционные сезонные выставки — «весенняя» и «осенняя», организованные Союзом художников Чувашии. Союз чувашских художников в начале года провел Четвертую

отчетную выставку, символически посвятив ее 90-летию со дня рождения народного поэта Чувашии Петра Хузангая. Была проведена очередная выставка дипломных работ выпускников художественно-графического факультета пединститута, она также «вписалась» в разряд традиционных. Приятно отметить, что ежегодной становится Республиканская выставка, посвященная Дню Чувашской государственности. Среди тематических экспозиций года выделялась выставка произведений членов творческой бригады «Сельские зори». Выдающимся событием в духовной жизни республики стала международная выставка «Мир этих глаз — 2. Айги и его художественное окружение».

Названные выставки были проведены в различных местах — в Чувашском государственном художественном музее (ЧГХМ), Выставочном зале Художественного музея, Национальном музее Чувашской Республики и Новочебоксарском художественном музее. Для проведения персональных выставок были использованы также экспозиционные площади Резиденции Президента Чувашской Республики (В.Милославская, Т.Петрова, Ю.Романов), Чебоксарской городской администрации (Ю.Бубнов, К.Долгашев, В.Дюжаков, А.Федоров), Национальной библиотеки (В.Сандомирова), библиотеки им. В.В.Маяковского (М.Григорян, К.Долгашев), Клуба Чебоксарского агрегатного завода (В.Милованова, Р.Терюкалова, Ю.Богдяж), Чувашского государственного института гуманитарных наук (Н.Алимасова, А.Алексеев — Сандр Пикл, П.Ургалкин, В.Петров — Праски Витти, Ф.Осипов), Театра оперы и балета (В.Сандомирова) и т.д. Среди персональных выставок, проведенных в Чебоксарах, следует назвать также экспозиции произведений молодых художников — скульптора (резчика по дереву) В.Андреева — Славы Еткера и живописца В.Енилина, — они одновременно работали в Национальном музее. Там же состоялась тематическая выставка «Я и моя семья», организованная заслуженным художником Чувашии Н.Енилиным. Вместе с персональной выставкой Енилина-старшего были показаны работы его детей — студентки Чувашского госуниверситета Венеры и учащихся чебоксарских школ Геннадия и Тамары.

Активной была выставочная деятельность Новочебоксарского художественного музея. Кроме названной уже

выставки «сельскозоринцев», в которой приняли участие Н.Карачарсков, В.Немцев, В.Семенов, П.Козлов, Е.Вдовичева, В.Белов и Г.Алексеев, там в течение 1997 года состоялись персональные выставки произведений М.Григоряна, П.Козлова, В.Чуракова, А.Титова, И.Дыренкова, Н.Павловой. Была организована также выставка произведений молодых авторов — выпускников Чебоксарского художественного училища.

Большой честью для ряда мастеров изобразительного искусства Чувашии — народного художника Российской Федерации Р.Федорова, заслуженных художников Чувашской Республики М.Григоряна, В.Медведева, В.Николаева и В.Смирнова — стало их участие в выставке, посвященной 850-летию Москвы. Тогда же успех выпал и на долю молодого художника из Чебоксар А.Мухина, чья персональная выставка была развернута в Центральном Доме художника в Москве. В праздновании юбилея столицы России приняли участие и другие чувашские художники и мастера декоративно-прикладного искусства: заслуженный художник республики А.Ильбекова, заслуженный работник культуры Чувашии, мастерица по чувашской вышивке М.Симакова, мастер резьбы по дереву П.Мазуркин, мастерица народной вышивки Т.Шаркова, художник-керамист Ю.Аникина — все они стали участниками грандиозной выставки-ярмарки «Город мастеров под стенами Кремля».

Наши мастера изобразительного искусства участвовали и в зарубежных художественных выставках. Весьма успешным было выступление народного художника Чувашии В.Петрова (Праски Витти) во Второй Международной выставке «Современная эмаль», проходившей в Испании. В 1997 году особо отличился заслуженный художник Чувашии А.Силов, организовавший свои персональные выставки на различных континентах — в Африке (Эфиопия), Азии (Непал), Северной Европе (Дания, Швеция). А чебоксарский художник-педагог С.Блохин провел две персональные выставки на Ближнем Востоке (Сирия).

В данном обзоре основное внимание будет уделено юбилейным персональным выставкам года. Они рассматриваются в хронологическом порядке.

Экспозиция персональной выставки П.Козлова в ЧГХМ включала почти четыре сотни произведений живописи и

графики, созданные более чем за сорок лет творческой жизни в искусстве. П.Козлов родом из Нижегородской области (село Кочетовка Сеченовского района). Окончив Чебоксарское художественное училище, приступил к работе в Чувашском отделении Художественного фонда РСФСР. Одновременно работал творчески, обращаясь к разным жанрам живописи — писал картины, пейзажи, портреты и натюрморты. В арсенале его живописных приемов всегда были характерными сочное и корпусное письмо, энергичный и широкий мазок. Языком изобразительного искусства он доносит до зрителей мудрость бытия и смысл красоты, открывает общезначимое в конкретном и повседневном.

В творчестве П.Козлова преобладают живописные пейзажи. В них запечатлены уголки старых Чебоксар, многих деревень и сел Чувашии, соседних областей, родной художнику Кочетовки, виды Волги и Засурья, Кавказа и Черного моря. Внимание посетителей выставки привлекали акварельные пейзажи. П.Козлов вносит весомый вклад и в развитие натюрмортного жанра Чувашии, особенно на «медовую» тему, в которой он по праву считается ведущим мастером. Оригинальными являются полотна, где натюрморт сочетается с пейзажем.

В галерее портретов мастера представлены образы людей разных профессий и возрастов, портреты родных и близких, автопортреты. В выставленных произведениях просматривалась способность автора выпукло передавать индивидуальность портретируемых.

Широкую известность принесла П.Козлову жанровая картина «Автолавка в чувашской деревне», ставшая убедительным художественным документом о жизни сельчан середины двадцатого столетия

К персональной выставке П.Козлова примыкала небольшая экспозиция, составленная из живописных произведений его брата Виктора — талантливого автора давно полюбившейся зрителям картины «Нагулялся».

Персональная выставка В.И.Панина также состоялась в ЧГХМ и впервые масштабно представила его как художника-станковиста. Родился В.И.Панин в Нижнем Новгороде. После обучения в Московской средней художественной школе окончил Ленинградское высшее художественно-промыш-

ленное училище им. В.И.Мухиной. В Чебоксары приехал в 1963 году и с той поры работает художником, а с 1981 года — начальником Художественной мастерской мебельных тканей ткацко-отделочной фабрики Чебоксарского хлопчатобумажного комбината. Как художник по тканям принял участие во многих международных выставках-ярмарках. Как художник-станковист постоянно участвует в чувашских республиканских выставках. С 1980 года является членом Союза художников России.

Юбилейная выставка В.И.Панина была составлена из более чем ста произведений живописи и графики. Художник работает в разных материалах. Среди ранних произведений выделялись гуашевые композиции «Родина», «Родные места», «Речка Линда», натюрморты, отличающиеся особым лиризмом и музыкальностью. Важное место в творческой биографии художника занимают поездки по городам и памятным местам русской истории, о чем свидетельствовали серии акварельных пейжазей «Ростов Великий», «Новгород», «Кижи», «Ферапонтово», «Павловск» и др. Огромной любовью к окружающей природе пронизаны пейзажи маслом. Они словно доносят до нас нежный аромат экологически чистого воздуха.

Небезуспешны пробы художника в портретном жанре. О его таланте в этой области искусства свидетельствовали «Автопортрет», лиричные женские портреты. В последние годы В.И.Панин начал обращаться к сложным композиционным произведениям. Одна из зрелых работ подобного рода — картина «В церкви». В ней автор затронул важную тему — проблему духовного возрождения народа. Заслуживает внимания и картина, посвященная неповторимо самобытному художнику России Ефиму Честнякову. Отрадно желание В.И.Панина языком живописи воссоздать образы поэмы Константина Иванова «Нарспи».

Уже давно вошло в историю изобразительного искусства республики имя Ф.Осипова — одного из старейшин современной чувашской художественной культуры. Он родился в деревне Сюндюково Мариинско-Посадского района. Еще до войны закончил техникум землеустройства и мелиорации. По этой специальности работал в отделе «Мелиоторф» Наркомзема Чувашской АССР. Затем служил в армии, участвовал в Великой Отечественной войне. В Чебоксарское

художественное училище поступил лишь в 1946 году и уже через три года с отличием окончил его. За почти полвека творческой деятельности Ф.Осипов проявил себя в станковой и книжной графике, монументальном искусстве и живописи. В нашей художественной культуре хорошо известны такие выдающиеся произведения мастера, как «Вооруженное восстание крестьян деревни Первое Семеново Цивильского уезда в 1906 году», графические серии «Чуваши — строители Печорской железной дороги», «Моя республика», «Родной край», «Советский Север», «Край целинный», живописное полотно, посвященное основоположникам чувашского профессионального изобразительного искусства М.С.Спиридонову, Н.К.Сверчкову и Ю.А.Зайцеву, многие лирические пейзажи и натюрморты.

Юбилейная выставка в ЧГХМ ярко отразила все стороны художественно-творческой жизни Ф.Осипова. Она же высветила совершенно новую страницу из биографии мастера — его изобразительную эпопею о БАМе и Забайкалье. С 1988 по 1996 год художник чуть ли не ежегодно «устраивал» себе творческие командировки в этот далекий «благословенный русский край», который вдохновил его своей загадочно-былинной красотой на создание чарующих композиций.

Важно подчеркнуть, что Сибирь всколыхнула художника. Она подзарядила его оптимизмом, позволила укрепить здоровье и еще на долгие годы поддержала в нем творческий тонус. Благодаря этим поездкам произошло как бы еще одно рождение Осипова-живописца: именно в живописи он решил запечатлеть богатство красок и форм дивной природы, выразить свой восторг и преклонение перед этой величественной красотой.

В экспозиции выставки тема Забайкалья значительно «притеснила» более ранние темы в творчестве художника. Вдохновенно исполненный цикл пейзажей Ф.Осипова — это своеобразный гимн мощи первозданной природы. Воплощению этой программной идеи цикла подчинен весь комплекс изобразительно-выразительных средств. Бросается в глаза новизна композиционного строя, каждый раз рождаемая конкретным пейзажным мотивом. Обращает на себя внимание высокопрофессиональная живопись, отличающаяся гармонией звучных цветовых отношений, насыщенная сочетанием тепло-

холодных и свето-теневых эффектов или поэзией тончайших тональных переливов. Чувства масштабности изображения, ритма, отсутствие случайных и невыразительных пластических форм, равнодушного мазка — все это слагаемые успеха пейзажей-откровений. Отсюда каждое полотно цикла предстает как пейзаж-образ, пейзаж-характер.

Одним из значительных смотров изобразительного искусства, проведенных в Национальном музее Чувашской Республики, стала персональная выставка произведений Ю.Матросова. Художник родился в деревне Синьял-Чурачики Чебоксарского района. Азбуку искусства постигал на художественно-графическом факультете Чувашского государственного педагогического института им. И.Я.Яковлева. Его наставниками по рисунку, живописи и композиции были известные художники-педагоги — М.Алексеев, М.Харитонов и Н.Овчинников. Дипломную работу Ю.Матросов выполнил под руководством дизайнера И.Григорьева, она и определила весь его дальнейший путь в искусстве.

В творческой биографии этого художника можно выделить три значительных этапа. Первый связан с Институтом «Чувашсельхозпроект», где он почти десять лет был руководителем группы архитекторов по разработке различных объектов производственного и социально-культурного назначения в деревнях и селах нашей республики.

Второй этап берет начало с 1981 года, когда Ю.Матросов приступил к художественному проектированию музеев. Первыми крупными созданиями в этой области стали Чувашский краеведческий (ныне Национальный) музей, Музей космонавтики в Шоршелах и Литературный музей К.В.Иванова в Чебоксарах (эти музеи были созданы в соавторстве с Ю.Ювенальевым). Затем были другие объекты: Мемориальный дом-музей К.В.Иванова в селе Слакбаш (Республика Башкортостан), Музей Михаила Сеспеля на родине поэта в Канашском районе, Батыревский «Музей хлеба», Красночетайский музей «Человек и природа», Яльчикский историко-этнографический музей, Шемуршинский «Музей охраны леса» и другие (отдельные музеи созданы в соавторстве с А.Тукмаковым).

Все названные творения Ю.Матросова свидетельствуют, что на сегодня он является одним из ведущих художников-

дизайнеров республики в области комплексного оформления тематических музейных экспозиций и способен создавать уникальные и запоминающиеся памятники-образы по истории и культуре родного народа.

Третий этап творческой биографии Ю.Матросова связан с искусством театра. С 1994 года он работает художником, а с 1995 — главным художником Чувашского государственного академического драматического театра им. К.В.Иванова. За истекшие годы им оформлено десять спектаклей разного жанра. На сегодня его лучшей работой на театральном поприще несомненно является сценография спектакля «Плач девушки на заре» Н.Сидорова.

Сквозь все творчество Ю.Матросова проходит живописная линия. Проходит не прерываясь, как бы связывая воедино все перечисленные вехи его художнической биографии. Эволюция Матросова-живописца хорошо просматривалась в экспозиции его персональной юбилейной выставки. Кстати, живописный раздел выставки нашел продолжение в фойе театра им. К.В.Иванова.

Более ранним произведениям, особенно в пейзажном жанре, порой не доставало тональной согласованности и образной глубины. Не отличались они и совершенством в технических приемах исполнения. Даже в начале 1980-х годов еще нельзя было сказать, что Матросов-живописец нашел себя. Однако неустанные поиски в области композиционных решений, пытливое изучение пейзажной живописи разных эпох и изменение манеры письма не прошли бесследно. В конечном счете художник пришел к таким выразительным полотнам, как «Деревенская свадьба» и «Возвращение стада», в которых очень поэтично, а главное, без пафоса и морализаторства решил тему чувашской деревни. Особую роль в отмеченных картинах играют земля, могучие деревья и небо с пышными вечерними облаками. Сквозь гармонию всех деталей ощущается связь времен и поколений, языческая древность и настоящее нашего народа. Подобного воплощения этой темы в чувашской живописи, пожалуй, еще не было.

Юбилейная выставка убедила, что развитие Матросова-живописца успешно продолжается и в пейзажном и натюрмортном жанрах. Остается добавить, что Ю.Матросов ведет большую общественно-организаторскую работу — он

является председателем правления Союза чувашских художников.

Бывают самые разные персональные выставки. Одни поражают обилием экспонируемых работ. Другие — высоким профессиональным уровнем произведений. Третьи — многогранностью таланта и творческих интересов автора. Четвертые — смелостью экспериментов художника в поисках собственного стиля. Юбилейная выставка произведений Э.Юрьева сочетала в себе все эти качества и особенности. Она была грандиозной по масштабу: экспонировалось более восьмисот работ. Многие произведения отличались высоким профессиональным уровнем. Поражала и беспримерная в чувашском искусстве, свойственная разве что художникам эпохи Возрождения широта творческих интересов и возможностей автора: живопись, графика (оформление книг, иллюстрации, промышленная графика, плакат), искусство шрифта, орнаментальное искусство, эмблема, геральдика, медальерное искусство, вексиллография, фотографика. Без всякого преувеличения можно сказать, что все творчество Э.Юрьева пронизано неустанными поисками и непрерывающейся цепью экспериментов, дающих художнику простор совершенствовать свой собственный стиль в искусстве и открывать в себе новые и новые грани дарования.

Э.Юрьев родился в 1936 году в селе Исаково Красноармейского района. Основы искусства изучал около двенадцати лет — недолго учился в детской художественной школе и Чебоксарском художественном училище, в годы службы в армии посещал занятия в студии военных художников, а затем окончил живописный факультет Тбилисской академии художеств. В свободное время занимался на скульптурном и графическом факультетах академии.

Уже будучи студентом Э.Юрьев начал сотрудничать с Чувашским книжным издательством. Впоследствии, долгие годы работая здесь художественным редактором и старшим художественным редактором, он в немалой степени способствовал появлению новых тенденций в развитии чувашской книжной графики и становлению целой плеяды молодых художников книги. Его уроки благотворно повлияли на профессиональное становление З.Черновой, В.Смирнова, Г.Самсоновой, В.Гончарова, М.Давлятшина и других художни-

ков, ныне определяющих лицо чувашской книжной графики. Достоянием национальной культуры стали многие десятки изданий Чувашского книжного издательства, увидевшие свет в художественном оформлении Э.Юрьева. Среди них, конечно же, «Нарспи» Константина Иванова, «Маленькие трагедии» Александра Пушкина, «Слово о полку Игореве» и другие.

Выдающееся место в творческой биографии художника занимает промышленная графика. В этой области им созданы работы, отмеченные высокими эстетическими качествами. Будь то конверты для грампластинок или эскизы нагрудных знаков почетных званий Чувашской Республики, приглашения на творческие вечера или Почетные грамоты, удостоверения членов правительства или многочисленные эмблемы, настенные календари или акции фирмы СУОР, лотерейные билеты или этикетки фирменной продукции объединения «Чувашспирт»...

Первым из художников республики серьезно начав заниматься промграфикой на профессиональной основе, Э.Юрьев параллельно разрабатывал собственные шрифты и орнаментальные мотивы, ибо неуклонно придерживается мнения, что в оригинальном произведении искусства все компоненты художественно-образного строя должны быть неповторимо авторско-оригинальными. Благодаря творчеству неутомимого художника-труженика чувашская промышленная графика заговорила собственным языком — языком искусства высокого уровня.

Среди множества театральных плакатов и концертно-выставочных афиш, выполненных мастером, также немало выразительных произведений. Причем и в этом виде искусства торжествует «юрьевский шрифт», а там, где позволяет тема, — и узнаваемый «юрьевский орнаментальный мотив». Из предложенных вниманию зрителей экспонатов на выставке выделялись театральный плакат «Трубадур», рекламный плакат «Российская книга в Чувашии», изящная концертная афиша «Государственный камерный оркестр Чувашии», афиша «Выставка произведений художников творческой бригады «Сельские зори». Выделялась также целая серия юбилейных плакатов-персоналий. Запоминаются композиции, посвященные педагогам-просветителям Яну Амосу Коменскому и И.Я.Яковлеву, немецкому художнику эпохи Возрождения Альбрехту Дюреру, чувашским поэтам Константину Иванову,

Михаилу Сеспелю и Геннадию Айги. В этом виде искусства встречаются также листы, посвященные Иоакиму Максимову-Кошкинскому, Петру Хузангаю, Семену Эльгеру, Федору Павлову и другим выдающимся деятелям чувашской художественной культуры.

Имя Э.Юрьева вошло в историю отечественного искусства как автора Государственного герба и Государственного флага Чувашской Республики, как автора герба ее столицы — города Чебоксары. Эти уникальные произведения-символы созданы на основе длительного, бескомпромиссного и даже жесткого конкурсного отбора, проходившего в несколько этапов. Экспозиция выставки дала наиболее полное представление о ходе работы Э.Юрьева над Государственным гербом Чувашской Республики — на сегодня высшим творением мастера в области геральдики (им созданы также гербы села Порецкого и поселка Ибреси). По экспонатам было видно, как оттачивалась творческая мысль автора и углублялось идейно-смысловое содержание герба, воедино связывающее через Древо Жизни судьбы всех народов, населяющих нашу республику и особо выражающее призывно-утверждающую мысль о чувашском народе «Эпир пулнăˇ, пур, пулатпăр!» — «Мы были, есть и будем!».

Тематически богаты, разнообразны по материалам исполнения станковая графика и живопись Э.Юрьева. Они также представляли автора выставки как великого труженика, как художника-гражданина и подвижника, проявляющего интерес в тематических композициях ко многим событиям в жизни республики и всей страны, как художника-исследователя, постигающего тайны человеческой психологии в портрете, как пытливого художника, неравнодушного к разнообразным природным явлениям в пейзажном жанре. Дыханием времени наполнены его портретные и пейзажные зарисовки почти тридцатилетней давности, выполненные на строительстве Чебоксарской ГЭС. Кстати, Э.Юрьев первым из наших художников начал разрабатывать эту тему. Восхитительны путевые акварели, рисунки карандашом, тушью, пастелью и в смешанной технике, исполненные художником во время заграничных поездок и путешествий по родной стране.

В портретной галерее, созданной Э.Юрьевым, можно выделить портрет художника В.Емельянова, автопортрет

(живопись), портрет ученого-филолога А.Хузангая, писателя В.Мурашковского, колхозницы К.Якимовой, чемпионки по парашютному спорту М.Костиной (графика).

Свое неповторимое видение и ощущение неба, солнца, воздуха, облаков Э.Юрьев стремится передать во многих живописных полотнах. Характерными в этом плане стали работы «Рейс 407», «Свежий ветер», «Лето, ах лето!», «Танец облаков». В экспозиции было немало полотен, воспевающих чувашскую природу в разное время года. Эмоционально-насыщены, зрелищно-эффектны и музыкально-артистичны осенние пастельные пейзажи последних двух-трех лет. Судя по ним, живопись в творчестве Э.Юрьева начинает носить далеко не «прикладной характер», как это было, по заявлению самого автора, десяток лет назад.

К обзору выставки Э.Юрьева добавим, что с сентября 1996 года он приступил к преподавательской работе на художественно-графическом факультете пединститута. А значит, есть надежда, что Элли Михайлович Юрьев сумеет передать свой богатейший профессиональный опыт новой творческой смене, способной продолжить его деяния в разных видах чувашского искусства.

Как и Э.Юрьев, В.Немцев организовал свою крупномасштабную юбилейную выставку на шестьдесят втором году жизни. А в год шестидесятилетия он провел в Чебоксарах три персональных выставки, о которых было сказано в обзоре за 1996 год. Поэтому к уже имеющейся публикации о жизни и творчестве одного из популярнейших художников республики добавим лишь, что двери его мастерской на улице Красина в Чебоксарах всегда открыты для любителей и ценителей изобразительного искусства. У него бывают школьники и студенты, педагоги и врачи, артисты и музыканты, писатели и художники, журналисты и спортсмены. Бывают гости из многих городов и районов Чувашии, из других регионов России. Довольно часто заглядывают к нему и зарубежные ценители искусства. И со всеми гостями своей мастерской В.Немцев щедро делится секретами творчества, без устали показывает им десятки и сотни этюдов... С приподнятым настроением уходят люди от него, унося с собой заряд бодрости, оптимизма и энергии.

В.Гурин родился в семье известных чувашских художников и педагогов В.С.Гурина и Р.М.Ермолаевой. В выборе

жизненного пути, естественно, сыграла роль та творческая среда, в которой рос мальчик. Как вспоминает его брат Михаил (тоже художник), их дом, стоявший на самом берегу Волги, «был наполнен мольбертами, палитрами, начатыми, законченными или чистыми холстами, замечательными пейзажами, натюрмортами, висящими на стенах, и тем неповторимым ароматом масляной краски, по которому так скучают художники, покидая надолго свои мастерские. А эти нескончаемые разговоры и споры об искусстве! Помнится, что в гостеприимный родительский дом постоянно приходили и приезжали художники — друзья родителей, которые с нашего раннего детства стали и нашими друзьями: Евгений Ефимович Бургулов, Орест Иванович Филиппов, Николай Васильевич Овчинников...»

В 1966 году В.Гурин окончил Чебоксарское художественное училище. Затем недолго учился в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И.Мухиной, а оттуда перевелся на художественно-графический факультет Чувашского госпединститута. Обучаясь в институте заочно, начал сотрудничать с Чувашским книжным издательством (оформлял в основном учебники для школ и книги о природе), работал художником-декоратором в оперном театре. Отслужив в армии, почти четверть века преподавал в Чебоксарском художественном училище. Как и родители, педагогическую деятельность сочетал с творческой.

В.Гурин был постоянным участником чувашских республиканских и ряда крупных российских выставок. В 1993 году его приняли в Союз художников России, а в следующем году ему было присвоено почетное звание заслуженного художника Чувашии.

Посмертная выставка произведений В.Гурина состоялась благодаря родственникам, друзьям и знакомым, которым удалось собрать часть раздаренных полотен талантливого художника. А большинство его произведений разошлось по собраниям отечественных и зарубежных коллекционеров. Пейзажи и натюрморты В.Гурина, особенно последних пяти-шести лет творчества, отличаются философичностью содержания, напряженностью цветового строя и изысканной артистичностью исполнения.

В.Чураков уже на раннем этапе творчества проявил себя как талантливый мастер картины, портрета и пейзажа.

Он родился в подмосковном городе Подольске, окончил Симферопольское художественное училище и живописный факультет Харьковского художественного института. С 1964 года живет и работает в Чебоксарах. Почти постоянно творческую деятельность сочетал с педагогической — преподавал на художественно-графическом факультете пединститута и художественном училище. В 1968 году вступил в члены Союза художников. Тогда же, первым из художников республики, стал лауреатом премии Комсомола Чувашии им. М.Сеспеля.

Экспозиция юбилейной персональной выставки В.Чуракова начиналась с «Автопортрета», написанного сорок лет назад. В нем изображен целеустремленный молодой человек, пытливо изучающий себя и внимательно всматривающийся в окружающий мир. Романтизированный образ начинающего художника создан пастозной и широкой живописью, энергичными и уверенными мазками. Ранний этап творческой биографии живописца связан с разработкой сенокосной темы и отмечен такими картинами, как «К сенокосу», «Сестренка», «В сенокос».

Этапным произведением не только в творчестве В.Чуракова, но и во всей художественной культуре нашей республики стала картина «Будни 20-х годов». Неожиданна и непривычна композиция этого полотна. Не отвлекая зрителя второстепенными деталями, художник сразу же втягивает его в изображенную сцену, насыщенную огромной внутренней напряженностью: четверо юношей, в которых узнаются воины Красной Армии, с невероятным усилием сдвигают с места платформу, груженную рельсами. Лица героев картины почти не видны. Но как выразительны их спины, плечи, руки, ноги! Сколько упорства, воли, страстного желания одержать победу в этой мирной схватке заключено в комсомольцах. И глядя на картину, зритель будто постепенно начинает слышать скрежет металла — вагон пошел! В картине ощущается достоверный характер той эпохи. В ней видны убедительные образы молодых людей и ярко выражен их беспримерный энтузиазм. Этим произведением автор участвовал во многих крупных выставках страны. А благодаря репродукциям в солидных журналах, книгах и альбомах «Будни 20-х годов» стали достоянием всей отечественной художественной культуры.

Свои последующие произведения В.Чураков посвятил нашим современникам — людям села, рабочим заводов, строителям газопровода, деятелям литературы и искусства. Заметным явлением в чувашской живописи стали его картины «Текстильщицы» и «Председатель». В основу композиции первого полотна положен ритмичный и плавный рисунок. Линии, передающие абрис фигур молодых работниц и размеренное течение тканей, спокойны и мелодичны. Образы текстильщиц привлекательны и обаятельны. По их лицам видно, как озабоченность сменяется чувством удовлетворенности своей работой. По-хозяйски заботливы и ласковы движения рук. Этими руками рождена новая ткань, льющаяся бесконечным потоком в пространстве картины. И как не любоваться ею и не примерить к себе...

Вторая картина была создана в колхозе имени Космонавта А.Г.Николаева и посвящена его председателю — знатному хлеборобу, Герою Социалистического Труда В.В.Зайцеву. Председатель изображен вместе с тружениками села Шоршелы на фоне сочной, свежевспаханной земли, готовой к севу. Земля и люди освещены теплым светом заходящего солнца. Красноватые лучи озарили лица земледельцев, придали фигурам четкий и ясный рисунок. Главным героем полотна является В.В.Зайцев. Он внимателен к людям, одновременно напорист, деловит и подвижен. Выразительны и все другие персонажи картины. К слову, все они портретны.

Следует отметить, что основой тематических произведений В.Чуракова на современные темы всегда является «портретность». Именно это качество придает его полотнам достоверный характер, правдивость и делает образы жизненно убедительными. Сказанное вполне подтверждается многими портретами-картинами, из которых назовем хотя бы две: «Мы — кузнецы» и «Хозяин тайги Иван Захряпин».

Почти половину экспозиционной площади на выставке занимали живописные портреты. За долгие годы творчества В.Чураковым созданы десятки портретов. Среди них немало замечательных по психологичности, глубокой образности и артистичности исполнения. В качестве лучших отметим портреты врачей И.Железнова и В.Слесарева, артистов балета Е.Лемешевской и Ю.Свинцова, художников Д.Баркалова и Ю.Бубнова, певцов А.Ковалева и Т.Локтевой, лесоруба

А.Драговаловского, искусствоведа Н.Зайцевой, экскурсовода Оли. Очень выразительна одна из последних живописных работ мастера в портретном жанре — «Валерий Лобода».

Экспозицию украшали проникновенные пейзажи В.Чуракова, написанные в Чувашии, Карелии, Подмосковье, на Урале и на Алтае. В них господствует лирическое начало. В графическом разделе выставки вновь преобладали портреты, выполненные карандашом и пастелью, углем и акварелью. И в каждом из этих материалов автор демонстрирует свой высокий профессионализм. Умение тонко проникнуть во внутренний мир героев особо ярко проявилось в портретах писателя Н.Ильбекова, поэтов Я.Ухсая и Р.Сарби, «Сельской учительницы», бригадира-полевода из Шоршел А.Алексеева. Высокая степень творческого обобщения достигнута в рисунке «Юность».

Многие творения В.Чуракова уже прочно вошли в историю чувашского изобразительного искусства. Юбилейная выставка показала: есть надежда, что опытный мастер еще не раз порадует нас новыми произведениями в разных жанрах живописи.

Хорошо известно в нашей республике и имя И.Дыренкова. На протяжении последних трех десятилетий его произведения экспонировались в чувашских республиканских и зональных выставках «Большая Волга». И.Дыренков — уроженец Республики Марий Эл. Окончил Чебоксарское художественное училище и художественно-графический факультет Чувашского госпединститута.

Юбилейная персональная выставка И.Дыренкова, работавшая в ЧГХМ, дала возможность познакомиться с многогранной творческой деятельностью автора, показала круг его интересов в искусстве и масштабы дарования художника. Судя по экспозиции, из всех жанров живописи И.Дыренков отдает предпочтение пейзажу. Это и понятно. Выросший в крае, богатом сказочно красивыми уголками природы, он, естественно, должен был стать пейзажистом. У автора выставки — природный дар живописца. Он тонко чувствует заданную природой гармонию красок и передает едва уловимые градации в ее цветосочетании. Особенно удачны пейзажи небольших размеров этюдного характера, запечатлевшие восторженные чувства художника. В них отражено

разное время года, дня и суток или разное состояние природы. Они доносят до зрителя лирический настрой автора, отражают его духовную наполненность, щедрую и добрую душу.

В экспозиции было немало натюрмортов. В них удачно соседствуют дары природы и предметы быта — творения рук человеческих. Тем самым натюрморты И.Дыренкова передают полнокровное течение жизни природы и людей, учат видеть и чувствовать в повседневном и будничном значительное, прекрасное, возвышенное. А натюрморты с цветами, помимо сказанного, доносят до зрителя аромат весны, лета и осени.

Работая в жанре портрета, И.Дыренков пытается понять и передать глубокое психологическое состояние своих героев, их сложные внутренние переживания и на этой основе создать портреты-образы. В ряду выставленных работ живописца выделялись портреты родителей.

Выставка дала понять, что ценность живописного творчества И.Дыренкова заключена в чистоте, свежести и реалистичности в восприятии и передаче автором всей окружающей жизни. Надо отметить также, что в художественно-культурную жизнь республики И.Дыренков вошел как участник крупных проектно-монументальных работ в Чебоксарах, в Вурнарском, Батыревском и других районах Чувашии.

Одновременно с юбилейной выставкой И.Дыренкова в музее работала персональная выставка произведений (художественное стекло) его сына Сергея — выпускника Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии. Дыренков-младший продемонстрировал высокий уровень профессионального мастерства в редком для Чувашии виде искусства.

В.Емельянов был превосходным художником-графиком. Глубокое знание специфических возможностей графики и виртуозное владение арсеналом ее изобразительно-выразительных средств позволили ему проявить свой талант и в сатирической графике, и в книжном оформлении, и в плакате. В.Емельянов родился в деревне Лапракасы Чебоксарского района. В столице республики закончил художественное училище. Еще в студенческие годы начал выступать на страницах журнала «Капкăн» и вскоре блестяще проявил талант художника-сатирика. С середины 1960-х годов В.Емельянов сотрудничал с Чувашским книжным издательством. В

формировании в нем художника книги немалую роль сыграл старший художественный редактор издательства М.Ильин. Именно как художник книги В.Емельянов участвовал в ряде всероссийских выставок. Ему особенно удавались книги, пронизанные «юмористическим началом», и книги для детей. В творческом наследии мастера выделяется оформление книг «Аленький цветочек», «Босая птица», «Ласточка-касаточка», сборника фельетонов, басен, юморесок «Смех не для всех» А.Галкина, сборника рассказов «Предзимье» Е.Лисиной.

Плакатное искусство В.Емельянова как бы дополняет его сатирическую графику, о чем свидетельствуют ставшие ныне классическими плакатные листы «Соавторство», «Консерватизм», «Принцип» и «Карьеризм». Они немногословны, выразительны по мысли, продуманы и мастерски решены по композиции и цвету.

В.Емельянов ушел из жизни в расцвете творчества. Выставка в ЧГХМ, посвященная шестидесятилетию со дня рождения автора, еще раз показала, что в искусстве он имел свой индивидуальный почерк. Он не признавал штампов и не эксплуатировал чужие творческие находки. В чувашском изобразительном искусстве он навсегда останется как художник яркой и неповторимой самобытности.

Юбилейная выставка произведений Е.Вдовичевой также проходила в ЧГХМ. Благодаря одному из наставников по Чебоксарскому художественному училищу — П.Г.Григорьеву-Савушкину, Е.Вдовичева еще в молодые годы сделала свой выбор в живописи — пейзажный жанр. И со студенческих лет неустанно и неизменно работает над пейзажем. Конечно, в ее творчестве представлены и другие жанры, такие, как портретный и натюрмортный. Но, как показала юбилейная выставка, они в искусстве Е.Вдовичевой являются второстепенными.

Е.Вдовичева родилась в селе Кушниково Мариинско-Посадского района. Цельность натуры воспитала в ней окружающая природа, отличавшаяся первозданной красотой. Великая Волга-матушка, манящие голубые заречные дали, уходящие к горизонту, всегда поднимали настроение, будили желание творить...

В выставках произведений чувашских художников Е.Вдовичева участвует с 1961 года. Затем она стала участницей зональных выставок «Большая Волга». В 1977 году была

проведена ее первая персональная выставка в Чебоксарах. Уже тогда она заявила о себе как о зрелом мастере. Юбилейная выставка 1987 года утвердила ее имя в ряду ведущих живописцев-пейзажистов Чувашии. Думается, закреплению Е.Вдовичевой в пейзажном жанре в немалой степени способствовала ее длительная работа в составе творческой бригады художников «Сельские зори», руководимой народным художником Чувашии Н.Карачарсковым. Вместе с коллегами она побывала в ряде колхозов республики и создала немало проникновенных пейзажей-картин, воспевала характерные уголки чувашских деревень с оврагами, ветлами и прудами.

Надо признать, в пейзажных полотнах Е.Вдовичевой нет обыгранных композиционных приемов. По своей структуре они всегда свежи и оригинальны. Не встретить в них и повторяющегося состояния природы. Е.Вдовичева отмечает: «Пейзаж держится на настроении. Без чувств, без «музыки в душе», без понимания того, ради чего пишешь тот или иной кусок природы, не выйдет хорошей работы». В ее пейзажных произведениях воспеты все времена года, и для каждого из них, более того, для каждого полотна или этюда она находит тот единственно верный колорит, который позволяет ей передать свое трепетное отношение, искреннее упоение всем тем, что взволновало душу и сердце.

С «музыкой в душе» Е.Вдовичева пишет маслом и акварелью натюрморты с цветами (чаще встречаются розы, астры, ветки сирени), вдохновенно пишет женские и детские портреты.

Персональная выставка произведений Е.Вдовичевой высветила эволюцию живописного мастерства автора. Ранние работы отмечены трогательностью и нежностью письма. Затем был период творчества в духе «пуантилизма» — письма мазками в виде точек. Он сменился полосой размашистого и свободного письма. В современной живописи Е.Вдовичевой — умудренного богатым опытом мастера — нет эффектных приемов. Авторская мысль выражается просто и ясно, но сохраняется неподдельная женственность и искренность.

Как уже отмечалось в начале данного обзора, выставка произведений А.Соловьева была приурочена к годовщине смерти художника. А.Соловьев родился в селе Тиуши Моргаушского района. Свое профессиональное образование начал в Алатырской художественно-граверной школе, а после службы

на Военно-Морском Флоте и участия в Великой Отечественной войне закончил Чебоксарское художественное училище. Вся его производственная деятельность была связана с Художественным фондом. Как живописец-станковист А.Соловьев участвовал в выставках произведений художников Чувашии.

В экспозиции выставки были представлены жанровые композиции на сельскую тему, живописные пейзажи и портреты, графические работы. Во всем творческом наследии художника преобладает тема чувашской деревни. Такие картины, как «Первый трактор в Тиушах в 1934 году», «Белый базар», «Несостоявшаяся ярмарка», «Çимёк», свидетельствовали об интересе автора к различным проявлениям жизни родного народа и о его профессиональных возможностях как художника-композитора, создателя многофигурных полотен. Художник пытливо изучал образы современников, что подтверждается удачными портретами-типами «Птичница Ильина», «Доярка Зоя» и другими.

Искусствоведы, друзья-художники и работники музея дали высокую оценку творчеству А.Соловьева и отметили, что средствами живописи он ярко и самобытно отразил свое время, жизнь чувашской деревни и внес неповторимый вклад в развитие национальной темы в чувашском изобразительном искусстве.

Персональная выставка произведений В.Ненаездникова работала в Выставочном зале Художественного музея. Надо признать, не часто доводится видеть такую профессионально-зрелую и многожанровую выставку произведений школьного учителя изобразительного искусства. Поэтому совсем не случайно автору выставки на вернисаже был вручен членский билет Союза чувашских художников. В.Ненаездников родился в Горьковской области. До поступления на художественно-графический факультет Чувашского госпединститута окончил Горьковское художественное училище и успел поработать учителем рисования и черчения в Туве.

С первых лет самостоятельной творческой деятельности в Чувашии В.Ненаездников принимает активное участие в республиканских выставках. Участвовал он и в зональной выставке «Большая Волга». Провел в Чебоксарах несколько персональных выставок. Самой представительной из них является упоминаемая в данном обзоре. Она показала, что

художник много и одинаково успешно создает как живописные, так и графические портреты. С упоением пишет пейзажи в разное время года. Создает тематические натюрморты и жанровые композиции. Важное место в его творчестве занимает тема трудовой Волги и пейзажи разных городов — Москвы, Чебоксар, Ярославля.

В данном обзоре необходимо сказать и о персональной выставке художника из Йошкар-Олы И.Ефимова, работавшей в Чебоксарах в начале осени. Она запомнилась двумя ярко выраженными этапами в творчестве автора. Довольно длительное время И.Ефимов использовал в своей живописи язык традиционного реалистического искусства и создал немало выразительных портретов, пейзажей и натюрмортов. Современное творчество художника отмечено обращением к совершенно иной образно-стилистической основе и созданием абстрактно-символических композиций. Последние произведения мастера навеяны образами марийских мифов, преданий и сказаний. В них сложно переплетаются и выступают в декоративном единстве прошлое и настоящее, сущее и вымышленное, земля и боги, небо и духи, солнце и деревья, вода и огонь, птицы и ангелы...

Из перечисленных в начале данного обзора тематических выставок года выделим две. «Весенняя» проходила в обновленном Выставочном зале Художественного музея. В сравнении с выставками минувших лет она в профессиональном отношении показалась более зрелой. Следующей особенностью «весенней» было то, что она состояла из произведений художников всех поколений современного чувашского искусства. Творческую активность продемонстрировал старейшина нашей живописи Н.Овчинников, выступивший с картинами. Заметно обогатили экспозицию произведения А.Рыбкина и С.Евграфова — чувашских художников из Санкт-Петербурга. Выделялись также произведения Р.Терюкаловой, Е.Вдовичевой, Н.Садюкова, А.Данилова, Н.Комарова, В.Милославской, В.Смирнова, А.Сафина, С.Андреева, В.Миловановой и др.

В конце года в Чувашском государственном художественном музее работала международная выставка «Мир этих глаз — 2. Айги и его художественное окружение». (Напомним, что выставка «Мир этих глаз — 1» состоялась в

Чебоксарах в 1994 году.) В экспозицию этой грандиозной по масштабам выставки вошло около одной тысячи произведений. Она состояла из четырех разделов: «Творцы будущих знаков», «Неофициальное искусство: шестидесятые... и далее», «Восьмидесятые... и далее», «Атăл куçĕсем» («Глаза Волги»). В залах музея было представлено авангардное искусство 1910—1920-х годов, неофициальное искусство художников советского периода из Москвы, Ленинграда, Киева, Тбилиси и Вильнюса, произведения зарубежных художников, с кем Айги поддерживает дружеские отношения и творческие контакты. Поволжский раздел выставки включал произведения художников из Йошкар-Олы, Казани, Нижнего Новгорода и Чебоксар. Чувашское изобразительное искусство (живопись, графика, скульптура) было представлено произведениями Ю.Зайцева, И.Т.Григорьева, А.Миттова, Э.Юрьева, Н.Енилина, А.Рыбкина, П.Петрова, С.Кадикина, О.Ксенофонтова, И.Улангина, А.Алексеева (Сандра Пикла), С.Михайлова (Юхтара), Г.Фомирякова, Н.Балтаева, М.Вдовичева, О.Польдяева, Ю.Аникиной и других авторов.

Высокую оценку этому смотру искусства дал московский искусствовед В.Пацюков: «Выставка по своему уровню, качеству представленных работ абсолютно соответствует европейскому уровню. Здесь вся культура двадцатого века, данная через личность Айги. Она показывает, как человек проходит сквозь время и сквозь пространство. Это пространство культурных диалогов».

Очередной календарный год показал, что в эволюции современного чувашского изобразительного искусства существенных перемен не произошло. Как и в прежние годы, в станковой живописи активнее всего развивались пейзажный, натюрмортный и портретный жанры. Благодаря прежде всего мастерам из Союза чувашских художников устойчивым остается интерес ко всему национальному. Причем во всех видах искусства. Творчески «всколыхнул» художников предстоящий в 1998 году 150-летний юбилей просветителя чувашского народа И.Я.Яковлева. Первым из живописцев республики свою картину «И.Я.Яковлев у Государя Николая II» в обозреваемом году показал Н.Овчинников. Есть надежда, что «яковлевская тема» не останется вне поля внимания графиков, скульпторов и мастеров декоративно-прикладного искусства, о чем мы будем судить по выставкам следующего года.

ЗАМЕТКИ С ВЫСТАВОК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА 1998 ГОДА

А.И.Мордвинова

Обозревая насыщенный разнообразными выставками 1998 год, скажем, что он мог стать годом Анатолия Миттова или пройти под знаком зональной выставки «Большая Волга» — двух наиболее значимых событий художественной жизни республики. Но этого не случилось. Особенно приходится сожалеть об А.Миттове, чье наследие является бесценным вкладом в профессиональное искусство Чувашии. Выставка, запланированная Художественным музеем еще в 1992 году (к шестидесятилетию художника), была надолго отложена за неготовностью и, наконец, в начале 1998-го она состоялась. Грандиозная по масштабу — экспонировалось более тысячи произведений — она, тем не менее, не стала настолько заметным и важным событием, как хотелось бы. Почти полное отсутствие информации было характерной ее чертой: в экспозиции не было ни единой аннотации, в газетах и журналах не появилось ни одной статьи, написанной искусствоведами и музейными сотрудниками. Лишь на радио прозвучала одна передача организатора выставки искусствоведа М.Карачарсковой. Складывалось впечатление, что судьба художника непризнанного, более того — гонимого при жизни имеет продолжение и после смерти, хотя каждый человек, соприкоснувшийся с его творчеством, понимает, что это — одна из вершин чувашского профессионального искусства. Спустя почти тридцать лет после смерти художника его произведения не стали объектом серьезного изучения специалистов, во всяком случае, нельзя пока говорить о каких-либо результатах. А наследие его так велико, значительно и сложно, что работы хватило бы не на одного исследователя.

Эта выставка оказалась самой большой из его персональных, которые все были посмертными (1972, 1973, 1983, 1984). В нее вошли произведения из собрания Чувашского государственного художественного музея, Научно-исследовательского музея Академии художеств (СПб.), частных коллекций и принадлежащие вдове художника О.В.Таллеровой. Экспозиция охватила все этапы творческого пути, начиная с дипломной работы — иллюстраций к поэме «Нарспи» К.Иванова — и кончая его высшими достижениями, ставшими классикой чувашского изобразительного искусства, — сериями «Чувашская старина», «Чувашская народная песня «Алран кайми аки-сухи», «Стога», «Жизнь и смерть» и другими. Судьба художника и развитие его творческих исканий прочитывались в логичной, обстоятельной экспозиции в залах Художественного музея.

Сегодня бесспорна значимость этого гениального художника, опередившего свое время и сумевшего выразить на совершенно новом для того времени языке искусства философию и эстетику чувашского народа. Выросший в чувашской глубинке, в семье с патриархальным укладом жизни, он воспринял древние представления об устройстве мира и месте человека в нем. Академическая школа, знание западноевропейского и восточного искусств, увлечение великими художниками прошлого: Дюрером, Ван Гогом, Рембрандтом — не подавили, а только развили его необычайно яркий и самобытный талант. Фундаментом его были глубокое понимание смысла и логики национальных обрядов, сказаний и песен, их своеобразной красоты, воплощенных художником в новой форме, идущей, однако, от ритмов, пластики и колорита народного искусства.

Хочется также отметить, что усилиями народного поэта Чувашии Г.Айги искусство А.Миттова вышло за пределы России: он организовал за границей несколько выставок. Последняя состоялась с июня по октябрь 1998 года в швейцарском городе Санкт-Галлене в галерее «Эркер».

Зональная выставка «Большая Волга», которой не было уже восемь лет, прошла в Нижнем Новгороде как никогда скромно по другим причинам. С одной стороны, это следствие сегодняшних рыночных отношений, когда приходится платить за экспозиционную площадь, с другой — требование времени,

заставляющее художников приспосабливаться к нему и не браться за крупные, значительные по содержанию произведения. Масштабы выставок потеряли свою грандиозность из-за отсутствия заказов идеологического характера. Большие полотна «из жизни народа» оказались сегодня ненужными и практически не появляются в творчестве профессиональных мастеров. По причине отсутствия средств у Союзов художников не было и публикаций, освещающих работу этой выставки, к которой мастера достаточно серьезно готовились.

Художественная жизнь республики сосредоточена главным образом в Чувашском государственном художественном музее и его Выставочном зале. Здесь проходят самые крупные республиканские, групповые и персональные выставки. Экспозиционное качество их несравнимо выше других выставок, проводимых в наши дни в самых разных учреждениях: библиотеках, кинотеатрах, салонах и офисах, как государственных, так и частных. Их так много, что даже простое перечисление становится затруднительным. Поэтому сосредоточимся на выставках Художественного и, отчасти, Национального музеев.

С чувашским разделом «Большой Волги» чебоксарцам удалось познакомиться на очередной «осенней» выставке по возвращении работ из Нижнего Новгорода, где проходил зональный показ. Надо отметить, что благодаря этому она оказалась гораздо более качественной, чем все предыдущие «осенне-весенние» за последние годы. Пейзажи, портреты и натюрморты носили не этюдный и не случайный характер, а создавались более тщательно, были более продуманными и завершенными, нежели на рядовых выставках. Достаточно ярко прозвучала в них национальная тема. Через характерные овражистые и холмистые ландшафты, через изображение всевозможных предметов старины, через яркие типажи выразили художники свои чувства к родной земле и народу. Зрелостью и профессионализмом отличались работы А.Данилова, П.Петрова, Ю.Романова, Н.Садюкова, Ю.Ювенальева, в которых всегда присутствует осмысленное и прочувствованное изображение национального пейзажа.

Самыми крупными на «осенней» выставке стали картины Н.Комарова и Р.Федорова Особенно претендовала на масштабность, как по размерам, так и по заявленной теме

историко-религиозного, характера картина Н.Комарова «Россия». Кстати, разговор о картинах на эту тему уже назрел и требует анализа накопленного материала. Едва ли не в каждой выставке стали появляться большие и малые композиции на евангельские сюжеты. Новизна темы, десятилетиями бывшей запрещенной, глубина философии христианской (как и любой мировой) религии, общечеловеческие проблемы, поднимаемые в ней, вызвали достаточно большое число желающих взяться за нее. К сожалению, почти никто из живописцев не сумел соотнести свои возможности со сложностью задачи. На фоне этих полусамодеятельных картин работа Н.Комарова выгодно отличается: как-никак за плечами Санкт-Петербургский Институт им. И.Е.Репина. Живописец не следует прямо ни одному из евангельских повествований, проявляя самостоятельность художественного мышления. Сразу надо отметить и профессиональное умение создать многофигурную композицию. Но в большой, притязающей на философичность и обобщение тематической картине это — лишь необходимая оболочка, которая облекает идею, выношенную и выстраданную. Когда же ее заменяет ставшая в последние годы общим местом идея гибели России, упрощенная до банальности, идея спасения во Христе (сама по себе идея высокая), воплощенная в образах, ставших уже стереотипными, — все это становится несмешной игрой в серьезную живопись. А существование в картине Н.Комарова доведенных до оптического правдоподобия кусков живописи рядом с небрежно недописанными заставляет думать о скороспелости исполнения (в лучшем случае).

Полотна народного художника России Р.Федорова дают иное впечатление: в них есть и зрелость, и мастерство, и отсутствие литературщины. Через иносказательные образы художник говорит о ценностях непреходящих — о культуре прошлых времен, о красоте сегодняшнего дня, о традициях, о взаимосвязи нового со старым. Однако излишняя размытость сюжета, наполненность композиций образами «бесхарактерными» и внутренне аморфными (например, в картине «Сон в летнюю ночь»), появившаяся в последних произведениях ностальгическая нота заставляют думать об утрате художником каких-то очень важных высоких ориентиров духовного. В этом смысле пейзажи художника выгодно отличаются от жанровых и портретных композиций.

Возвращаясь к хронологии, отметим выставку другого творческого Союза — чувашских художников. Организованная в Выставочном центре Национального музея, она очень много потеряла из-за плохой экспозиции среди металлических каркасов, пестрых обоев и гобеленов на стенах, служивших на предыдущей выставке фоном для предметов быта старых Чебоксар. Открывала выставку монументальных размеров гипсовая голова И.Я.Яковлева, «сработанная» В.Зотиковым. Под именем чувашского просветителя и проходила данная выставка. Кстати, привязывание Союзом чувашских художников своих выставок к большим юбилеям замечено и раньше, сами же выставки создаются стихийно. Но это — недостатки «возрастного» характера: молодой союз постепенно (это стало заметно к концу года) обретает свое лицо.

Очень значительная часть произведений этой выставки соответствовала неудачной экспозиции и просто не выдерживала критики из-за самодеятельного уровня. Ядро же Союза — художники именитые и со званиями — показали достаточно «проходные» работы. Это Праски Витти, В.Агеев, Н.Карачарсков. Не лучшие свои работы показал талантливый художник С.Юхтар. К.Владимирову с его большим рисунком «Птичка» в пышной раме почти изменил вкус. Но были на выставке и яркие, интересные произведения: Н.Енилин выставил чудесный портрет «Девушка в зеленом», Ю.Ювенальев — сказочные, лубочного характера деревенские пейзажи, А.Розов — колористически богатую, как всегда стилизованную под примитив картину «Надежда детства».

Сильнее был раздел скульптуры, где определилось несколько направлений. Сюжетно-повествовательные композиции характерны для В.Зотикова. Фигуративные композиции из дерева П.Пупина и В.Егорова (Аванмарта) более абстрактны и формально приближены к архаическим языческим идолам. Оба автора показали на последних выставках такое количество подобного рода произведений, что трудно не заметить в скульптурном искусстве Чувашии поисков нового художественного языка и новых образов. Талант их, будем надеяться, приведет со временем к более глубокому пониманию древнего искусства. Но нельзя не оценить красоту, пластику обобщенных фигур, чувственную текучесть линий — и П.Пупин, и В.Егоров здесь эстетствуют

как истинные профессионалы и очень современны в своих поисках.

Порадовал Н.Балтаев, работающий в области прикладной мелкой пластики, где форму и орнамент доводит до степени знака. Ищет свой путь и Д.Мадуров, полностью ушедший в изучение древней истории чувашей. Молодой художник В.Андреев (Еткер) также работает с деревом и поставил, кажется, перед собой задачу превратить его в совершенно другой материал — настолько оно отшлифовано, отполировано и затонировано цветом. Форма его произведений представляет из себя ребус из объемов, перетекающих один в другой. Хитросплетение их и техническое мастерство поражают.

В целом, более строгий отбор на выставку живописных и графических произведений не помешал бы Союзу чувашских художников. Имея в своих рядах признанных мастеров и талантливую молодежь, ради авторитета и престижа своего Союза, который пока еще не вполне приобрел свое лицо, можно было бы более тщательно готовить свои выставки.

Прошедший год был отмечен важным для чувашского народа юбилеем — 150-летием со дня рождения И.Я.Яковлева. Выставка, посвященная этому событию, состоялась в залах Художественного музея и включила как новые произведения художников, так и созданные ранее — из фондов музея. Глубокий анализ им дает искусствовед Ю.В.Викторов в своей статье, вошедшей в сборник научных трудов, посвященный этой дате*.

Череда юбилейных выставок составила, как обычно, чуть ли не половину всех прошедших в 1998 году. Среди художников были и те, кто прожил большую творческую жизнь и не раз показывал свои произведения на крупных общесоюзных, персональных и других выставках. Старейшие из них — Н.В.Овчинников и Е.И.Иванов. Они перешагнули 80-летний рубеж.

В апреле—мае состоялась небольшая ретроспективная выставка графика и мастера прикладного искусства Е.И.Иванова. Многие годы он работал художником по тканям

---

*Викторов Ю.В. «С натуры меня никогда никто не срисовывал» (К вопросу об изобразительной яковлевиане) //И.Я.Яковлев и проблемы яковлевоведения. Чебоксары, 2001.

на Чебоксарском хлопчатобумажном комбинате. Кроки и эскизы тканей и гобеленов вызвали большой интерес, так же как и фронтовые зарисовки художника, прошедшего Великую Отечественную войну. Еще одна область, где он серьезно работал после выхода на пенсию, — старинная архитектура Чебоксар в графическом исполнении: кропотливо изучая архивные и исторические материалы, пытался восстановить в своих рисунках облик старого, уже не сохранившегося города. Эти рисунки стали позднее основой для издания альбома «Старые Чебоксары», в котором, к сожалению, достаточно много терминологических и архитектурных неточностей.

Полон сил и творческой энергии народный художник России и Чувашской Республики Н.В.Овчинников. Большая ретроспективная экспозиция стала, по сути, демонстрацией достижений изобразительного искусства советского времени. И, надо сказать, высших его достижений. Н.В.Овчинников наиболее профессионально и масштабно реализовал в таких картинах, как «Здравствуй, Земля!», «Страда. Мать», «После смены», «Навеки вместе», художественные и идеологические установки эпохи социализма. Кстати, пережив перестроечный этап активного отрицания всего предыдущего периода искусства, связанного с тоталитарным режимом, искусствоведческая наука стремится сегодня к более объективной оценке соцреалистического искусства. Творчество Н.В.Овчинникова представляет собой цельный и яркий образец этого направления. Оставаясь верным своим творческим принципам, художник и сегодня создает полотна, обращенные к наиболее значимым событиям и лицам истории. К сожалению, однозначность трактовки темы, требовавшаяся совсем недавно, нынче уже не актуальна и кажется анахронизмом. Поэтому произведения последних лет по своей внутренней логике и формальному воплощению не выдерживают соседства с произведениями художника 1970—80-х годов.

Персональные выставки важны для каждого художника, они определяют его место в художественной истории республики, выявляют особенности таланта и движение к мастерству. А иногда и обратный путь: от мастерства к постепенной его утрате. К сожалению, не каждый художник сохраняет с возрастом способность к острому восприятию жизни, свежесть чувств и далеко не каждый приходит к рембрандтовской

мудрости и глубокому пониманию жизни. Извиняясь и многократно используя фразы «к сожалению», «в недостаточной степени» и т.п., ищут искусствоведы крупицы художественности в работах последних десятилетий и вспоминают былые заслуги художника. И, надо сказать, заслуги немалые. Каждый из мастеров нашел свою тему, свой изобразительный язык, лучшие их произведения рассказывают о своем времени, находят отклик в зрительской душе. Они уже вплетены в общую канву чувашского искусства, придав его колориту богатство оттенков и многогранность.

Живописец и график Н.Лукин встретил свой 75-летний юбилей персональной выставкой, где были представлены произведения последнего времени — портреты, пейзажи и натюрморты в мажорных тонах. Заслуженный художник Чувашии, член бригады «Сельские зори» В.Семенов отметил выставкой свой 70-летний рубеж. Летописец деревенской жизни, он создал произведения, полные оптимизма. Светлая пленерная живопись с широким и сочным мазком характерна для его лучших сюжетных картин и портретов. С.Теребилов организовал юбилейную персональную экспозицию — к 60-летию. Его живописные поиски разнообразны и интересны, кисть смела и умела, но собственного творческого лица художник еще не обрел.

Значительным событием явилась выставка известного скульптора, заслуженного художника Чувашской Республики В.Черепанова, экспонировавшаяся в Художественном музее и приуроченная к его 60-летию (1938—1999). Оглядывая уходящее двадцатое столетие, в лоне которого зародилась профессиональная скульптура Чувашии, можно считать Василия Черепанова одним из самых глубоких и значительных мастеров. Именно такие, как он, создают Искусство с большой буквы, ибо для них оно — область выражения важнейших духовных ценностей. «Неисчерпаемо и непостигаемо глубинное» в человеке было и остается в творчестве мастера главной темой. Простота внешней формы, доведенная до совершенства, бессюжетная композиция портретов позволяют зрителю вслед за художником следить за внутренним развитием образа. Здесь как раз есть и динамика, и многоплановость, и эмоциональное напряжение, раскрывающееся по мере рассмотрения. Портреты В.Черепанова — это целый

мир переживаний, состояний души, а в лучших работах — судьба человека. Выставка показала, что значительны почти все его произведения: и ранние, и более поздние. Чтобы не перечислять их, остановимся на двух, выбранных, может быть, случайно, но не случайных в творчестве мастера. Полуфигурное изображение художника В.Петрова (Праски Витти) выполнено из гипса, тонированного коричнево-терракотовым цветом: неровное, «пламенеющее» покрытие поверхности как нельзя лучше раскрывает импульсивный характер изображаемого. Он передан в момент предельной творческой сосредоточенности. Согбенная спина, наклоненная вперед голова, угловатый силуэт сразу узнаваемой фигуры напряжены и лишены присущего В.Петрову налета элегантного европейского шарма. Роль одежды сведена на нет — едва намечены складки тонкой сорочки. Дав очень точную портретную характеристику, скульптор сосредоточил свое внимание на передаче внутреннего состояния. Выразителен жест правой руки: то ли сжимает кисть, то ли подтверждает сказанную или рождающуюся мысль.

В каждой своей работе В.Черепанов очень индивидуален. В портрете матери, созданном из бетона, минимум новаторства и оригинальности. Изображение головы анфас, симметричное и статичное, обладает, тем не менее, необычайной притягательной силой. Характеристика усложняется по мере обхода скульптуры. Спереди — образ сильной, волевой женщины в возрасте. На лице с правильными чертами выделяются глубоко посаженные, с длинным разрезом глаза, буквально пронизывающие насквозь, умные и все понимающие. В профиль образ на глазах «молодеет» — улыбка, играющая на тонких губах, выдает острый и несколько ироничный ум и живой характер. Такая сложная психологическая характеристика образов подвластна художнику не просто одаренному талантом, но умеющему глубоко чувствовать, много пережившему и много знающему. Надо отметить также, что скульптор свободно владеет разными материалами. Структура и свойства мрамора, дерева или металла, выбранного для работы над портретом, точно соответствуют внутренним качествам портретируемого.

Вместе с В.Черепановым свою юбилейную выставку — к 50-летию — показал живописец Ю.Ювенальев. Названная

«Родные пейзажи деревни Аслыялы», она включила в себя более ста произведений. Каждое из них как бы составила строку в песне художника о любви к родной стороне. Стиль его живописи своеобразен: получив профессиональное образование, он, однако, сознательно идет на «снижение» художественных приемов почти до самодеятельного уровня. Но, используя сочетание ярких зеленых, голубых, розовых цветов, он не упрощает их, как это делает художник-самоучка, а, напротив, тонально насыщает. Однообразие мотивов не кажется скучным, благодаря большому чувству, вложенному Ю.Ювенальевым в каждый из его почти безлюдных пейзажей. Возникающее из-за некоторой салонности сомнение в подлинном профессионализме художника снимается цельностью художественного образа и изобразительных средств.

К женскому празднику 8 Марта была приурочена выставка заслуженного художника России и народного художника Чувашии Н.Карачарскова. Он назвал свою выставку «Я помню чудное мгновенье», но вряд ли название было оправдано. Легкая пушкинская фраза вызывала удивление при виде монументально задуманной экспозиции с преобладанием портретов крестьянок, написанных в темном колорите. Хотя сама идея выставки женского портрета замечательна и выставка получилась интересной, однако хочется добавить, не цельной. Портреты милых девушек и дам были очень уж откровенно «заказными». Хороший замысел — рассказать о разных судьбах (а какие судьбы начертаны в благородных морщинах, тяжелых руках и усталых глазах деревенских женщин!) — не совсем получил воплощение. Галерея женских портретов Н.Карачарскова стала классикой чувашского изобразительного искусства, и уровень экспозиции, наверное, не должен умалять их внутреннего содержания. Приходится также отметить, при всем уважении к имени мастера, что, при глубокой образной характеристике, мастерской проработке форм голов и рук, художник очень часто позволяет себе быть небрежным в написании фигур. Объемная пластика лиц еще более подчеркивает бестелесность торса.

В это же время три небольших зала музея заняла своими акварелями и живописью Е.Бургулова, впервые собрав их в персональную выставку. Она — одна из тех художников, одаренных живописным талантом, какие встречаются не часто.

Этим и объясняется то художественное качество, которым отличается каждое ее произведение, ведь при работе ее научным сотрудником Художественного музея у нее не остается времени на ежедневные натурные штудии, поддерживающие в художниках профессиональный уровень. Ее работы рождаются спонтанно, по вдохновению. Отсюда эта редкая легкость кисти, этот цвет, наполненный оттенками, и разнообразие мазков, подчиненных внутреннему чувству. Любимые мотивы Е.Бургуловой — полевые цветы и просторы Заволжья, которые талант художницы позволяет писать бесконечно, пренебрегая разнообразием тем и мотивов.

Ряд экспозиций с ярко выраженным живописным началом продолжает выставка П.Кипарисова, чуваша, чья творческая жизнь была связана с Ленинградом и Институтом им. И.Е.Репина, где он учился, а затем преподавал до своей смерти в 1987 году. Выставка была юбилейная: художнику исполнилось бы 70 лет — и составлена из произведений, принадлежащих главным образом Художественному музею. Первое впечатление от нее — великолепие этюдов и эскизов к картинам. Живописец от бога, П.Кипарисов довел свою технику до артистизма. Если прибавить к этому его жизнелюбивый характер и силу чувства, вложенную в каждую работу, то получаем редкие по мастерству и искренности произведения. На выставке были и завершенные картины, ставшие классикой нашего искусства: «К.Иванов слушает песню», «Сеспель...» Последняя, кажется, еще не оценена по достоинству. Вглядываясь в ее сдержанный, довольно темный колорит, открываешь бездну живописных достоинств и исключительную глубину характеров. Причем импульсивный, темпераментный, яркий дар живописца подчинен здесь умному и расчетливому ремесленнику, в лучшем смысле этого слова, философу, прожившему со своими героями их жизнь до изображаемого момента и осмыслившему последующие события. На фоне выставки искусствоведом, исследователем творчества П.Кипарисова Ю.Викторовым был организован вечер его памяти, на котором своими воспоминаниями поделились люди, знавшие художника близко. Зрителям, студентам, пришедшим на этот вечер, открылась непростая, полная творческих взлетов и падений жизнь этого замечательного мастера и педагога.

Такие вечера памяти или обсуждения выставок стали редкими явлениями в художественной жизни города. Серьезный разговор о личности художника и об искусстве полностью заменили открытия выставок в торжественных и помпезных тонах и оцениваемых, чего раньше не бывало, количеством не художников, пришедших на выставку, а так называемых спонсоров и важных чиновников — «свадебных генералов». Но исключения все же бывают. Так, на фоне выставки произведений С.Скрябина, организованной к его 90-летию, состоялся очень интересный и содержательный разговор. «Летописцем Волги» назвала художника искусствовед М.Карачарскова, задумавшая этот вечер. Яркая неординарная личность его, — пример образованности и культуры, острого саркастического ума, — приобрела легендарный характер и вызвала необычайно живые воспоминания людей, знавших его. Акварели же С.Скрябина открыли лирическую струну его богато одаренной натуры.

Еще одна выставка — дань памяти художнику, составившему гордость чувашского искусства, — «Автопортрет в творчестве И.В.Дмитриева». Значительная часть произведений, оставшихся после его смерти, принадлежит Чувашскому государственному художественному музею, хотя художник жил и работал в Москве. Чуваш по происхождению, он не мог забыть родной земли и народа, его песен и красок, и эта тема была одной из главных в его творчестве. Оригинальный замысел главного хранителя музея Г.Исаева, задумавшего создать ряд тематических и жанровых экспозиций из произведений этого большого художника, получил воплощение в первой из них, посвященной автопортретам, которых у мастера около 900 (!). Личность художника впервые так обнажена и одновременно возвышена автором выставки, почувствовавшим главную особенность искусства И.Дмитриева — его яркую индивидуальную и творческую независимость.

В этом смысле сильно не повезло Ю.Бубнову, в чьей выставке к 50-летию не только не выявлена особенность его таланта, но и одновременная с картинами П.Кипарисова экспозиция усугубила недостатки его тематических композиций. Рядом с роскошным живописным даром последнего картины Бубнова выглядели синтетическим набором лиц, фигур и поз с вымученной живописью. При более про-

фессиональной экспозиции можно было бы показать своеобразный талант этого художника, имеющего великолепное чувство декоративной красоты. Для этого можно было сосредоточить в центре внимания произведения не только иконописи, где он показал себя исключительным мастером, но и те полотна, которые выражают его живописную суть.

Из оригинальных экспозиций в Художественном музее необходимо выделить выставку, созданную Г.Ивановым-Орковым «45 экспонатов и 45 фотографий» по материалам экспедиции в Самарскую область, где в старинных селениях живут чуваши. Собранные образцы одежды, украшений и посуды представляют ценный музейный материал, а фотографии потрясающе передают архаику и дух тысячелетней культуры чувашского народа. Кстати, и новая экспозиция народного искусства, созданная в музее Г.Орковым, отличается от его же предыдущих особым вхождением в материал, профессионализмом. Глубокие знания, строгий отбор и вкус, с которым она оформлена, дают повод выделить ее среди разнородных экспозиций музея.

Редкий жанр — анималистика, в котором работает скульптор С.Плешков, был представлен его персональной выставкой, разместившейся на фоне живописи С.Теребилова. Любовь к «братьям меньшим», хорошее знание пластики и повадок птиц и зверей, материала, из которого они созданы, не оставляют незамеченными произведения этого художника. Жаль, что они появляются не столь часто на наших выставках. Также приходится сожалеть, что на персональной выставке они были расставлены по два-три в разных залах. Более компактная экспозиция дала бы и более яркое и цельное представление об этом художнике.

Завершили выставочный год Художественного музея персональные выставки В.Сандомировой, А.Розова, Питера Даля и И.Вулоха. Первые две представляли чувашских художников. В.Сандомирова и А.Розов — известные мастера в расцвете творческих сил, со сложившимся набором тем и образов, с ярким индивидуальным живописным языком, — их творения не спутаешь с работами других художников. Пастельная гамма деревенских пейзажей В.Сандомировой делает их очень поэтичными. Плавность линий холмов, оврагов и прудов вносит гармонию и покой. Духовная, кровная

связь художницы с землей предков, ее любовь к ней наполняют ее произведения необходимой глубиной и содержанием. Но мягкость тонов и благородство сюжетов не выручают художницу в портретных композициях, где умение рисовать и передавать портретное сходство все-таки необходимо.

Подобные недостатки А.Розова компенсируются большим разнообразием композиционных приемов, колористическим богатством холстов и актуальной сегодня темой патриархальной старины. Его полотна притягивают ностальгической грустью о доме, идеализированным миром детства и юности. Однако как только художник выходит за пределы камерности, композиции его теряют искренность и становятся надуманными, вместе с претенциозными их названиями.

Московский художник И.Вулох, знакомый чебоксарцам по двум выставкам «Мир этих глаз. Г.Айги и его художественное окружение», широко известен еще с 1960-х годов в элитных кругах московского андеграунда, а теперь и за рубежом. Организованная по инициативе народного поэта Чувашии Г.Айги выставка включила 5 графических серий к произведениям самого Айги и шведского поэта Т.Транстремера. Искусство И.Вулоха, вдохновленного в молодые годы творчеством К.Малевича и В.Хлебникова, представляет сегодня почти полное освобождение от форм видимой действительности. Абстрактная изысканнейшая живопись и линейная графика не вызывают конкретных ассоциаций и исключают психологизм, являя собой идеализированную эстетику самого живописного пятна и линии. Надо отметить, что такого уровня абстрактного искусства, духовного и интеллектуального, чебоксарские зрители еще не знали.

Шведский художник Питер Даль был представлен графическими произведениями — иллюстрациями к произведениям своего земляка, поэта XVIII века Карла Бельмана. Тридцать мастерски исполненных листов с экспрессивной живописной линией и тональным контрастом пятен как нельзя лучше воссоздают жизнеутверждающий, «раблезианский» дух стихов последнего.

* * *

Выставочный зал Художественного музея (Урицкого, 15/1) также ежемесячно обновляет экспозицию, совмещая часто в своих залах по несколько выставок одновременно. Здесь не первый год проходят «весенние» и «осенние» выставки Союза художников Чувашской Республики. Уже упомянутая «осенняя» 1998 года действительно оказалась наиболее интересной за последнее время. «Весенняя» же была не столь значительной, хотя на любой выставке появляются достойные и оригинальные произведения. Портреты и пейзажи, как всегда, преобладали в экспозиции. «Повеяло весной» Н.Садюкова, «Ранняя весна» Р.Федорова, «Первый снег» А.Данилова — работы, каждая по-своему отражающие состояние природы. У Н.Садюкова есть нежность и тонкость, у А.Данилова — мощная энергетика земли, у Р.Федорова — цветовая тонкость и красочность. В.Медведев и Ю.Романов также очень убедительны и выразительны в своих пейзажах. Среди портретистов наиболее значительны Н.Енилин с картиной «Девушка в зеленом» и А.Федосеев — с «Девушкой с кошкой»: у одного — поэзия образа, у другого — жесткий реализм в суровом стиле.

В разделе графики, как всегда немногочисленном, украшением экспозиции стали «Мужик», «Учитель и ученики», «Весна на кладбище» и другие работы заслуженного художника республики В.Бритвина, работающего в последнее время в смешанной технике. Большая культура исполнения соединяется в них с оригинальностью замысла и неоднозначностью образов.

Групповые выставки всегда интересны тем, что дают общее представление о тенденциях и особенностях изобразительного искусства Чувашии. Последние годы они радуют разнообразием художественного мировоззрения, выходом за рамки привычного реалистического искусства, обращением к новым формальным приемам. Попутно и с сожалением надо констатировать падение профессионального уровня именно в области реалистического направления. Художники, обладающие великолепной академической школой, постепенно сходят со сцены изобразительного искусства, а молодые не могут получить ее ни на художественно-графическом факультете, который обязан готовить педагогов, ни в художественном училище, которое еще недавно было главной

кузницей кадров и славилось именно крепкой школой, а сегодня сильно снизило планку художественной подготовки.

Из групповых особенно порадовала выставка, носившая название «Тенденции пейзажа». Свежим ветром повеяло от новых начинаний молодого и талантливого заведующего Выставочным залом К.Малинина. Он не просто администратор, но и профессиональный искусствовед и художник, понимающий проблемы сегодняшнего дня. Эта выставка — первая из запланированных им проблемных экспозиций. Если эта тенденция будет продолжена, то мы получим скоро качественно новые выставки. Небольшие, расположенные на так называемом балконе, они, кстати, выгодно отличаются от последних выставок «на лестнице» Художественного музея и вкусом, и пониманием музейных задач в море вкусовщины и дилетантизма.

Можно заметить, что пейзажный жанр является одним из главных в творчестве чувашских художников. Количество пейзажей на выставках преобладает над всеми остальными жанрами. Но разговора о проблемах его среди профессиональных художников и искусствоведов пока не было. «Тенденции пейзажа» — это первая попытка. Молодые художники, которых собрал вокруг себя К.Малинин, показали разные направления в развитии пейзажа: и те, что существуют в искусстве Чувашии давно, и те, что только-только нарождаются. Надо отдать им должное — они сумели отказаться от салонных вещей, огромная масса которых заполняет сегодня не только салоны-магазины, но и серьезные выставки. Тогда речь пошла бы о способах выживания искусства в рыночных условиях, а не собственно об искусстве. Хотя в будущем, при более обширной экспозиции, можно обсудить и эту проблему.

Задавал тон на выставке сам К.Малинин. Он разнообразен в выборе материала и техники исполнения, но, главное, отличается сложившимся взглядом на искусство и сложившейся манерой. Картина для художника (неважно, большая она по размеру или маленькая) — это жизненное пространство, в котором его умный, несколько ироничный взгляд находит радость для души. Не ставя перед собой грандиозных художественных задач, К.Малинин, тем не менее, представляет у нас целую линию современного пейзажного искусства. В этом направлении, но в жанре портрета, в ил-

люстрациях и фантазийных композициях, уже несколько лет работает И.Улангин, который вдруг удивил именно уходом от своих творческих находок. Он показал натурные пейзажи, в которых не преодолел ученичества, так же как и О.Польдяев, попробовавший себя в набросках и зарисовках пастелью. Живописец с потрясающим чувством цвета, О.Польдяев незадолго до этого был представлен «на балконе» в персональной выставке. Все эти художники, несомненно, элитарны в своих творческих достижениях и интеллектуальных заявках.

Возвращаясь к «Тенденциям пейзажа», выделим также Ю.Аникину, представившую серию акварельных этюдов — дорожных зарисовок с мотивами архитектурной старины. Они артистичны и светлы по настроению. По своей творческой зрелости она стоит на этой выставке рядом с К.Малининым. Другую линию акварельного пейзажа, в более завершенном композиционном исполнении, показали Г.Кадикина и В.Мытиков, вполне освоившие эту технику.

В лучших тенденциях русского пейзажа работает Д.Шаров. Его работы пока этюдны, но уверенный мазок и сочный колорит, несомненный живописный дар предполагают в будущем большие достижения в этом жанре. Интересны и поиски Е.Кузьминовой и Р.Курьянова, только что окончивших Художественно-графический факультет. Используя приемы наивного искусства, они создают в своих картинах яркий многокрасочный мир, окружающий человека. И если на некоторых их работах пока лежит печать ученичества, то есть и такие, которые держат возле себя совершенным слиянием свежести чувства и цветовой наполненности. Форма наивного искусства оставалась у нас до сих пор на уровне любительской живописи или слишком рассудочного профессионального эксперимента. С появлением молодых авторов оно, возможно, получит развитие в более естественных своих формах.

Подобные выставки не удостаиваются пока вниманием «сильных мира» от искусства. Однако новое поколение художников готово сказать собственное слово. Так, упомянутые «балконные» выставки О.Польдяева и совместная И.Улангина и А.Сафина подтвердили в очередной раз появление талантливых художников, очень самостоятельных в своих поисках. Абсолютно не похожие друг на друга, они имеют сходные духовные и художественные ориентиры.

* * *

На персональных выставках, конечно, талант и своеобразие художника раскрываются наиболее глубоко и полно. Состоявшиеся в Выставочном зале, они показали широкий диапазон творческих поисков.

65 гуашей А.Силова выполнены в поездках по странам Африки и Азии, по Швеции и Дании. Первый из чувашских художников наладивший столь обширные творческие и деловые связи с зарубежьем, А.Силов с восторгом первооткрывателя и свойственным ему темпераментом вводит зрителя в мир своеобразной красоты незнакомых стран. Для каждой из них он находит свои ритмы и колорит.

Персональные выставки А.Иванова, А.Чурбанова, В.Плеханова и В.Егоровой, проведенные одна за другой в Выставочном зале, были юбилейными. А.Иванова — посмертная, ему бы исполнилось 60. Художник ушел из жизни, когда ему было всего 39 лет. Монументалист по образованию, сделавший немало в этой области, он оставил большое графическое наследие. Миниатюрные акварели и гуаши, рисунки пером и ручкой раскрывают болезненно-хрупкий и в то же время огромный, полный любви, сомнений и страдания мир художника. Человек необычайно высоких душевных качеств, А.Иванов был честен и очень искренен в своих работах, похожих на исповедь.

В.Плеханов встретил свое 60-летие в активной творческой форме. Архитектор, поэт и художник, неутомимый путешественник, он не перестает удивляться миру. Значительная часть из представленных двухсот работ — итог его путевых впечатлений.

Рядом с ним А.Чурбанов выглядит более скромно. Не претендующий на широкую известность, он впервые в свои 70 лет устроил в Чебоксарах персональную выставку. Одаренный живописец, он не имел возможности много писать и совершенствоваться в силу занятости на оформительском поприще. Но хочется отметить его необычайно трогательные, скромные мотивы поволжских пейзажей, которые он пишет трепетной кистью и влюбленной в природу родного края душой.

Яркой декоративной живописью отличалась выставка шумерлинской художницы В.Егоровой. Динамика ее цветовых

сочетаний и осязательная полнокровность в натюрмортах, яркая образная характеристика в портретах несомненно привлекательны, хотя иногда и остаются на уровне внешних эффектов.

Данью памяти замечательных художников Л. и А.Акцыновых стала небольшая, работавшая всего несколько дней выставка их произведений, которой друзья и почитатели художников отметили годовщину их смерти. Занималась этим группа молодых людей из Центра духовного общения, в простонародье называемых «рериховцами», чья активная деятельность заметно оживила художественную жизнь города. Постоянным местом их пребывания является Выставочный зал Художественного музея — место общения многих творческих людей сегодня. «Рериховцы» организовали уже несколько выставок невиданных ранее нами компьютерных копий шедевров мирового искусства. Такие экспозиции, как «Непознанная Русь» Н. и С.Рерихов, картины О.Ренуара, Питера Брейгеля Старшего, А.Дюрера, Леонардо да Винчи, Микеланджело, И.Айвазовского, были интересны для самого широкого круга зрителей любого возраста. В этом смысле значение выставок хороших копий, созданных новыми технологиями, велико как акт не столько эстетического, сколько образовательного характера.

* * *

Обозревая художественные выставки последних лет, заметим, что их количество и разнообразие несравнимо выросло даже относительно 1980-х гг. И не все они созданы на должном уровне. Не только профессиональные художники, но и любители получили свободу самовыражения и экспонирования своих работ. Поэтому, не стремясь назвать все имена и произведения, упомянем еще несколько проведенных уже в стенах Национального музея. Его Выставочный центр работает достаточно интенсивно, хотя качественно неровно. Среди многих хочется выделить выставки декоративно-прикладного характера — «Чувашский народный костюм», «Русские шали» и коллекцию вышивки М.Симаковой. Они могли бы быть не только во временной, но и в постоянной экспозиции.

Очень яркой и самобытной была выставка удмуртского художника В.Белого, увлеченного изучением обычаев родного народа. Изображение обрядов и исторических событий представлено им как некое театральное действо — по образованию он театральный художник. Значительное место в его живописных полотнах занимает природа: могучие девственные леса, широкие поляны, окруженные древними деревьями, полноводные реки. С интересом открываешь для себя суровый и сильный характер древних удмуртов, заметно отличающийся от образа древних чувашей, воссозданных нашими художниками.

Еще одним центром художественной жизни города является ЧГИГН, где в 1998 году состоялись две выставки — С.Юхтара и заслуженного художника республики Н.Енилина. Выбор экспонентов продиктован интересом инициатора выставок — доктора искусствоведения А.А.Трофимова — к наиболее ярким и талантливым художникам, работающим в национальной тематике. К духовному наследию чувашского народа обратились сегодня многие художники, и каждый из них находит собственный оригинальный изобразительный язык. Графика С.Юхтара, состоящая из нескольких серий, включает в себя художественные символы древней культуры, реальные предметы, пришедшие из дали времен, изображения богов и святынь чувашского народа. Она обладает декоративным великолепием и изысканностью, какими обладают подлинные шедевры чувашского народного искусства.

Н.Енилин — художник иного плана. Он отталкивается в своем искусстве от живых впечатлений жизни, ищет в ней отголоски древнего мироощущения и связи настоящего с прошлым. Не зная прошлого, мы потеряемся в будущем. Понимание таких истин приходит сейчас к представителям многих творческих профессий. Возрождение национальных форм искусства и новое их осмысление на профессиональном уровне является особенностью сегодняшнего поколения художников.

Пристальное внимание к происходящим событиям современной художественной культуры убеждает в тесной их связи и зависимости от общественно-политической жизни. Впечатление бурлящей, чрезвычайно активной деятельности художников не всегда отражает настоящее положение дел.

Особенно тяжело сейчас начинать молодым талантливым художникам с установками на высокий профессионализм. Но существование самобытного оригинального художника, который движется не под диктовку рыночных отношений, а свободен от этого, во все времена было непростым. К счастью, мы можем сегодня говорить не об упадке искусства в нашей республике, а о появлении новых произведений мастеров старшего поколения и рождении новых имен в искусстве.

PERSONALIA

ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА С ФАКЕЛОМ
К 90-летию со дня рождения Е.Е.Бургулова (1909—1973)

21 декабря 1999 года в залах Чувашского государственного художественного музея открылась выставка работ театрального художника заслуженного деятеля искусств Чувашской Республики Евгения Ефимовича Бургулова. 125 эскизов театральных декораций и костюмов, две витрины с документальными материалами и фотографиями поведали собравшимся о красочных и ярких постановках Республиканского русского драматического театра 50—60-х годов. Мастеру были подвластны все театральные жанры и стили. В каждом эскизе — поиск и буйство фантазии, признаки глубокого владения тайнами театрально-декорационного искусства. Чарующий волшебный мир постановок раскрывался художником то за счет решительного отхода от бытовой достоверности, то путем скрупулезнейшего следования бытовой, жизненной правде. И там и тут — точный отбор символов или деталей, вырастающих до символического обобщения. Зритель их «читал», и радость узнавания самых глубинных страстей и мыслей о себе и окружающей социальной действительности питала его душу, придавая силы жить и верить в лучшее.

Реалистическая манера решения образа спектакля по пьесе А.Чехова «Три сестры» (1952 г.) вызывала боль и сострадание. «Золотая осень», сотворенная художником для последнего акта, лишала смысла все пошлое и провинциальное, возвышая тем красоту человеческих отношений, характерных для уходящей с исторической арены дворянской культуры.

Золотое «пламя» осени переходит в белое «пламя» крыльев чаек и паруса над лодкой, летящей по Даугаве (Я.Райнис. Вей, ветерок! 1953 г.). В данных декорациях не простое опоэтизирование реальности, а поэзия самой жизни. Уловить и выразить в деталях истину бытия художник стремился всегда, даже жертвуя достоверностью. Так, на занавесе к спектаклю «Юлиус Фучик» по пьесе Ю.Буряковского (совместно с П.Д.Дмитриевым, 1952 г.) сквозь каменную стену просачивалась кровь, складывающаяся в слова: «Çынсем, эп юратрăм сире. Юлиус Фучик». Спектакль шел в Чувашском государственном академическом драматическом театре им. К.В.Иванова, и именно в нем взошла звезда молодого актера В.И.Родионова.

Казалось бы, нет места ни золотому, ни белому пламени в «Мещанах» М.Горького. Но художник бросает на мрачный мир мещан лучи восходящего солнца: над порталом «гордо реет Буревестник!» (1956 г.). Внизу душный, тяжеловесный быт горьковских героев, а наверху — Птица Революции и Солнце. Подобное совмещение Горького-реалиста и Горького-романтика многим тогда показалось антихудожественным, но Е.Бургулов умел и имел право настаивать на своем: в те годы он не мог не напомнить зрителю о высоких целях Октябрьской Революции, забытых тоталитарным режимом.

В 1961 году на сцене Русского драматического появилось самое неожиданное и дерзкое для чувашского сценического искусства произведение — «Король Лир» в декорациях Е.Бургулова. Нет никаких внешне обусловленных связей между драматической канвой трагедии У.Шекспира и художественным решением образа спектакля: в прологе мы видим «Факел, закованный в цепи», в эпилоге — «Факел, освобожденный от цепей». На планшете сцены тот же факел, являющийся основным декорационным мотивом всего происходящего на сцене...

Внешних связей нет, но художник обнаружил внутренние связи между современностью и историей давно прошедших времен, сумел объединить прошлое и настоящее в одном — в стремлении к Свободе. Лир освобождается от заблуждения властью, обмана и мерзости окружающих людей, от личных амбиций, очищается от всего сковывающего, гнетущего повседневно и повсеместно...

Под стеклами витрин — вырезки из газет, фотографии разных времен. На одной из них Евгений Ефимович протягивает руку к первым весенним цветкам на неболы й лужайке. Он в форме младшего офицера Красной Армии. Рука художника гладит с нежностью эти озорные «неразумные» творения природы. Улыбка сияет на молодом красивом лице... А кругом война...

После ознакомления с выставленными работами и документами прошла церемония открытия. Она плавно, как-то сама собой перешла в форму вечера воспоминаний. Среди экспонатов не было ни одного автопортрета Мастера, не было его портретных зарисовок, сделанных друзьями, коллегами или учениками. У каждого выступающего был свой Е.Е.Бургулов. О бесконечно добром, нежном и отзывчивом товарище Жене рассказала Полина Андреевна Данилова, бывший военный фельдшер: «Война. 1941 год. Очень холодная зима. Ленинград в блокадном кольце. Мне 18 лет, но меня, как фельдшера, призвали в ряды Красной Армии... Комаров Петя и Бургулов Женя (как мы тогда его звали) были высокие, худые и напоминали мне дистрофиков, которых вывозили из Ленинграда от голода и холода... Они, как родные братья, охраняли меня от всех бед и даже друг от друга... Настал очень тяжелый день — день расставания с Евгением Ефимовичем: его направляли в штаб «Дороги Жизни»... Работы у него было много, он оформлял арку въезда на «Дорогу Жизни», на всех пирсах висели портреты не только солдат нашей роты, но и других подразделений, плакаты-призывы выполнять свой долг перед Родиной и Ленинградом!.. Построили большую землянку — зал, который был любовно оформлен художником Бургуловым...»

Возникший в воспоминаниях П.А.Даниловой образ сменился другим — народный художник Н.В.Овчинников рассказал о Е.Бургулове-балагуре, озорнике, лицедее, любящем разыгрывать не только друзей, но и незнакомых.

В воспоминаниях актеров Евгений Ефимович предстал как талантливейший психолог, театральный педагог, заботливый и внимательный мужчина, талантливый художник...

Мудрым, строгим и требовательным оказался Е.Бургулов в воспоминаниях его учеников, давно ставших и сами признанными мастерами чувашского искусства.

Искусствовед М.А.Карачарскова попыталась раскрыть образ любимого учителя и стиль его работы в театре, противопоставив стилю работы театрального режиссера.

И все же образ деятеля культуры и искусства 50—60-х годов остается неполным. Родился он 20 января 1909 года в селе Доронинское Улетовского района Читинской области. Каково было его детство? На этот вопрос находим ответ в рассказе его сестры Нины в «Улетовском вестнике»: «...Окружили наш дом, под каждым окном стояли семеновцы с винтовками со штыками, в серых шинелях и папахах. Наши быстро спустились в подполье, в котором был еще погреб... а как белые ушли, папа и дядя Адриан выбрались оттуда и тоже ушли, но недалеко, до первых зародов сена... И семеновцы выследили их... Началась перестрелка, после которой семеновцы подожгли стог и живьем сожгли нашего отца и дядю. Согнали туда и нас, чтобы смотрели на эту варварскую казнь. Мы плакали, а мама теряла сознание и получала удары нагайкой. У нее все тело было изрубцовано. После этого жен партизан увезли то ли в Иркутск, то ли в Читу...»

Жене тогда было 10 лет, три сестры были младше его. Девочки росли и воспитывались в детских домах, а Женя бродяжничал, работал где попало. В 20 лет бродяжничеству приходит конец: отдел народного образования г. Владивостока направляет его на хлебозавод работать кочегаром, откуда он уходит добровольцем для участия в боях на КВЖД. Через три месяца фронтовой службы он оказывается художником-исполнителем городского театра, а затем и художником-постановщиком. До поступления в художественное училище (Ленинград, 1933 г.) Е.Бургулов проработал ведущим художником в театрах оперы и балета Владивостока и Хабаровска.

С первого курса Института им. И.Е.Репина он уходит на финскую войну, через два года — на Великую Отечественную. Через четыре года после первого Салюта Победы заканчивает Институт и направляется на работу в Чебоксары.

Как много огня, пламени, смерти видел он и все же сохранил в себе силы понимать и возвеличивать красоту природы, человеческой души и тела. Художник ушел из театра в пору расцвета творческих сил, тогда о нем говорили уже другое: «большой, высокий, масштабный». Но... ушел. И не

нашел нужным увековечить себя на полотне. А друзья не сумели в свое время написать образ Учителя, Артиста, Художника в материале, которым сам Мастер владел артистически. Декорации к «Королю Лиру» кажутся самым глубоким и высоким автопортретом этого красивого человека и мужчины, одухотворенного Труженика Театра.

И.А.Дмитриев.

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ ОСИПОВ
(К 100-летию со дня рождения)

Известный драматург, народный писатель Чувашии, артист и режиссер драматического театра, врач, министр здравоохранения Чувашской АССР П.Н.Осипов родился 27 января 1900 года в дер. Кудемеры Чебоксарского уезда Казанской губернии, ныне Козловского района Чувашской Республики. Умер 18 марта 1987 года. Похоронен в Чебоксарах.

Прожил многотрудную и полную перипетий жизнь. В молодости верил в прекрасные идеалы национальной самобытности культуры, религии и чувашской государственности, подсказанные самой Октябрьской Революцией. Именно в эту пору рождаются его лучшие драмы «Айдар» и «Кужар». Первая — «Айдар», написанная и поставленная на сцене Чувашского педтехникума в Казани силами учащейся молодежи в 1925 году, подверглась идейной переделке после осуществления постановки в ее первоначальном виде на сцене Чувашского театра в Чебоксарах в 1927 году. Идея защиты чувашской религии от посягательств русской православной церкви и освобождения Чувашии от колониального ига заменилась темой классовой борьбы, якобы существовавшей среди чувашского населения в условиях гнета царизма.

Переделки, точнее, насилие над собственными творениями производили в те времена многие писатели. Вспомним «Хĕн-хур айĕнче» С.Эльгера, «Аниссу» Александра Калгана. Пьесы и произведения авторов, отказавшихся от переделок, изымались из истории литературы и театра. Так, до сих не переиздана пьеса «Пăлхар патшалăхĕн юлашки кунĕсем»

М.Юрьева, многие труды Ивана Юркина. Остается без внимания театра интересная пьеса Метри Юмана «Укăлчакасси».

В 1927 году Чувашское правительство попросило П.Н. Осипова, врача-ординатора терапевтической клиники при Казанском университете, возглавить театр в Чебоксарах.

Истинную причину ухода П.Н Осипова с поста главного режиссера театра в 1930 году историки театра оставили не раскрытой. Можно лишь догадаться о ней по уходу главного художника К. Васильева (Катнуя) в том же году и более не вернувшегося в театр, отказавшегося от творческой деятельности вообще. Примеры отказов от участия в строительстве социалистической литературы и искусства вообще достойны специального освещения. В связи с «отказниками» жизнь П.Н. Осипова предстает как пример раздвоения личности. Вступив во взрослую жизнь, драматург создает пьесы-однодневки, даже благородные и вполне человечески объяснимые чувства гордости победой Родины в Великой Отечественной войне не смогли сравниться с накалом и истинностью переживаний героев первых пьес. Решение автора перейти на русский язык не принесло ему всесоюзного или хотя бы всероссийского признания. Он так и остался автором национальных по тематике и по первичному замыслу «Айдара» и «Кужара».

В семидесятые годы П. Осипов возвращается в чувашскую литературу как прозаик: издаются его романы о чувашской интеллигенции дореволюционной Чувашии и первых лет Советской власти. Возвращение можно назвать триумфальным. В начале восьмидесятых выходит третий роман. Но, к сожалению, автобиографическое повествование завершается на событиях конца двадцатых годов. Дальше — тишина...

И.А.Дмитриев.

IN MEMORIAM

В.А.ХОДЯШЕВ

17 июня 2000 года на 83-м году жизни скончался композитор, дирижер, педагог В.А.Ходяшев.

Виктор Александрович родился 26 декабря 1917 года в д. Этивай-Нуры Еласовского (ныне Горно-Марийского) района Республики Марий Эл. В том же году вместе с родителями переехал в столицу соседней Чувашии Чебоксары. По происхождению русский, он связал свою жизнь и помыслы со своей второй родиной, стал одним из крупнейших деятелей ее национального музыкального искусства. Здесь Ходяшев окончил музыкальную школу и музыкальный техникум (1934 г., класс специальности В.М.Кривоносова, А.И.Земмеля). В Чебоксарах он завоевал славу скрипача-вундеркинда, поскольку еще одиннадцатилетним мальчиком начал играть на сцене в качестве первой скрипки в различных ансамблях, потом занял место концертмейстера в Государственном симфоническом оркестре Чувашии. Композиторское образование получил в классе проф. Г.И.Литинского в Музыкальном училище при Московской консерватории (1937—1941) и Музыкально-педагогическом институте им.Гнесиных (1951—1956), был удостоен дипломов с отличием. Третьей музыкантской профессией — дирижера оркестра — Ходяшев овладел практически в годы войны, работая скрипачом и альтистом концертно-эстрадного бюро при Чувашском государственном академическом театре, потом заведующим музыкальной частью и дирижером оркестра этого театра. В 1946—1959 гг. возглавлял в качестве художественного руководителя и главного дирижера симфонический оркестр Чувашской государственной филармонии. Под его управлением было исполнено

и записано в фонды радио большинство произведений симфонической музыки местных авторов. Пропагандировал Ходяшев чувашскую музыку и позднее, вставая за дирижерский пульт в Москве, Горьком, Казани, Свердловске, Минске, Петрозаводске и др. городах.

Педагогическая деятельность Виктора Александровича протекала в основном в Чебоксарском музыкальном училище, где начиная с 1934 года он был преподавателем класса скрипки, музыкально-теоретических дисциплин, оркестрового класса. Отличаясь не только яркой музыкальной одаренностью, абсолютным слухом и прекрасной памятью, но и большим личным обаянием и культурой, Ходяшев вызывал восхищение и любовь учеников, служил будущим музыкантам образцом профессионала, человека, интеллигента.

С 1959 года на организованном и возглавленном им теоретическом отделении училища открылся класс композиции. В числе непосредственных учеников Ходяшева целая плеяда современных композиторов Чувашии, представителей двух поколений: А.Васильев, В.Салихова, Л.Быренкова, Ю.Григорьев, А.Лоцева, А.Галкин и другие. Работал В.А.Ходяшев и в вузах — Горьковской консерватории (1960—1962), Чувашском пединституте, где он участвовал в организации музыкально-педагогического факультета, заведовал кафедрой теории и истории музыки, получив ученое звание доцента (1964—1970). Заботясь о сохранении и приумножении интеллектуальных ценностей национальной культуры, он проявил себя как музыковед — написал и издал небольшую книгу о своем ровеснике и близком товарище, рано ушедшем из жизни, выдающемся композиторе Геннадии Воробьеве (1968).

Творческое наследие В.А.Ходяшева включает в себя произведения многих жанров. В их числе обработки чувашских народных песен для инструментальных и вокальных ансамблей, для хора. Работа над ними была школой постижения специфики национальной интонации, которой он овладел в совершенстве. Удачными примерами синтеза чувашского мелоса и европейских академических форм стали его инструментальные сочинения — такие, как многочастные циклы "Чувашский квартет", скрипичный и виолончельный концерты (вошедшие в репертуар известных советских исполнителей, назовем имена Валентина Жука, Эдуарда Грача,

Евгения Альтмана), а также увертюра "Спортивный праздник", "Концертное рондо" (популярное в исполнении знаменитого земляка гобоиста А.С.Любимова с камерным оркестром), многочисленные пьесы для ансамбля скрипачей, фортепиано, ансамблей и т.д. Слушателям и зрителям Чувашии полюбилась музыка Виктора Александровича к десяткам спектаклей драматических театров, балет "Чудесная вышивальщица", поставленный на сцене Чувашского театра оперы и балета (1979). В репертуаре профессиональных исполнителей республики постоянно звучали его камерные произведения — инструментальные пьесы и романсы, хоровые, вокально-симфонические произведения. Многие его произведения востребованы и в педагогическом репертуаре. Композиторское творчество В.А.Ходяшева характеризует высокая культура, любовь к совершенству и красоте. Он был одним из музыкантов Чувашии, чей талант и профессиональное мастерство позволяли национальному искусству выйти за пределы республики и звучать с достоинством повсюду.

В.А.Ходяшеву были присвоены почетные звания заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР (1950) и РСФСР (1968). Он награждался почетными грамотами Президиума Верховного совета Чувашской АССР (1945, 1978), медалями.

Светлая память о Викторе Александровиче Ходяшеве, талантливом музыканте и замечательном человеке, продолжится в делах его учеников, навсегда останется в наших сердцах.

М.Г.Кондратьев.

А.В.АСЛАМАС

2 ноября 2000 года на 77 году жизни скончался Анисим Васильевич Асламас — один из высокоодаренных и плодовитых композиторов, выдвинувшихся в первые послевоенные годы.

Тринадцатилетним подростком из деревни Вурманкас-Асламасы Ядринского района он поступил на подготовительный курс Чувашского музыкального училища. Здесь он учился на музыкально-педагогическом отделении (1937—1941); увлекаясь импровизациями на рояле, делал попытки сочинения

собственных мелодий. Так в 1939 году возникла замечательная мелодия (со стихами М.Данилова-Чалдуна), которая позже стала знаменитой: автор использовал ее спустя 24 года в «Песне Нади» из музкомедии «Сваха из Шоршел».

В 1942—1945 гг., будучи военным связистом, участвовал в боях под Брянском и Орлом, в Белоруссии, Восточной Пруссии, Польше, Германии. С песнями, созданными во фронтовой самодеятельности, его приняли в 1945 г. в Киевскую консерваторию в класс Б.Н.Лятошинского — крупнейшего украинского композитора. Здесь и получил Анисим (в то время еще А.Васильев) хорошую школу композиторского письма.

Но после трехлетней учебы в Киеве в связи с болезнью ему пришлось вернуться в Чебоксары, где он стал преподавать в музучилище и пединституте, заведовал музыкальной частью ТЮЗа. Активно начал работать в жанрах оркестровой, вокально-симфонической и театральной музыки. До отъезда в Москву для продолжения учебы написал «Чувашскую рапсодию» для фортепиано с оркестром — яркое программное сочинение, раскрывающее национально-самобытные образы. Нередко при исполнении этого произведения автор выступал и как солист.

В 1955—1960 гг. А.Асламас вновь учился в консерватории, на этот раз в Московской, в классе профессора В.Г.Фере. В этот период им создано немало произведений, лучшие из них — вокально-симфоническая поэма «Памяти поэта» (по мотивам поэмы «Нарспи») и опера «Священная дубрава» («Айдар»), поставленная в 1976 г.

На сцене Чувашского музыкального театра показаны также оперы «Прерванный вальс» (по либретто П.Осипова) и «Сеспель», музыкальная комедия «Сваха из Шоршел», на музыку «Космической симфонии» поставлен одноименный балет. Привлекли внимание слушателей Концерт для гобоя с оркестром, Концерт-рапсодия для трубы с оркестром и поэма «Песни предков» для гобоя с камерным оркестром. Его вокальные сочинения (песни, обработки) опубликованы в одиннадцати авторских сборниках.

А.В.Асламасу присвоены почетные звания заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР (1970) и РСФСР (1976). Он награжден орденом Отечественной войны I степени.

Ю.А.Илюхин.

Ф.С.ВАСИЛЬЕВ

Федор Семенович Васильев (1920—2000) прославился прежде всего оперой «Шывармань», которой начал свой творческий путь современный Театр оперы и балета Чувашии. И когда отмечалось 40-летие постановки оперы, на другой же день (23 мая 2000 года) Федора Семеновича не стало. Немного не дождался композитор большой юбилейной даты — 80-летия со дня рождения (4 октября.)

Как начинающий композитор он проявил себя в Чувашском музыкальном училище, где обучался в 1934—1940 гг. по дирижерско-хоровой специальности. Его наставниками по композиции были В.М.Кривоносов и С.М.Максимов. К окончанию училища он был автором ряда песен, исполнявшихся в детской самодеятельности.

В 1942—1945 гг. находился на военной службе, участвовал в боях под Орлом, в освобождении Украины, Польши, Чехословакии, в штурме Берлина.

После демобилизации заведовал музыкальной частью Чувашского ТЮЗа (1946—1949), где был дирижером оркестра и автором музыки ко многим спектаклям. Эта работа приучила его к созданию музыкально-сценических образов и подготовила для поступления в вуз.

В 1949—1954 гг. Ф.Васильев учится в Казанской консерватории, которую окончил с отличием по классу композиции А.С.Лемана. Уже после третьего курса он был принят в Союз композиторов СССР. В Казани и Чебоксарах исполнялась сюита «В родном колхозе» — лучшее произведение консерваторского периода (позже в Москве издана партитура). В Казани же начал работать над оперой «Шывармань» по либретто А.Алги.

Вернувшись в Чебоксары, вел интенсивную творческую, педагогическую и общественную деятельность. Значительный успех принесли ему «Хамăрьял», балеты «Сарпиге» и «Арçури», музыкальная комедия «Анаткасра», кантаты, оратории, хоровые циклы на стихи К.Иванова, М.Сеспеля, А.Алги, Ю.Семендера, А.Лукашина («Слакбашские песни» и «Фронтовые эскизы» удостоены Государственной премии Чувашской АССР).

Был директором музыкального училища, заведующим кафедрой теории и истории музыки пединститута, предсе-

дателем правления Союза композиторов республики, депутатом Верховного Совета Чувашской АССР.

Ему присвоены почетные звания заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР (1960) и РСФСР (1968). Был награжден орденами Красной Звезды, Отечественной войны II степени, «Трудового Красного Знамени». Его имя занесено в Почетную Книгу Трудовой Славы и Героизма Чувашской АССР (1988).

Ю.А.Илюхин.

В.А.ВАЖОРОВ

Трагическая смерть Валерия Афанасьевича Важорова, последовавшая 9 декабря 2000 года, явилась невосполнимой утратой для чувашского музыкального искусства. Совсем недавно отмечали в Театре оперы и балета его шестидесятилетие (он родился в 1940 г. в Красных Четаях). С какой любовью обращались к нему на юбилее коллеги по работе и любители музыки, выражая почет и уважение к поистине талантливому музыканту! О таких людях говорят, что они рождены для музыки и посвятили ей всю свою жизнь.

Творческая биография Важорова сплетена из двух периодов — казанского и чебоксарского. Окончив Чебоксарское музыкальное училище по классу флейты, он в 1959—1975 гг. жил в Казани, где прошел по этой специальности полный курс консерватории в классе доцента А.Е.Геронтьева и в ней же аспирантуру по дирижированию у крупнейшего симфонического дирижера профессора Н.Г.Рахлина. Все эти годы работал солистом-флейтистом Театра оперы и балета им. М.Джалиля и Государственного симфонического оркестра Татарской АССР. Там и получил он известность как незаурядный солист оркестра, отмеченный почетным званием заслуженного артиста ТАССР.

Последующие четверть века (1975—2000) В.А.Важоров жил и работал в Чебоксарах и прославился главным образом как дирижер Чувашского государственного театра оперы и балета (1975—78 и 1980—85 гг. — гл. дирижер). Он осуществил постановку около двадцати спектаклей — опер, балетов, оперетт,

выбирая для себя наиболее сложные, творчески интересные произведения, которыми гордится театр («Фауст» Ш.Гуно, «Князь Игорь» А.Бородина, «Евгений Онегин» и «Иоланта» П.Чайковского, «Чакка» А.Васильева, «Священная дубрава» А.Асламаса, «Дон Кихот» Л.Минкуса). В 1989 году под его руководством был основан Государственный камерный оркестр.

Сотрудничество с дирижером В.Важоровым почитали удачей и честью многие чувашские композиторы, пишущие симфоническую, камерную и кантатно-ораториальную музыку, в большинстве случаев звучавшую с его участием в качестве дирижера. В фондах Чувашского радио хранятся фонозаписи музыкальных произведений, исполнявшихся под управлением Важорова-дирижера и с участием Важорова как флейтиста-солиста.

Многолетняя творческо-исполнительская деятельность В.А.Важорова в родной республике была оценена присвоением ему почетных званий заслуженного деятеля искусств Чувашии (1980) и Российской Федерации (1994). Он был также лауреатом Государственной премии Чувашской Республики (1993).

В.А.Важоров известен и как педагог: он преподавал в Чебоксарском музучилище, пединституте (с 1990 г. доцент), а с 1995 года заведовал кафедрой искусств Чувашского госуниверситета (с 1998 г. профессор).

Ю.А.Илюхин.

А.Г.ГРИГОРЬЕВ

18 августа 2000 года на 68 году жизни ушел от нас один из первых чувашских профессиональных искусствоведов кандидат искусствоведения, член-корреспондент Национальной академии наук и искусств Чувашской Республики, доцент, член Союза художников и Союза журналистов России, заслуженный деятель искусств Чувашской АССР Григорьев Алексей Григорьевич.

А.Г.Григорьев родился 25 февраля 1933 года в деревне Четрики Красноармейского района в крестьянской семье. В

1954 году с отличием окончил Чебоксарское художественное училище, а в 1960 — факультет теории и истории искусств Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина Академии художеств СССР.

А.Г.Григорьев вошел в историю нашей духовной культуры как талантливый организатор и деятель в области художественно-педагогического образования и автор многих научных трудов, посвященных истории, становлению, современному состоянию чувашского изобразительного искусства и творчеству многих живописцев, скульпторов, графиков, мастеров декоративно-прикладного искусства.

С именем Алексея Григорьевича неразрывно связана тридцатилетняя история художественно-графического факультета, открытого его стараниями и усилиями в 1960 году в Чувашском госпединституте (ныне университете). Он был деканом факультета, организатором и заведующим кафедр изобразительных искусств, теории и истории искусств. Для проведения занятий по циклу спецпредметов А.Г.Григорьев приглашал на факультет выпускников ведущих художественных вузов страны — Института им. И.Н.Репина, Института им. В.И.Сурикова, Харьковского художественного института, Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И.Мухиной и др. Художники-педагоги, работающие на факультете, вливались в ряды мастеров чувашского искусства и активно способствовали его поднятию на новый, более высокий профессиональный уровень. Вслед за наставниками «потянулись» в творчество многие выпускники факультета, и ныне они во многом определяют лицо современного чувашского искусства.

Плодотворно и напряженно работая на факультете, А.Г.Григорьев одновременно занимался исследованием чувашского изобразительного искусства — писал книги, статьи, готовил каталоги выставок, проводил теле- и радиопередачи, защитил кандидатскую диссертацию, стал доцентом, удостоился почетного звания «Заслуженный деятель искусств Чувашской АССР». Значительным вкладом в чувашскую искусствоведческую науку стали его труды: альбом «Художники Чувашской АССР» (Ленинград, 1965), книги «Сто тысяч красок» (Чебоксары, 1967) и «У истоков профессионального изобразительного искусства Чувашии» (Чебоксары, 1978).

В последний период жизни А.Г.Григорьев работал в Институте образования Чувашской Республики и Чувашском госуниверситете.

Научно-исследовательская и художественно-педагогическая деятельность А.Г.Григорьева прервалась в расцвете сил, но дело его жизни будет продолжено многочисленными учениками-художниками, педагогами, искусствоведами.

Ю.В.Викторов.

БИБЛИОГРАФИЯ

ТРУДЫ Ю.А.ИЛЮХИНА "О МУЗЫКЕ И МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ЧУВАШИИ"[1]

(К 75-летию со дня рождения)

1950

Музыкăри пысăк жанрлă произведенисемшĕн //Ялав, 1950. 7 №. 30—32 с.

1952

Песенное творчество Ф.Лукина //Советская музыка, 1952. № 10. С.26—29.

1953

Аслă совет халăхне тивĕçлĕ музыкăшăн //Ялав, 1953. 2 №. 29—30 с.

1957

Чувашская АССР //Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М.: Музгиз, 1957. С.291—328.

Ёмĕр асăнмалăх //Ялав, 1957. 11 №. 30 с.

Юрă ăсти //Ялав, 1957. 12 №.

Новые произведения чувашских композиторов //Музыкальная жизнь, 1957. № 1.

1958

Чувашский ансамбль в Казани //Музыкальная жизнь, 1958. № 2.

В.П.Воробьев //Чăваш календарĕ. 1958 çул. 49 с.

Чăваш юрăçи Гаврил Федоров //Чăваш календарĕ. 1958 çул. 53—54 с.

---

[1] В библиографический список трудов Ю.А.Илюхина включены его публикации, выходившие в книгах, сборниках статей, журналах, ежегодниках, предисловия к изданиям произведений композиторов. Не отражены статьи в газетах (их свыше 1300), статьи на немузыкальные темы, а также популяризаторские статьи компилятивного характера, публиковавшиеся в «Чувашском календаре» к юбилейным датам композиторов-классиков.

1960

Симфоническая фантазия Ф.П.Павлова «Сарнай и палнай» // Вопросы чувашского языка, литературы и искусства. Чебоксары, 1960. 148—174 с.

Чăваш музыки 40 çул хушшинче //Чăваш календарĕ.1960 çул. С.207—208.

Композитор, педагог //Ялав, 1960. № 12.

Музыкальная жизнь Чувашии //Советская музыка, 1960. № 5. С.151—153.

1961

Музыкальная культура Чувашии. Чувашская народная музыка. Чебоксары, 1961. 80 с.

Васильев Ф.С. //Театральная энциклопедия. Т.1. М.: Советская энциклопедия. С.846.

[Предисловие] //*Ходяшев В.А.* Песни и романсы. Чебоксары, 1961.

[Умсăмах] //*Лисков Г.Г.* Юрлар-ха, тантăшсем. Шупашкар, 1961.

Юратнă юрăç //Ялав, 1961. № 11. 31 с.

Дуслыкта туган сангать //Азат хатын, 1961. № 11. С.11. [Казань.]

1962

Чувашский народный певец Гаврил Федорович Федоров //Поет чувашский народ. Чебоксары, 1962. С.81—86.

Чаплă юрăç //Тăван Атăл, 1962. 2 №. 79—83 с.

[Умсăмах] //*Фандеев Т.И.* Савăн, аслă çĕршыв! Шупашкар, 1962.

Ф.П.Павлов //Ялав, 1962. 9 №. 33 с.

В.П.Воробьев //Чăваш календарĕ, 1962 çул. 43 с.

С.М.Максимов //Чăваш календарĕ. 1962 çул. 165 с.

Федор Павлов (критико-биографический очерк) //*Павлов Ф.П.* Собрание сочинений в 2-х тт. Т.1. Чебоксары, 1962. С.9—22. [В соавторстве с Н.С.Павловым].

Павлов Ф.П. Собрание сочинений в 2-х тт. Т.1. Чебоксары, 1962. 233 с. [Подготовка текстов писем и документов, составление летописи жизни и деятельности, комментариев].

1963

Г.С.Лебедев //Советская музыка, 1963. № 6. С.136—137.

Илемлĕ юрă ăсти //Ялав, 1963. 7 №. 23 с.

Ф.М.Лукин //Чăваш календарĕ, 1963 çул. 115—116 с.

1964

А.Н.Тогаев [Умсăмах] //*Тогаев А.Н.* Çирĕм юрă. Шупашкар, 1964.

«Чăваш халăх юррисем» //Ялав, 1964. 12 №. 21 с.

1965

[Умсăмах] //*Фандеев Т.И.* Ытарайми çĕршывăм. Шупашкар, 1965.

[Умсăмах] //*Асламас А.В.* Мир пурнăçĕ. Шупашкар, 1965.

1966

Филипп Лукин юррисем //Тăван Атăл, 1966. 2 №. 96 с.

Аверий Токарев юррисем //Тăван Атăл, 1966. 3 №. 96 с.

Чăваш музыкин паллă деятелĕ //Ялав, 1966. 8 №. 30—31 с.

1967

Музыкальная культура Чувашской АССР //История Чувашской АССР. Т.2. Чебоксары, 1967. С.204—213.

Развитие чувашской советской музыки в 1917—1945 годах //Ученые записки |ЧНИИ|. Чебоксары, 1967. Вып.35. С.51—85.

Чăваш музыкин уявĕ //Ялав, 1967. 1 №. 20—21 с.

Г.С.Лебедев юррисем [Умсăмах] //*Лебедев Г.С.* Чаплă ĕмĕр çыннисем. Шупашкар, 1967.

Чăваш çĕршывĕн юррисем [Умсăмах] //Мухтаса юрлатпăр Совет çĕршывне. Шупашкар, 1967. 3—6 с.

В.А.Ходяшев //Чăваш календарĕ, 1967 çул. 12—13 с.

В.П.Воробьев //Чăваш календарĕ, 1967 çул. 36 с.

Ф.П.Павлов //Чăваш календарĕ, 1967 çул. 102 с.

1968

Тимофей Фандеев композитор //Ялав, 1968. 2 №. 27 с.

Халăха тивĕçлĕ музыка //Ялав, 1968. 7 №. 3—4 с.

[Умсăмах] //*Токарев А.М.* Юрлас килет савăнса. Шупашкар, 1968.

Т.И.Фандеев //Чăваш календарĕ, 1968 çул. 34 с.

Г.Ф.Федоров //Чăваш календарĕ, 1968 çул. 48 с.

А.М.Токарев //Чăваш календарĕ, 1968 çул. 60 с.

Г.В.Воробьев //Чăваш календарĕ, 1968 çул. 122 с.

1969

Чувашские народные песни. 620 песен и мелодий, записанных от Гаврила Федорова. Чебоксары, 1969 [Составление, вступительная статья, музыкальная редакция, комментарии].

Музыкальная культура Чувашии в 1945—1956 годах //Ученые записки |ЧНИИ|. Чебоксары, 1969. Вып.41. С.119—142.

Музыкальное воспитание и обучение в Симбирской чувашской школе //Ученые записки ЧНИИ. Вып.42. Чебоксары, 1969. С.104—115.

Чувашский народный певец Гаврил Федоров //Известия на Института за музика. Т.XIII. София, 1969. С.129—139.

Ленинская тема в чувашской музыке //Ученые записки |ЧНИИ|. Чебоксары, 1969. Вып.44. С.219—243.

Чувашский народ поет о Ленине //Советская музыка, 1969. № 11. С.4—9.

[Умсăмах] //*Фандеев Т.И.* Çуркунне. Шупашкар, 1969.

Ф.М.Лукин юррисем [Умсăмах] //*Лукин Ф.М.* Чечекленет çĕршывăм. Шупашкар, 1969.

Образ Ленина в чувашской музыке //Чувашский календарь на 1969 год. С.23.

Союз композиторов Чувашии //Чăваш календарĕ, 1969 çул. 60 с.
Т.П.Парамонов //Чăваш календарĕ, 1969 çул. 85 с.
Ф.С.Васильев //Чăваш календарĕ, 1969 çул. 142 с.
М.Ф.Кольцов //Чăваш календарĕ, 1969 çул. 143 с.
Чувашская музыкальная школа //Чăваш календарĕ, 1969 çул. 151 с.

1970

Музыка, пение, танцы [глава VIII коллективной монографии] // Чуваши. Этнографические исследования. Ч.2. Чебоксары, 1970. С.218—260.

[Чувашская АССР] //История музыки народов СССР. Т.I. М.: Музыка, 1970. С.104—105, 378—380.

Чувашская АССР //История музыки народов СССР. Т.II. М.: Музыка, 1970. С. 257—259.

Развитие чувашской советской музыки в 1957—1967 годах //Ученые записки |ЧНИИ|. Чебоксары, 1970. Вып.50. С.28—72.

Талантлă композитор //Ялав, 1970. 10 №. 23 с.

В краю ста тысяч песен //Музыкальная жизнь, 1970. № 11. С.2—3.

Ираида Вдовина юррисем //*Вдовина И.Г.* Юрă — чун уççи. Шупашкар, 1970. 3—4 с.

1971

Песни Анатолия Михайлова //*Михайлов А.М.* А без песни, как без солнца. Чебоксары, 1971.

Павлов Ф.П. Собрание сочинений в 2-х тт. Т.2. Чебоксары, 1971. 233 с. [Подготовка текста, составление комментариев к музыкальным произведениям].

1972

Чувашская АССР //История музыки народов СССР. Т.III. М.: Музыка, 1972. С.269—273.

Федор Васильев. Герман Лебедев. Филипп Лукин. Аристарх Орлов-Шузьм. Аверий Токарев. Григорий Хирбю. Виктор Ходяшев. [Комплект буклетов о композиторах]. Чебоксары, 1972.

1973

Чувашская АССР //История музыки народов СССР. Т.IV. М.: Музыка, 1973. С.377—381.

Асламас А.В., Васильев Ф.С., Воробьев В.П., Воробьев Г.В. //Музыкальная энциклопедия. Т.1. М.: Советская энциклопедия, 1973. С.238, 686, 839.

1974

Чувашская АССР //История музыки народов СССР. Т.V. Кн.1. М.: Музыка, 1974. С.442—454.

Роль деятелей музыки русского и других народов в развитии чувашской музыкальной культуры //В великом содружестве советских народов. Чебоксары, 1974. С.187—199.

1976

В.П.Воробьев как один из основоположников чувашской профессиональной музыки //О чувашском искусстве. Труды ЧНИИ. Вып.75. Чебоксары, 1976. С.111—117.

Савнă çĕр, Чăваш çĕршывĕ //Тăван Атăл, 1976. 12 №. 73—75 с.

1978

Композиторы Советской Чувашии. Чебоксары, 1978 [Изд. 2-е. Чебоксары, 1982.].

Чувашия (В братском союзе) //Музыка России. Вып.2. М., 1978. С.84—93.

Музыка [раздел в статье «Чувашская АССР»] //БСЭ. III изд. Т.29. М.: Советская энциклопедия, 1978. С.717—718.

Чăваш музыкин чапĕ //Ялав, 1978. 8 №. 29 с.

1979

Композитор, любимый народом //Лауреаты премии Комсомола Чувашии им. М.Сеспеля. Чебоксары, 1979. С.43—52.

1980

Чебоксары [В творческих организациях РСФСР] //Музыка России. Вып.3. М.: Советский композитор, 1986. С.419—422.

Çунатлă кĕвĕсен авторĕ //Ялав, 1980. 11 №.

1981

Чăваш музыкинчи лениниана //Тăван Атăл, 1981. 4 №. 78—79 с.

1982

Чувашская музыка //Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1982. С.255—257.

Музыкальное родство: поиски и находки //Чувашия и Хевеш побратимы. Чебоксары, 1982. С.63—70 [В соавт. с М.Г.Кондратьевым].

Чувашии любимый композитор //Музыкальная жизнь, 1982. № 4. С.6.

Чăваш литературипе музыкин классикĕ //Тăван Атăл, 1982. 9 №. 35—37 с.

1983

Ёçчен композитор //Ялав, 1983. 3 №. 30 с.

1984

Государственная премия — гобоисту. Отчеты композиторов-любителей //Информационный бюллетень Секретариата СК СССР, 1984. № 3. С.23.

Концерты для избирателей. В Дни чувашской музыки //Информационный бюллетень Секретариата СК СССР, 1984. № 5. С.37.

Вечер памяти композитора //Информационный бюллетень Секретариата СК СССР, 1984. № 6. С.33.

1985

Григорий Хирбю [Монография]. Чебоксары, 1985.

1986

Из истории изучения чувашской народной музыки //Музыка России. Вып.6. М.: Советский композитор, 1986. С.319—328.

Чебоксары [В творческих организациях РСФСР] //Там же. С.385—387.

[Предисловие] //Музыка к чувашским танцам. Чебоксары, 1986.

1987

Революцией призванный //Музыкальная жизнь, 1987. № 21. С.3.

В.П.Воробьев юррисем [Умсăмах] //*Воробьев В.П.* Юрăсем. Шупашкар, 1987.

Çĕнĕ пурнăçпа çĕнĕ юрăсем // Тăван Атăл, 1987. 3 №. 67—69 с.

1988

Халăха тивĕçлĕ пуянлăх //Ялав, 1988. 2 №. 30—31 с.

Народный артист СССР //Они боролись за счастье народное. Чебоксары, 1988. С. 263—268.

[Предисловие] //*Лукин Ф.М.* Песни и хоры. М.: Советский композитор, 1988.

1990

Здесь рождается чувашская музыка //Наше слово, 1990. № 15. С.25—29.

К.В.Иванов поэзийĕ — чăваш музыкинче //Песни и хоры на стихи К.В.Иванова. Чебоксары, 1990.

1991

Певец родного края //*Михайлов А.М.* Березки-девчонки. Чебоксары, 1991.

Композитор, дирижер //*Максимов Г.* Уйăх çулĕ. Шупашкар, 1991.

«Çилçунат» тĕпелĕнче — Анатолий Любимов //Çилçунат, 1991. 10 №. 17 с.

Çич çăлтăртан пĕри //Тăван Атăл, 1991. 11 №. 71—72 с.

1992

Чувашская народная музыка: Материалы к курсу «Культура родного края» /ЧРИПКРНО. Чебоксары, 1992.

Чăваш музыкин ахах-мерченĕ //Чăвашъен, 1992. 27—28 №. Хаçат çумне хушса пани. 18—19 с.

Л.А.Новоселова. Чăваш симфони оркестрĕ. Пазухин пухнă юрăсем. И.В.Васильев. Т.И.Чумакова. Ф.П.Павлов. С.М.Максимов. А.В.Ковалев //Чăваш календарĕ, 1992 çул.

1993

М.Д.Михайлов, Г.В.Воробьев //Народная школа, 1993. № 5. С.88—89, 90—91.

1994

Профессиональная музыка. Композиторы Чувашии. Музыкальное исполнительство [Разделы главы «Чувашская музыка»] //Культура Чувашского края. Чебоксары, 1994. С.259—347.

1996

Чувашская АССР //История музыки народов СССР. Т.VI. Кн.1. М.: Композитор, 1996. С.259—266.

Юрă-кĕвĕ янрать эфирта //Ялав, 1996. 10 №. 101—102 с.

1998

Композиторы Чувашской Республики: Портреты с биографическими сведениями на чувашском и русском языках. Чебоксары: Чуваш. книжное изд-во, 1998.

1999

Тĕнче тăрăх саланнă //Тăван Атăл, 1999. 3—4 №. 59—61 с.

Илемлĕ кĕвĕ ăстисем //Ялав, 1999. 2 №. 85—87 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Старейшина музыковедения Чувашии (Вместо предисловия) 3

Статьи

Кондратьев М.Г. Звукоряды пентатоники: введение в ладовый анализ чувашской народной песни 14
Осипов А.А. Свадебные песни чувашей Самарской Луки .. 42
Чернов В.С., Александрова Е.В. Чувашская *тăмра* 54
Исаев А.А. Закономерности построения архитектурных форм православных церквей Чувашии 60
Мордвинова А.И. Скульптура Параскевы Пятницы XVIII века из Троицкого собора Цивильска 73
Мордвинова А.И. Геннадий Айги и его художественное окружение. Чувашские художники на выставке «Мир этих глаз—2» ... 87

Обзоры

Данилова И.В. Проблема национального репертуара: 37—39-й сезоны Театра оперы и балета 105
Викторов Ю.В. Чувашское изобразительное искусство в 1997 году 117
Мордвинова А.И. Заметки с выставок изобразительного искусства 1998 года 139

Personalia

Портрет художника с факелом. *И.А.Дмитриев* 160
Петр Николаевич Осипов. *И.А.Дмитриев* 164

In memoriam

В.А.Ходяшев. *М.Кондратьев* 166
А.В.Асламас. *Ю.А.Илюхин* 168

Ф.С.Васильев. *Ю.А.Илюхин* 170
В.А.Важоров. *Ю.А.Илюхин* 171
А.Г.Григорьев. *Ю.В.Викторов* 172

Библиография

Труды Ю.А.Илюхина о музыке и музыкальной культуре Чувашии 175

Чувашский государственный институт гуманитарных наук

ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВО

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

Сборник статей

Выпуск IV

Редактор *В.А.Прохорова*
Художественный редактор *А.А.Трофимов*
Технический редактор *В.А.Немцова*
Корректор *Г.И.Алимасова*
Компьютерный набор и верстка *И.О.Михайловой*

Подписано к печати 11.09.01.
Бумага офсетная.
Уч.-изд. л. 8,85.

Формат 60 × 90 1/16.
Печать офсетная.
Заказ № 13.

Гарнитура Балтика.
Физ. печ. л. 11.5.
Тираж 300 экз.

Чувашский государственный институт гуманитарных наук
428015, Чебоксары, Московский проспект, 29, корп.1.
Лицензия № 04143 от 27.02.01.

20-