

К 0320
К 04
23036-к

М.Г. КОНДРАТЬЕВ

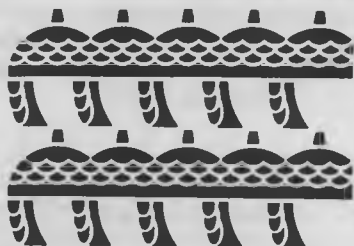
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АНСАМБЛЬ ПЕСНИ И ТАНЦА
ЧУВАШСКОЙ АССР

[illegible]

К 85.36
К 64

М.Г. КОНДРАТЬЕВ

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АНСАМБЛЬ ПЕСНИ И ТАНЦА
ЧУВАШСКОЙ АССР**



**История возникновения
Этапы развития
Творческие искания**

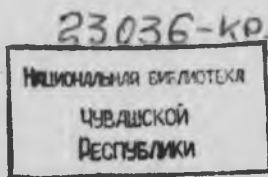
**Современный Гуманитарный Институт
ЧЕБОКСАРСКИЙ ФИЛИАЛ
428015, г.Чебоксары, ул.Афанасьева, 8**

**Чебоксары
Чувашское книжное издательство
1989**

*Печатается по постановлению Ученого совета
Научно-исследовательского института
языка, литературы, истории и экономики
при Совете Министров Чувашской АССР*

Рецензенты:

- Ю. А. Илюхин — музыковед, заслуженный работник культуры РСФСР, заслуженный деятель искусств Чувашской АССР
Ф. М. Лукин — композитор, лауреат Государственной премии СССР, народный артист РСФСР

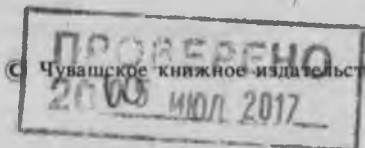


Кондратьев М. Г.

К 64 Государственный ансамбль песни и танца Чувашской АССР.— Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 1989.— 159 с.

В книге впервые на документальной основе освещены история возникновения, основные этапы развития старейшего концертного коллектива, его связь с народными традициями. Предназначается для специалистов и широкого круга читателей, интересующихся историей советского хорового искусства, национальной культурой Чувашии.

К 4905000000—129 138—89
М 136(03)—89



© Чувашское книжное издательство, 1989 г.

ОТ АВТОРА

В истории есть даты, имеющие особое — «абсолютное» — значение. Например, для истории искусства Чувашии — это даты первых национальных хоровых концертов: декабрь 1917 года — в Казани, крупнейшем для народов региона культурном центре, май 1919 года — в Чебоксарах, будущей столице Чувашии, тогда небольшом уездном городке. В отличие от дореволюционных показов чувашской песни (например, в Москве в 1893 году на первом этнографическом концерте, в Симбирске в 1909 году в зале Дворянского собрания) эти концерты впервые в истории не были этнографическим (а то и экзотическим) зрелищем, представлявшим искусство «инородцев» для «истинных» россиян — образованной состоятельной публики и специалистов. Национальные концерты 1917—1919 годов ставились самими чувашами прежде всего для самих себя и несомненно относились к разряду явлений художественных. Они стали духовным самовыражением нарождающейся национальной интеллигенции, молодежи, стремившейся к свету знаний, культуре. Вовсе не беспочвенной была кажущаяся сегодня удивительной прозорливость Ф. П. Павлова, в 1921 году уверенно провозгласившего: «Чувашский хор — лаборатория чувашской музыки, национальная школа музыкального искусства. До сих пор взамен этой школы служила церковь с ее «херувимскими»... Певцы чувашского хора — дети подлинного национального искусства. Естественно, здесь талант может развиваться вполне правильно. Не было русской музыки, пока опекали ее итальянцы. С изучением русской народной песни появился и Глинка. Теперь редкий концерт проходит без Чайковского, без Римского-Корсакова. Завидная доля! Народная песня послужила школой. Так и у нас: чувашский хор будет первым фундаментом будущей чувашской оперы»¹.

Реальным воплощением мечты Павлова стала деятельность старейшего профессионального музыкально-исполнительского коллектива, одного из первых, возникших в советской стране, — Чувашского государственного хора (с 1939 года — Государственный ансамбль песни и пляски). Так в ряду «абсолютных» дат появи-

лась еще одна — 1924 год, год его рождения. История коллектива — это история хорового, отчасти, и танцевального искусства Чувашии, тем самым история важнейшего русла развития всей современной чувашской музыки. Ибо хоры были первыми национальными исполнительскими коллективами, и поныне хоровое исполнительство представляет собой наиболее развитую ветвь музыкальной культуры автономной республики. В тесной связи с хоровым движением возникло и развивается сегодня композиторское творчество.

Музыкально-исполнительское искусство сродни актерскому в том отношении, что живет оно полнокровно только однажды, на сцене, в момент творения. Не будучи зафиксировано, оно исчезает для всех, кто не оказался современником и очевидцем. Лишь отраженный свет творчества мастеров прошлого виден (для музыкантов — слышен) в искусстве последователей, в сложившихся вкусах и потребностях массы слушателей. Двадцатый век подарил людям звукозапись, средство продления жизни этого искусства. Но мы плохо распорядились собственным богатством. Грампластинки, где в 1923, 1929, 1937 и 1938 годах фиксировалось пение чувашского хора, не сохранены. В результате мы — потомки и наследники — лишились возможности непосредственно услышать и оценить исполнение хоровых коллективов тех лет, судить об искусстве дирижеров.

Сказанное помогает понять разницу в характере освещения этапов творческого пути талантливого коллектива. Лишь малый его отрезок, современником которого является автор, описан на основе личных впечатлений и оценок. Все остальные этапы — от предыстории до первых послевоенных десятилетий — сегодня можно воссоздать только сопоставляя отзывы и описания очевидцев, содержащиеся в труднодоступных для массового читателя документальных материалах, публикациях и устных свидетельствах. Не всегда запечатленные в них суждения единодушны. Автор стремился как можно бережнее передать суть высказываний и документов, чтобы те или иные повороты порой трудной судьбы искусства и создававших его людей отражались не плоско однозначно, а в приближении к их реальной сложности и противоречивости.

К счастью, деятельность Государственного хора-ансамбля в целом не была обойдена вниманием как местной, так и центральной периодической печати, регулярно, хотя не всегда полно и глубоко, информировавшей о его достижениях, поездках, встречах. Автор считает своим долгом выразить сердечную признательность всем, кто поделился личными воспоминаниями, оказал помощь в розыске тех или иных материалов — бывшим и нынешним артистам и руководителям коллектива, композиторам, сотрудничавшим с ним, а также работникам Центрального государственного архива и Книжной палаты Чувашской АССР.



«ЗАХВАТЫВАЮЩЕЕ НАЦИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

Истоки — в народной культуре

*

Массовое хоровое движение

*

Создатель национального хора

*

Чувашский хор в Москве

«Сквозь века дано пройти вам, чудо-вышивка и песни!» — говорится в стихах народного поэта Чувашии Педера Хузангая. Народная песня и сегодня остается, наряду со знаменитыми узорами вышивки, предметом особой любви и национальной гордости чувашского народа. Федору Павлову, одному из основоположников и выдающемуся деятелю чувашского профессионального музыкального искусства, принадлежит глубокая мысль об общекультурном историческом значении песни: «Не знаю более захватывающего национального искусства у чуваш, чем песня... Ее поет сам народ, в ней душа чувашина, вся полнота его эстетического мирозерцания. Не будь у чуваш песни — не было бы у них поэзии и литературы»¹.

Предпосылки хорового пения, существовавшие в народной культуре, послужили благодатной почвой для быстрого и широкого распространения современных форм хорового пения, базирующихся на распределении голосов по партиям и знании основ нотной грамоты. Этот процесс шел уже в XIX веке в двух возможных тогда сферах — в школе и церкви.

Успехи чувашей в церковном хоровом пении обратили на себя внимание во второй половине прошлого столетия. «По справедливости им могут гордиться те лица, которые занимаются этим делом...» — заметил об исполнении православных песнопений чувашами в 1870 году русский этнограф А. Ф. Риттих. Верность его замечания была подтверждена через несколько десятилетий выступлениями чувашских хоров на родном и церковнославянском языках в церквях Симбирска, Казани, Нижнего Новгорода, Москвы, Костромы, Ярославля*. Опираясь на факты своего вре-

* Эти хоры не были чисто церковными, скорее — любительскими. В имеющихся источниках об их светском репертуаре сообщается скупо, но определенно. Например, Средне-Тимерянский хор (в первые годы XX века ездивший в Симбирск и Казань), будучи приглашен на свадьбу в русское село Еделево Буинского уезда, кроме службы пропел «до десяти русских народных песен, положенных на ноты»².

мени, в 1916 году священник Тихон Ефремов говорил о поистине «выдающемся развитии» церковного хорового пения среди чувашей³. Этот «феномен» в истории чувашской культуры не забыт и поныне, давая основание для преувеличения роли церковного пения в истории чувашской музыки. Например, современный татарский композитор Н. Г. Жиганов писал: «Для наших народов хоровое искусство — явление новое... Отсутствие многоголосия в народной музыке очень затрудняло приобщение... к хоровому пению. Исключение составляли чуваша, которые были приобщены к церковной хоровой музыке...»⁴.

Подлинная же причина успеха этого «приобщения» заключалась, конечно, в глубине традиций, в том, что хоровое пение (как многоголосное, так и монодическое) было издавна естественно сложившейся и главной формой народного музицирования чувашей.

Само народное понятие о прекрасном включало в себя в качестве важнейшего элемента представление о хоровом пении как о вечной красоте и одной из непреходящих ценностей жизни. Юноши и девушки пели в хороводе:

Юрлӑр, хӑрсем, юрлӑр, хӑрсем,
Юрлани юлать, хӑрсем,
Аҫакӑнта юрланисем,
Асӑнма юлать, хӑрсем.

Пойте, девушки, пойте, девушки,
Что споете — останется, девушки,
Нынешнее пение
В памяти останется, девушки.

Этот поэтический мотив оставался одним из главнейших и в песнях старших поколений:

Пур-пур тавансем пӑрле, ай, пухӑнӑ,
Тавай харӑслатса юрлар-и!
Всей-всей родней вместе, ай, собравшись,
Давайте разом споем-ка!

Казенные и миссионерские школы также пытались использовать естественную любовь народа к музыке. В них насаждались все те же православные песнопения. Значение их было двойственным: давая навыки «правильного» хорового многоголосия и начатки музыкальной грамоты, они оставались чуждыми народу как по своим целям, так и по содержанию. Сознвая это, выдающийся педагог-просветитель И. Я. Яковлев ввел в программу обучения Симбирской чувашской учительской школы светское хоровое пение, постепенно увеличивая его долю. В основу было положено исполнение народных песен — прежде всего чувашских и русских, а также произведений композиторов. В школе Яковлева постоянно действовало три хора — мужской, женский и смешанный. Первыми двумя хорами под руководством педагога дирижировали музыкально одаренные ученики, для которых это было хорошей

практикой. Смешанный же хор, включавший в себя наиболее способных певцов, был истинной гордостью школы. Он принимал участие в общественной жизни губернского города, о чем свидетельствуют отзывы симбирской печати тех лет. В течение года в школе несколько раз устраивались вечера с хоровым и сольным пением и игрой на музыкальных инструментах.

Результатом правильно поставленного музыкального воспитания стало новое отношение учеников к музыке вообще и к родной музыкальной культуре в частности. Ведь для большинства народная песня была лишь привычным атрибутом деревенского быта, развлечением — хотя и прекрасным, и любимым. Участие же в хоровом пении в школе заставило многих заново осознать ее художественную природу и общечеловеческую ценность. Стараниями Яковлева за несколько десятилетий только на территории современной Чувашии было открыто много школ, в которых прорастали зерна музыкальной культуры, зароненные в сердца молодых учителей. Идя в народ, в сельские школы, они не забрасывали музыку. Многие из них, утверждал знаток хорового дела Ф. П. Павлов, «добивались очень правильного и красивого исполнения хоровой музыки»⁵. Работа сельских учителей в школах и стала основой будущих успехов хорового искусства Чувашии. Естественно сформировавшиеся традиции народного пения были оплодотворены началами академического стиля хорового пения, воспринятыми от русской культуры и широко использованными в системе музыкального воспитания. Так зарождалось современное направление и в развитии хорового искусства Чувашии.

* * *

В начале века Чебоксары были небольшим уездным городом с населением в пять тысяч человек, преимущественно русским. Этот город, кроме выгодного расположения на берегу Волги, ничем не выделялся среди соседних уездных центров — Ядрина, Цивильска, Алатыря. Музыкальная жизнь, как и общественная жизнь вообще, не отличалась ни богатством, ни разнообразием. Концертных залов и учреждений, профессиональных театров, оркестров не было и в помине, музыкальный быт населения состоял из домашнего музицирования, любительских театрално-музыкальных вечеров, школьных концертов. В наиболее зажиточных домах имелись рояли, пианино, фисгармонии. Хоры постоянно существовали в школах и церквях.

Тихое течение жизни круто изменилось в 1917 году. Революционные события, открывшие новую эпоху в истории России, всколыхнули и провинцию. Повсеместным стало хоровое исполнение революционных песен во время демонстраций и митингов. Видя тягу масс к хоровому пению и осознавая великое пропагандистское влияние песен революционного содержания, Чебоксарский совет рабочих и солдатских депутатов поручил Василию Петровичу Воробьеву — учителю пения, будущему руководителю

государственного хора — создать большой хор из солдат и рабочих предприятий города. Это было осуществлено уже после Февральской революции, к празднику пролетарской солидарности 1 Мая.

Появление хора произвело огромное впечатление. Газета «Чебоксарская правда» писала: «Манифестация началась на базарной площади. Хор под руководством Воробьева в самом начале пропел «Интернационал» и другие революционные песни. Мощно лились звуки из груди учащейся молодежи и руководящего народа. Нельзя было не ликовать. Какая неопишуемая радость... Потом опять песни, зажигающие кровь. И шествие сильно и стройно... Опять песни, пролетарские песни и революционные. И блестящая речь комиссара...»⁶.

В те годы по всей стране шло широкое распространение этой наиболее демократической формы массового музыкального искусства, позволявшей вовлечь в активное музицирование буквально всех желающих, независимо от их подготовленности. В Чувашии же, имевшей определенные хоровые традиции, этот процесс происходил стихийно и быстро. В нем выражалась потребность народа в современном массовом национальном искусстве. Воодушевленные открывшимися возможностями энтузиасты брались за дело, не ожидая инструкций и указаний свыше. Хоровые коллективы возникали везде, где было сосредоточено чувашское население — в Симбирске, Казани, Чебоксарах, Уфе, Москве, в других городах и селах⁷.

Инициатива масс, пробужденных к творчеству, находила повсюду поддержку. Впервые в истории встал вопрос о государственном музыкальном строительстве. Именно в такой формулировке он упоминался в ленинском декрете о национализации консерваторий (от 12 июля 1918 года). Он имел прямое отношение и к строительству музыкальной культуры в национальных провинциях.

Серьезные сдвиги в этом деле произошли с образованием Чувашской автономной области 24 июня 1920 года. С этого момента у чувашского народа появляется свой административный и культурный центр, концентрирующий в себе всю общественную жизнь и нарождающиеся кадры национальной культуры. Уже в октябре 1920 года открывается первое в истории края музыкальное учебное заведение — Чебоксарская музыкальная школа. Оно положило начало подготовке местных профессиональных кадров музыкального искусства.

В это время еще шли последние бои на фронтах гражданской войны. Страна, не имея передышки, начала решать проблемы восстановления разрушенной экономики, ликвидации разрухи. Реальной опасностью оставались кулацко-эсеровские мятежи (последний в Чувашии произошел в январе 1921 года). Небывалая засуха принесла в Поволжье голод. Но все эти чрезвычайные обстоятельства не заслонили задач развития искусства. Учитывая духовные потребности населения национальных регионов страны, уже в 1921 году X съезд ВКП(б) счел необходимым рассмотреть вопрос о

преодолении социально-политической и культурной отсталости ранее угнетенных народов. Наряду с другими, ставилась задача развивать прессу, школу, театр, культурно-просветительную работу на родном языке, создавать местную интеллигенцию. Задачи, сформулированные на съезде партии, на местах ощущались как жизненная потребность. Еще за год до этого Федор Павлов — один из руководителей государственного музыкального строительства в Чувашии — утверждал: «... В настоящее время, когда мы в особенности стремимся к просвещению народных масс, чтобы она, масса, усвоила новые идеи, искусство должно стоять не ниже чего-либо другого, ибо влияние искусства на массы может быть стихийно, могущественно»⁸.

Образование национальной автономии значительно оживило общественную жизнь Чебоксар. В центре внимания впервые созданного подотдела искусств областного отдела народного образования оказываются многочисленные неотложные задачи развития музыкальной культуры. Многие из них здесь раньше просто не существовали. К таким относятся организация в Чебоксарах концертной группы и салонного оркестра, формирование нотной библиотеки, учет имеющихся у частных лиц музыкальных инструментов и приобретение новых, открытие мастерской по их ремонту, выявление в области лиц, имеющих музыкальное образование, концертный репертуар и издание сборников чувашских народных песен, работа музыкальной школы и приглашение квалифицированных специалистов, работа по развитию музыкальной культуры в уездных и волостных центрах, создание новых самодеятельных коллективов⁹. В новом областном центре складывается традиция масштабного проведения революционных празднеств. В них хоровое искусство выступает как доходящий до сердца каждого агитатор и пропагандист. Становятся регулярными крупные областные кампании, съезды, конференции по различным вопросам. Непременным их атрибутом была музыка, звучавшая на митингах, специально подготавливаемых концертах, при торжественных открытиях и закрытиях.

Постоянно действующие художественные коллективы стали насущной необходимостью. В связи с этим в советских учреждениях и учебных заведениях быстро возникают самодеятельные хоры. Почти сразу после образования автономии в Чебоксарах был создан Областной русский хор из служащих. Им руководил Т. Д. Алексеев, создавший еще в 1917 году хор учащихся-чувашей в Казани, а теперь заведовавший подотделом искусств Чувашского облоно. Новый чебоксарский коллектив исполнял произведения русских композиторов на концертах, митингах в пользу «недели фронта», «недели ребенка» и т. д. Просуществовал он около года. В это же время и позднее в городе чувствовалось негласное соперничество за право на общественное внимание между хорами областной совпартшколы, рабфака, музыкальной школы, школы-коммуны, Центрального чувашского педтехникума¹⁰.

Жизнь показала, что для деятелей рождающегося чувашского искусства, людей простого крестьянского происхождения, вопрос о принятии революционных преобразований был решен сразу и бесповоротно. Они не могли не видеть, что новый общественный строй открывал реальные перспективы развития духовной культуры масс, создавал им возможности для плодотворной работы.

Первые послереволюционные годы стали рубежными в творческой биографии деятелей чувашского музыкального просвещения. «Сейчас... обстоятельства складываются очень благоприятно, чтобы мы могли разрешить ряд вопросов в положительном смысле для нашего дорогого искусства», — говорится в письме Ф. П. Павлова своему другу С. М. Максиму¹¹. Отныне они испытывают прилив сил и все более расширяют масштабы своей деятельности. Все они были прежде всего практиками хорового дела. Максимов в Симбирске, Павлов и несколькими годами позже Воробьев в Чебоксарах и Чебоксарском уезде работали с хорами, для которых сами впервые создавали национальный репертуар. Благодаря энтузиазму и настойчивости Максимова, затем Павлова уже в 1918 и 1919 годах появились сборники гармонизованных для хора чувашских народных песен. Несмотря на скромность этих изданий (рукопись, размноженная на шапирографе, тиражи соответственно: 150 и 80 экземпляров) нельзя не отметить, что они были едва ли не первыми в Советской стране, охваченной огнем гражданской войны¹². Молодые чувашские музыканты были среди тех, кто первым прокладывал пути многонационального советского искусства.

Творческая деятельность Федора Павлова (1892—1931) не уместалась в рамках какого-либо одного вида искусства. Он — незаурядный поэт, драматург, актер, критик, публицист, ученый, организатор художественной жизни. (Кроме того, он был и юристом областного масштаба). Но лишь музыка проходит непрерывной красной нитью сквозь всю недолгую жизнь Федора Павлова. Как музыкант он был необычайно разносторонен: преподавал, руководил хором и оркестром, играл на скрипке в оркестре, ансамблях и сольно, собирал, обрабатывал, издавал народные песни, исследовал историю и теорию чувашской музыки, выступал как критик и даже как певец (в 1913 году исполнил партию Ивана Сусанина в сценах из оперы М. И. Глинки).

Но судьба не баловала чувашского музыканта. С юности чувствуя неодолимое стремление к музыке, он буквально до последних лет своей жизни не имел возможности целиком отдаться служению ей. Павлов, современник трех революций, шел к своей цели, мужественно преодолевая все трудности, порожденные перипетиями социально-исторических перемен, а также необеспеченным существованием музыканта и неудачами в личной жизни. Для своего времени он сумел стать весьма образованным человеком с широким общекультурным кругозором. Основательные профессиональные навыки по музыке он получил еще в славившейся



Ф. П. Павлов. 1931 г.

своими музыкальными традициями Симбирской чувашской учительской школе, затем в духовной семинарии. Специального высшего образования в тех условиях Павлов получить не мог. Он зарабатывал себе на жизнь службой: учителем, псаломщиком, волостным мировым судьей. Этой службой он тяготился, но, как вспоминал позднее, постепенно «привык... и не без морального удовлетворения стал замечать, что творю дело общественной справедливости»¹³.

Павлов впитывал в себя впечатления от сцен суда, от жизни чувашской деревни в годы первой мировой войны. Они легли в основу его драматических произведений. Свои познания Павлов продолжал расширять всю сознательную жизнь. В двадцатые годы он изучал марксистскую литературу, историю и культуру родного народа, теорию и историю музыки. За год до кончины он поступил в Ленинградскую консерваторию.

Творческий путь Федора Павлова как композитора и общественного деятеля складывался из нескольких этапов. На раннем, до-революционном, этапе он еще полностью оставался в рамках службы: учительствовал, руководил учебным хором, учился сам, служил псаломщиком, судьей. Уже тогда был замечен его прирожденный талант исполнителя-дирижера. С хором же были связаны и первые опыты его композиторского творчества. Он делал несложные гармонизации народных песен, многие из которых записывал сам.

Трагические события мировой войны, затем революционные преобразования Советской власти не оставили молодого музыканта равнодушным. Он сердцем воспринял идеи преобразования общества и широко развернул работу по развитию современной культуры родного народа. С этого времени начинается новый этап

в его жизни и творчестве. Павлов выступает в печати с публицистическими статьями программного характера: «Что дала революция искусству», «Профессиональный чувашский хор и его национальное значение». Его кипучая деятельность разворачивается в Чебоксарах и в уезде — в самой гуще чувашского населения. Везде, где приходилось ему работать, возникали любительские художественные коллективы — театральные и музыкальные. По чувашскому краю шла слава о художественной труппе учителей Акулевской волости, где Павлов находился на службе. Здесь часто ставились чувашские спектакли и концерты. Павлов руководил хором из двадцати пяти человек, исполнявшим четырехголосные обработки народных песен (чувашских и русских), революционные песни. В 1919 году этот хор успешно выступает в Чебоксарах, причем это был в истории города первый чувашский концерт. Программа его состояла из обработок самого Ф. Павлова. Принимали его очень горячо, почти все песни по желанию зрителей повторялись по два-три раза¹⁴.

Музыкальная и общественная активность принесла Павлову большой авторитет. Когда в Чебоксары прибывает Н. К. Крупская, именно Павлов встречается с ней по вопросу открытия музыкальной школы и заручается ее поддержкой. С образованием автономии он обосновывается в Чебоксарах, заведует музыкальной секцией подотдела искусств областного отдела народного образования. В эти годы он завершает свои драмы «На суде» и «В деревне», создает десятки хоровых произведений, оказавшихся удивительно жизнеспособными.

В августе 1920 года Павлов был приглашен преподавателем в Центральный чувашский педтехникум. Созданный им в этом учебном заведении хор сразу выделился среди других чебоксарских коллективов своим национальным направлением в репертуаре и живостью, яркостью исполнительского стиля. Именно этот хор и был удостоен чести участвовать в открытии Первого областного съезда Советов 7 ноября 1920 года. 9 ноября для делегатов съезда был дан концерт чувашской песни. Слушатели устроили организатору хора продолжительную овацию, а председатель Ревкома области Д. С. Эльмень произнес речь о блестящем будущем чувашской музыки¹⁵.

Столь успешно зарекомендовав себя, павловский хор с воодушевлением участвует в течение сезона во всех значительных общественных и культурных событиях, например, в открытии съезда работников просвещения и социалистической культуры, открытии нового здания Чувашского театра, открытии Общества по изучению местного края, в массовом представлении по случаю первая, дает концерты в красноармейском клубе, перед педагогическими курсами и т. д.¹⁶. Кроме учащихся техникума и педкурсов Павлов сумел привлечь в свой хор лучшие певческие силы города. Многие из приглашенных им певцов составили потом костяк Государственного хора. В их числе были С. Смелова (Ямбикова), Т. Патрик, Х. Макаров, В. Леонтьев, В. Пикторинский,



Чувашский национальный хор в дни I съезда Советов Чувашской автономной области. 1920 г. В центре — Д. С. Эльмень, слева рядом — Ф. П. Павлов.

М. Солдатченков, А. Ямбиков (трое последних — прекрасные басы-октависты).

Состав хора постепенно увеличивается, достигнув восьмидесяти, затем ста человек. Репертуар включал до сорока чувашских народных песен в гармонизации самого Ф. П. Павлова, С. М. Максимова и Г. Г. Лискова, а также оригинальные произведения в народном духе Ф. П. Павлова и несколько хоровых произведений из русской классики, сохраненных Павловым из репертуара хора Симбирской школы.

Творческая активность выдвигает этот коллектив на первое место в музыкальной жизни Чувашии. Но пока хор переживал серьезные организационные трудности. Он не имел определенного статуса (даже в документах тех лет фигурировал под разными наименованиями: чаще всего как «Чувашский национальный хор», но также как «показательный хор Чувашской области», «областной чувашский хор», «чувашский академический хор»). Контингент певцов не мог быть постоянным, ибо за исключением небольшого ядра любителей учащиеся и особенно слушатели педагогических курсов, заканчивая обучение, быстро менялись.

Тем не менее организатор и руководитель хора Федор Павлов проницательно угадал его большое будущее. В упоминавшейся статье «Профессиональный чувашский хор и его национальное значение» им утверждалась мысль о фундаментальном значении народной песни и хорового исполнительства для развития чувашского искусства. Павлов заключал: «Если все это так, то органи-

зация постоянного профессионального чувашского хора — очередная задача просвещения». Но решение ее оказалось пока невозможным.

* * *

В августе 1923 года в Москве на территории Парка культуры и отдыха открылась Всесоюзная сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка. Чувашия приняла в ней участие. В качестве экспонатов ею была представлена полная обстановка национального крестьянского двора, демонстрировавшая продукты тогдашней местной промышленности и сельского хозяйства¹⁷. Но этим организаторы выставки не ограничились. Было задумано показать широкую панораму всей страны, продемонстрировать не только производство, но также особенности быта, обрядности, искусство разных народов. К участию приглашались музыкальные коллективы — хоры, оркестры, ансамбли, отдельные исполнители. «Благодаря выставке, в Москве состоится как бы съезд деятелей национальных искусств», — объявила ежедневная газета выставки «Смычка»¹⁸.

Вопрос о том, какой именно коллектив должен представлять музыкальное искусство Чувашии, решил не сразу. Вначале для поездки предлагался хор музыкальной школы. Летом, в каникулярное время, его практически легче было собрать и подготовить (тогда школа еще не имела интерната, ученики были городскими). Но Федор Павлов справедливо полагал, что как по характерности репертуара, так и по исполнительским данным он значительно уступал национальному хору. «Сделать, так уж как следует» называлась его статья о предстоящей поездке. В ней настаивалось на формировании коллектива из тех, кто имел опыт участия в хоре педтехникума. «Нужно пригласить двенадцать человек из деревни, которые уже пели в чувашском хору и которым требуется только дальнейшая тренировка... Мы бы основательно подготовились, не ударили бы лицом в грязь перед марийским и татарским хором (было известно, что они также готовились к поездке. — М. К.), показали бы богатство своего искусства»¹⁹. Точка зрения Павлова возобладала. За два-три дня до отъезда в села и деревни были посланы телеграммы и специальные нарочные. Из собравшихся Павлов отобрал семнадцать человек. Потом, в Москве, к ним присоединились учившиеся в столице А. Токсина, А. Орленко, Г. Алексеев. Из Чебоксар хор выехал по Волге в Нижний Новгород, чтобы оттуда по железной дороге добраться до цели. Репетировали прямо в дороге. Павлов вспоминал: «13 августа сели на пароход и отправились... О, нам предстоит выступать в Москве! К этому надо как следует подготовиться. Хористам не терпится сейчас же исполнить перед слушателями песни. Подумали-подумали и решили сначала поупражняться в пении гамм: от отсутствия упражнений наши голоса звучат плохо, некрасиво. Услышав нас, в помещении первого класса собрались люди. Нэпманы, интеллигенты, разно-

образная публика... Народу битком набито. Спрашивают: «Кто это такие? Что за народ? На каком языке вы поете?» А мы им в ответ: «Мы чуваш». Изумлению нет предела: «Неужели чуваша могут так петь?» «Поем вот», — отвечаем и продолжаем:

Пирён урам анаталла,
Шуса анать пёр сұна...

Вниз по улице по нашей
Легки саночки скользят...

Звонят «убогие» чувашские песни в первом классе парохода. Раньше здесь одни господа прохлаждались, а сейчас забрались сюда чуваша в лаптях и знаи распевают. Слушатели аплодируют поющим»²⁰.

Концерты на выставке были самые разнообразные. Перед московской публикой едва ли не впервые одновременно предстали такие «этнографические раритеты», как туркменский и узбекский ансамбли, вотский (удмуртский), марийский хоры, ансамбль владимирских рожечников и т. д. Подобные коллективы, как писали центральные газеты, подавались «во всей первобытной нетронутости и прелести»²¹. Наряду с ними были концерты и иного характера. Выступала группа Политпросвета, ставились театральные спектакли, «живые газеты», давал концерты московский «Персимфанс» (первый симфонический ансамбль без дирижера).

Но и на таком пестром фоне хорошо слышался голос чувашского хора. Он выступал со своей обычной программой — народные песни и песни революции, все на чувашском языке. Уже внешний вид хористов привлекал к себе внимание: белые полотняные платья и рубахи с вышивкой, у девушек — серебряные украшения, звеневшие при движениях, на ногах — лапти. Концертные костюмы тогда еще не изготавливались специально, это были настоящие старинные праздничные одежды, взятые каждым у себя дома. Выступления проходили почти ежедневно со дня открытия и до конца сентября на основных концертных площадках выставки и у своего павильона при большом стечении публики.

Одним из самых удачных оказалось выступление на открытой эстраде в «Нескучном саду» во время «рабоче-крестьянской смычки» 28 августа. Этот концерт описан Павловым так: «Мы вышли. Сначала даже глаза разбежались... Народу целое море, все стоят, смотрят... Сколько же мы песен спели? И сами не помним. Тон мы взяли слишком высокий, приходится сильно напрягаться. Все время нам аплодируют, дважды вызывали на «бис». Кричат: «Покажите же ваши танцы!» Мы уже собрались было уходить, но пришлось вернуться... Когда мы спустились, к нам подбежали московские чуваша. «Ну, — говорят, — хоть и невелик ваш хор, а никому не уступил, слушающие все нашли ваши голоса очень хорошими, звонкими, считают, что пели вы мастерски»²². Памятным оказалось также выступление 9 сентября в Кремле в зале имени Я. М. Свердлова. Рабочие и красноармейцы, присутствовавшие на этом концерте, «с огромным удовольствием слушали незнакомые

мелодии и слова чувашской песни», — говорилось в благодарственном письме Клубного отдела ВЦИК²³. Чувашские артисты были также приглашены для выступлений в Первый Московский государственный университет, Академию социального воспитания, Государственный институт музыкальной науки и в другие учреждения столицы.

И внешнее своеобразие, и колорит выступлений представителей малоизвестного тогда народа, навеванный незнакомым языком, сугубо национальным репертуаром, атрибутами туалетов, первоначально настраивали слушателей на восприятие чисто этнографического зрелища. В известной мере оправдывая эти ожидания, чувашский хор тем не менее сильно отличался по направлению и от экзотических «кусочков далекого полукультурного Востока» (как характеризовал рецензент «Известий» этнографические ансамбли)²⁴, и от такого национального коллектива, например, как хор М. Е. Пятницкого, также выступавшего на выставке. В общих концертах чувашский хор включался в программу рядом с украинской «Думкой», белорусским хором. Так было и на крупнейших культурных мероприятиях выставки — первой и второй рабоче-крестьянских «смычках» 22 и 28 августа.

Известный в 20-е годы музыкальный критик Антон Углов отмечал, что по сравнению с чисто этнографическими ансамблями чувашский хор «более разнообразен по характеру песен и исполнения»²⁵. В «Правде» говорилось, что хор «носит уже отпечаток культуры». О чувашском и марийском хорах «Правда» добавляла, что они «выступали как прекрасно дисциплинированные смешанные хоры под управлением несомненно музыкально образованных руководителей». Но коллектив Павлова не был и привычным академическим хором, поэтому здесь же мелькали и иные нотки: «Своеобразная музыка эта слишком (особенно у чувашей) сдобрена чуждой ей «несоизмеримой» гармонизацией»²⁶.

В представлении о «чуждости», «несоизмеримости» павловских гармоний и своеобразия народной песни сквозило недоверие к перспективам развития национального хорового искусства. В начале 20-х годов, когда разгорались первые дискуссии о совместимости европейской и разнонациональных восточных музыкальных систем, путь, избранный Павловым, мог показаться неожиданным и небесспорным. Сам воспитанный в традициях академического пения, он повел и хор в этом направлении. Будучи ярко национальным, павловский хор не был фольклорным коллективом. Хотя Павлов и говорил скромно, что «мы же ученики, прибыли сюда кто прямо с сенокоса, кто с пашни, кто со жнитва — все крестьянские дети...»²⁷, его хористы прошли начальную музыкальную подготовку в педтехникуме или на педкурсах под его руководством. Они владели основами музыкальной грамоты. Их голоса были подобраны по партиям, то есть по принципу современного многоголосного хора. Поэтому манера пения чувашского национального хора была далека от фольклорной.

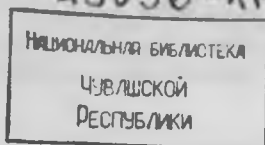
Впервые искусство чувашских певцов было запечатлено грам-

записью. Сохранилось свидетельство участницы хора А. Орленко о том, что сделать эти записи настоятельно рекомендовал М. И. Калинин во время встречи в Кремле²⁸. Такие записи были специально организованы для национальных коллективов и артистов, прибывших на выставку. Под управлением Ф. П. Павлова были записаны четыре диска. Они вместили десять произведений, в том числе: «Тухать-и те тухмасть-и» (Песня посаженного отца; солировал Трофим Патрик), «Линкка-линкка» (Линка), «Олту» (Олду) Ф. П. Павлова, «Лутраях та шёшкё» (Раскидистый орешник) С. М. Максимова²⁹.

Театрально-зрелищную сторону искусства гостей выставки высоко оценил композитор А. Д. Кастальский. В журнале «Музыкальная новь» он писал: «Свадебные татарские и чувашские обряды с их напевами дополнили картину нашего музыкального Востока... Приходило на ум: хлопочут, ищут режиссеры сюжетов для зрелищ, копаются в разных антиках, а под боком готовые, давно срепетованные народные сюжеты — с песнями, плясками, сказками, действием».

Эта поездка очень много дала и самим чувашским музыкантам. Были незабываемы впечатления от первых встреч с искусством других народов, очевидцы вспоминали, как восхищался сам Федор Павлович, восклицая: «... Я в жизни ничего подобного не представлял»³⁰. Главный же результат заключался в том, что энтузиасты чувашского хора утвердились в понимании ценности родной песни и своего исполнительского мастерства.

23036-кр.





«ЭТО — ОТЛИЧНЫЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ХОР» (1924—1929)

Музыкальная школа, В. П. Воробьев и национальный хор

*

Организатор «этнографических концертов»

*

Три единомышленника

*

Подготовка к поездке в Москву

*

В Парке культуры и отдыха

*

Другие выступления, записи, пресса

*

По пути домой

Жизненность идеи о хоре как «лаборатории чувашской музыки» была доказана деятельностью национального хора в течение трех лет. Однако вскоре общественности еще раз представился случай убедиться, насколько велико значение личной инициативы и энтузиазма музыкантов в строительстве новой музыкальной культуры. После возвращения из столь успешной поездки на выставку Федор Павлов тяжело заболел. Сказались многолетние перегрузки самоотверженной педагогической, композиторской, дирижерской работой, сочетавшиеся с непрекращающейся материальной нуждой. Пока под его руководством действовал национальный хор, энергично развивалась и пропагандировалась чувашская музыка. Другие чебоксарские хоры не могли с ним соперничать на этом поприще. Но как только создатель и душа хора — его руководитель Павлов — ослабил свои усилия (он совершенно оставил исполнительскую и педагогическую деятельность, вернулся к прежней юридической службе), хор педтехникума сразу утратил свою общественную активность и превратился в обычную учебную единицу, уже не игравшую заметной роли в развитии национального искусства.

В сложившейся ситуации центр музыкальной работы неизбежно должен был переместиться в музыкальную школу, остававшуюся единственным постоянно действующим музыкальным учреждением области. В ней были сосредоточены наиболее квалифицированные специалисты. Тем не менее концерты школы в те годы не претендовали на большое общественное внимание; национальное же направление в музыкальном воспитании учащихся никак не вы-

делялось, практически отсутствовало. Это объяснялось не только старыми традициями музыкального образования или национальным составом педагогов и учащихся (чувашей среди них было значительно меньше половины). В большей степени это было связано в целом и с неразвитостью профессионального композиторского творчества в Чувашии. Кроме нескольких десятков хороших произведений, в основном рукописных (маленькие сборники 1918—1919 годов сразу стали библиографической редкостью), чувашской музыкальной литературы не существовало. Поэтому появление более крупного репертуарного сборника послужило толчком к развитию национального хорового исполнительства. Это был вновь труд Ф. П. Павлова. В 1924 году из печати вышел большой сборник его хоровых обработок «Сърнай» («сърнай» — название народного музыкального инструмента). Книга сразу стала настольной для музыкантов и учителей, пользовалась популярностью и в народе. В ней был аккумулирован более чем десятилетний опыт практической работы Павлова с учебными и любительскими коллективами. «Сърнай» вобрал в себя все — от простеньких одно-двухголосных детских песенок для начальной школы до сложных многоголосных хоровых партитур, наподобие знаменитой песни «Чѣнтѣрлѣ кѣпер» (Мост резной) и других, не менее популярных его обработок и оригинальных сочинений.

Таким образом, в 1924 году как бы соединились вместе различные обстоятельства, приведшие к возрождению национального хора на базе музыкальной школы. Инициатором выступил на сей раз ее преподаватель В. П. Воробьев (1887—1954).

К этому времени Василий Петрович уже стал опытным хормейстером. Путь его к музыке, как у всякого выбившегося из «низов» своими силами, был не прост и нелегок. Сын бедного крестьянина, он с пятнадцати с половиной лет вынужден был самостоятельно зарабатывать на жизнь. Образование — двухклассная школа — позволяло работать учителем в школе села Багильдино. Он энергично принялся за дело, занимался с учениками днем и вечером, организовал школьный хор, пользовавшийся известностью в Цивильском уезде. Напряженная работа в течение нескольких лет отрицательно повлияла на здоровье и без того некрепкого физически юноши. Но занятия музыкой приносили радость. Воробьев убедился в собственных способностях. В 1909 году он пробует себя в руководстве церковным хором. Было единственное желание, вспоминал он, «научиться пению, музыке и управлению хором. Не будь хора или регентского дела, я бы никогда не был псаломщиком». Учительскую работу при этом он не бросил, только ограничился отныне одним предметом — пением, создавал новые хоры, устраивал школьные вечера¹. Свободное время он отдавал изучению основ своего искусства — выписывал и читал специальные книги, журналы, ноты, прослушал курсы для учителей пения земских школ в Чебоксарах. В 1914 году сумел съездить в Петербург, где несколько месяцев занимался на регентско-учительских курсах.

Преданность искусству и общественная активность сделали В. П. Воробьева известным в Чебоксарах музыкантом. Становится понятным, почему после свержения самодержавия именно к нему обратился в середине апреля 1917 года первый председатель городского Совета рабочих и солдатских депутатов К. Я. Грасис с просьбой создать рабочий хор для проведения первоймайского праздника. Василий Петрович охотно согласился. Впоследствии он всю жизнь гордился тем, что сумел поразить жителей Чебоксар звучанием огромного по понятиям тех лет хора из ста пятидесяти человек, певшего на улицах революционные песни. Продолжая преподавательскую работу, В. П. Воробьев и в последующие годы не отказывался от подобных поручений. Когда в Чебоксарах открылась музыкальная школа, Василий Петрович стал одним из первых ее педагогов. Здесь он в 1921 году организовал хоровой класс. Не сразу пришло к нему осознание особого значения хора музыкальной школы в становлении национального профессионального искусства. Рядом активно действовал Ф. П. Павлов, с которым они сблизились после 1917 года во время совместной работы в с. Акулеве, затем в Чебоксарах. Василий Петрович с уважением отзывался о Павлове — младшем по возрасту коллеге, который к тому времени, опередив других, «много поработал над созданием чувашской музыкальной культуры». Истоки самой идеи организации национального хора при музыкальной школе Воробьев связывал с необходимостью продолжения дела, начатого Павловым, после отхода его от дирижерских выступлений. «В 1923 году, после оставления музыкально-педагогической работы в педтехникуме Ф. П. Павловым, — вспоминал Василий Петрович, — область чувашского хорового пения стала иметь для меня особое доминирующее значение»². Только теперь репертуар школьного хора стал пополняться произведениями чувашской музыки. Об этом периоде рассказывает в воспоминаниях одного из старейших участников Государственного хора М. И. Ильина: «Я переехал жить в Чебоксары в начале 1924 года. Спустя неделю музыкальная школа давала концерт. Там пели сначала по-русски, затем по-чувашски. Ничего подобного в жизни не слышавший, я лежал всю ночь не смыкая глаз, насвистывая мелодии этого вечера «Олду», «Выйдет ли невестка к нам», «Коли бродишь возле речки» (названия песен Ф. П. Павлова. — М. К.). и др. А на другой день, разыскав руководителей этого хора, попросился туда петь. В то время у хора было два дирижера: С. Ф. Иванов и В. П. Воробьев. Пели больше по-русски»³. Практические потребности хора — нужда в свежих чувашских хоровых песнях — натолкнули Воробьева на мысль самому заняться гармонизацией народных песен и сочинением своих. Первая собственная песня была создана им в 1924 году.

Так постепенно рождался будущий Государственный хор. Точная дата начала его деятельности в документах не зафиксирована. Да и была ли она? То было время, когда энтузиасты делали свое дело, не ожидая официальных разрешений и постановлений. И дела эти оставляли след в истории. Есть свидетельства, что хор

под управлением В. П. Воробьева уже в качестве национального (не учебного) коллектива 6 июля 1924 года участвовал в праздновании четвертой годовщины образования Чувашской автономной области.

В тот день состоялось несколько торжественных мероприятий. Главные же прошли в Центральном Чувашском театре. После торжественного заседания был показан спектакль. Затем «чувашский хор исполнил чувашские песни», — извещала газета «Канаш»⁴. Многие недоумевали, не видя Ф. П. Павлова во главе национального хора. Воробьев в этом качестве еще не был известен публике. Это можно было почувствовать в опубликованном отклике участника вечера, одного из певцов хора Ульяновского чувашского педтехникума: «6 июля мы прибыли в Чебоксары... Вечером в Чувашском театре нам удалось послушать пение чувашского хора. Чебоксарский хор больше, многочисленнее симбирского, да и повод для выступления хора (6 июля) значительнее, чем в Ульяновске (автор сравнивал с концертом своего коллектива перед работниками просвещения в Ульяновске за несколько дней до этого. — М. К.). Чувашские хоры растут. Если взять Чебоксарский, то нам вспоминается имя Ф. П. Павлова. Но в этот замечательный праздничный день, к сожалению, мы его не увидели во главе хора»⁵.

Ту же дату назвал и М. И. Ильин в своих воспоминаниях: «К 6-му июля хор совместно с курсантами учительских курсов приготовил маленький музыкальный спектакль, высмеивавший царя Николая и его министров. Вечером того же дня представили в Чувашском театре. Пение и игра хора всем очень понравились: каждый номер заставляли петь дважды-трижды. В этот же вечер в летнем театре хор дал концерт. Вследствие хорошей погоды собралась многочисленная публика. Были люди из многих районов. Песни, исполненные на родном языке, всем очень понравились: некоторые песни просили петь несколько раз, немало было плачущих от радости. Так прошел первый день чувашского хора»⁶.

Осенью нового 1924—1925 учебного года национальный хор Воробьева был отделен от «русского» (обычного ученического) хора музыкальной школы. Поначалу единственным штатным работником хора был только дирижер (и то — в качестве преподавателя музыкальной школы). Учащиеся, отобранные для чувашского хора, пели в порядке учебной практики (есть сведения, что по крайней мере некоторые из них освобождались от платы за обучение). Приглашенные же певцы все имели основное место работы вне хора. Постоянного вознаграждения они не получали. Областной отдел народного образования (с 1925 года — Наркомат просвещения) выделял небольшие субсидии на проведение концертов, распределявшиеся затем среди хористов. Деятельность хора сразу вышла далеко за рамки учебных функций. Уже в 1924 году он был приглашен для выступления на праздничных торжествах 7 ноября и, как прежде национальный хор Павлова, для проведения концерта перед делегатами очередного X съезда Советов области (15—21 ноября). В этот сезон как чувашский,

так и «русский» хоры музыкальной школы выступали также в публичных концертах, обслуживали мероприятия организаций Женотдела и комсомола. Национальным хором было дано полтора десятка концертов⁷.

Хор В. П. Воробьева сохранил прямые преемственные связи не только с хором музыкальной школы, но и с национальным хором Ф. П. Павлова. В его состав влились также многие любители, до этого участвовавшие в хоре Павлова. Василий Петрович привлекал в свой хор также учителей с педкурсов — бывших учеников Павлова и наиболее способных из учащейся молодежи. Так, по его рекомендации в чувашский хор музыкальной школы стали ходить ученицы педтехникума М. Сорокина, В. Рыжова, А. Никитина, С. Иванова, впоследствии связавшие свою жизнь с искусством.

Исполнительский профессионализм пришел, естественно, не скоро. (Самокритично оценивая собственную работу, Василий Петрович еще в 1932 году писал, что считает хор «полупрофессиональным».) В первые годы немногие хористы имели хотя бы начальное музыкальное образование. Конечно, в числе приглашенных были и опытные певцы, в основном, русские, ранее состоявшие в церковных хорах, иные из них имели опыт участия в любительских оперных спектаклях. Большинство же составляла молодежь. Из учителей и учащихся педтехникума многие разбирались только в цифровой нотной записи. С линейной нотной системой были знакомы ученики музыкальной школы. Поэтому преобладал метод разучивания «на слух». Василий Петрович по старой учительской привычке при этом широко пользовался скрипкой. Первоначально даже слова не заучивали наизусть, пели с тетрадками в руках.

Репертуар в первые годы был невелик — до сорока произведений частично русских, частично чувашских — из обработок и оригинальных песен Ф. П. Павлова, С. М. Максимова и самого В. П. Воробьева⁸.

Таким образом, В. П. Воробьев, встав во главе чувашского хора музыкальной школы, как бы подхватил эстафету национального хорового дела из рук первопроходца Ф. П. Павлова. В течение 20-х и 30-х годов деятельность хора, названного через несколько лет Государственным, была связана с именем В. П. Воробьева.

* * *

Дальнейшая судьба чувашского хора при музыкальной школе пока была не очень ясна. Сохранялась неопределенность положения коллектива как группы любителей-энтузиастов, объединяемых только собственным внутренним желанием петь, участвовать в строительстве национальной музыкальной культуры. Хор не имел ни четко сформулированных обязанностей, ни прав. Статус хора при учебном заведении вносил некоторую неясность и в его положение среди других художественных и культурных учреждений



В. П. Воробьев (в центре) и артисты хора, участвовавшие в нем с 1924 года. Слева направо: В. С. Васильев, А. Д. Ванюков, М. Н. Солдатченков, М. И. Ильин. 1934 г.

республики того времени — государственного театра, кинотеатра, клубов и т. д. Их работа учитывалась и направлялась отделом Наркомпроса, именовавшимся Главным политико-просветительным комитетом (Политпросвет). Хор в составе музыкальной школы находился в ведении Профобра — Управления профессионального образования Наркомпроса, под эгидой которого действовали техникумы, фабрично-заводские училища, профессионально-технические школы. Среди последних как специальная числилась и музыкальная школа, единственное художественное учебное заведение республики. Неудивительно, что в первые два-три года хор выпадал из поля зрения отчетов и планов Наркомпроса по развитию искусства в Чувашии. Таким образом, реальность существования хора официально не признавалась, хотя доказывалась его концертной деятельностью.

Чтобы сохранить коллектив и сделать его профессиональным, требовалось прежде всего ликвидировать эту неопределенность. Был свеж пример, когда в сходных условиях прекратил свою деятельность национальный хор Павлова. И никто не мог ни упрекнуть, ни заменить его руководителя — причиной были огромные объективные трудности. Само существование хора в тот момент зависело не только от профессиональных достоинств руководителя. Едва ли не важнее были талант организатора и незаурядные волевые качества. Из первых профессиональных музыкантов Чувашии ими в наибольшей степени обладал однокашник Ф. П. Павлова по Симбирской школе Степан Максимович Максимов (1892—1951). Появление его в Чебоксарах оказало решающее влияние на организационное укрепление Государственного хора.

Музыкальная одаренность и педагогические наклонности Степана Максимова, юноши из села Яншихово-Норваши, были замечены еще преподавателями Симбирской школы, где он учился с пятнадцатилетнего возраста. По окончании курса обучения И. Я. Яковлев доверил двум наиболее талантливым выпускникам школы — Федору Павлову и Степану Максиму — преподавание музыкальных дисциплин в своей школе. Так в стенах Симбирской школы с 1911 года началась их совместная работа, с годами переросшая в творческое содружество на почве близких идеалов музыкального просвещения родного народа, унаследованных от И. Я. Яковлева. Нарушить это содружество оказались не в силах ни время, ни сложные повороты в личной судьбе обоих музыкантов. Они оправдали доверие просветителя чувашского народа. По свидетельству Павлова, Степан Максимович уже в первые два года работы выделился среди других преподавателей музыки. Под его руководством в школе начал работать симфонический оркестр. Наивысшим достижением всей дореволюционной чувашской музыкально-исполнительской культуры стала постановка в 1913 году сцен из оперы «Иван Сусанин». Все — от декораций до исполнения сольных, ансамблевых, хоровых и оркестровых номеров — было сделано силами учеников и преподавателей чувашской школы. Дирижировал С. М. Максимов.



С. М. Максимов. 1935 г.

Дальнейший путь его к музыке отличался не быстрым, но настойчивым и последовательным восхождением к овладению профессией. Продолжая преподавательскую работу, он заканчивает экстерном регентские курсы в Казани. Уже в советское время Максимов первым из чувашских композиторов получает консерваторское образование в Москве (1935 г.). Здесь его принимают в члены Союза композиторов. В 20-е и 30-е годы он издает книгу за книгой — сборники народных песен, учебник по музыке для чувашских детей. Собирать произведения народного творчества Максимов начал в 1917 году. Год революции принес ему осознание важности этой работы для развития духовной культуры родного народа. Оценивая его первую книгу народных песен, Ф. П. Павлов писал: «Тут что мелодия — то красота, что мотив — шедевр. Записи сделаны опытной рукой глубокого знатока чувашской народной музыки: каждый изгиб мелодии, каждый гротеск мотива, каждый тончайший нюанс звука учтен...»⁹. Но С. М. Максимов не стал кабинетным ученым. Собранные песни он «возвращал» народу, включая их в концертные программы хора Симбирской школы в обработанном виде. Ему оказались близки и понятны идеалы пролетарской революции, совершившейся в России, ведь она ставила задачу пробуждения творческой энергии народных масс для строительства новой жизни. Один из частных, но важных вопросов революции — революция культурная, приобщение масс к достижениям общечеловеческой культуры и искусства. Максимов отдает этому делу все свои познания и силы. В 1919 году он вступает в ряды Коммунистической партии.

Изучение народной песни, пропаганда чувашской музыки, подготовка кадров специалистов — в решении этих масштабных вопросов видел Степан Максимович ключ к подъему профессионального музыкального искусства. Сам он еще до переезда в Чувашию проводил чувашские концерты в Симбирске, Казани, Москве, Чебоксарах.

С. М. Максимов привлек к участию в чувашских концертах способную выпускницу Симбирской школы А. И. Токсину. Она вспоминала:

«В 1918 году я была приглашена на съезд учащихся-чуваш в Казань. Здесь встретилась со Степаном Максимовичем. Тотчас он организовал концерт. Меня попросил спеть чувашскую народную песню. Сам аккомпанировал на пианино. В 1922 году я поступила в Московскую консерваторию. Помню, как в январе 1923 года он приехал ко мне в Москву со своей новой рукописью. Говорит мне: «Нужно показать композиторам песни для их издания». В этот же день вместе пропели их московским композиторам. Этот сборник «Чувашские напевы» вышел в 1924 году в Москве»¹⁰.

Впоследствии Токсина стала известной певицей, часто солировала в концертах хора.

По ходу концертов обычно он сам давал пояснения и аккомпанировал певцам. На почве творческих контактов в Москве у Максимова завязывается личная дружба с молодыми композиторами. Многих он сумел заинтересовать чувашской музыкой. Позднее они использовали чувашские темы в своем творчестве, а некоторые в 30-х годах и сами побывали в Чувашии. Сочинения С. М. Максимова составляли важную часть репертуара павловского национального хора. Еще в 1921 году Павлов просил своего друга прислать побольше произведений, чтобы провести отдельный концерт из его сочинений¹¹. Стремление к масштабной деятельности сделало неизбежным переезд Максимова в столицу республики, совершившийся в 1925 году. Он приступает к работе — сначала заведующим Главпрофобротом в Наркомате просвещения, а с 1926 года — ближе к любимому делу, заведующим Чебоксарской музыкальной школой. При ней он сразу же организует интернат для одаренных подростков из сел. Впервые в музыкальную школу получают широкий доступ не только городские, но и деревенские дети из разных районов республики. Школа становится центром подготовки национальных кадров. Личное участие Максимова в судьбе учеников — несомненно под влиянием примера И. Я. Яковлева — помогло получить специальное образование десяткам юношей и девушек. Из них многие впоследствии стали известными музыкантами — композиторами и исполнителями. Предметом его заботы становится и Государственный хор. Едва приступив к работе, С. М. Максимов составляет проект сметы на его постоянное содержание и подает его в коллегия Наркомпроса и в Совнарком республики¹². Но в тот год правительство не смогло выделить средств. Максимов находит другую возможность: вступает в члены

Общества по изучению местного края, активно работает в нем (становится заместителем председателя) и использует его средства для организации так называемых «этнографических концертов» (по образцу этнографических концертов научно-художественного характера, проводившихся в дореволюционной России). По сути эти мероприятия Общества вылились в обычные концерты чувашской музыки, «приправленные» несколькими экзотическими интонационными номерами вроде «Японского танца с факелами» или картинки «В китайской пагоде» и т. п.

Первый такой концерт прошел в начале 1926 года относительно незаметно. Зато после него следующий ожидался уже как событие. По городу за несколько месяцев распространилась молва о предстоящем выступлении чувашского хора музыкальной школы, и многие стремились попасть на этот концерт.

Второй этнографический концерт состоялся в марте 1927 года. Прошел он не хуже первого, собрал массу публики.

Однако рецензент местной газеты, вполне доброжелательный к отдельным исполнителям («выступили в меру своих возможностей», говорилось в статье), отметив общие успехи чувашской музыки, обрушил град критических стрел на хор. Он утверждал, что «хор пел так, как ученики упражняются в сольфеджио. Например, на протяжении четырех-пяти куплетов разнообразной по красоте песни «Чёкеç кайăк» (Ласточка) хор завывал подобно голодным волкам или лесным лешим. Пока женская группа пела десять куплетов песни «Вёлле хурчё» (Пчелка), любому бодрому человеку захотелось спать. И эти две песни и многие из остальных звучали подобно гудению шарманки». Ответственность за удручающую картину возлагалась не только на дирижера (В. П. Воробьева), но не меньше — на заведующего школой С. М. Максимова. «Когда в Ульяновской чувашской школе он ставил концерты, оперы, их хвалили все, кто слышал, — напоминал автор статьи, и эта осведомленность выдавала человека, не постороннего чувашской музыке. — Поэтому меня очень удивляет, что великолепный знаток музыкального дела С. Максимов не устранил очевидные недостатки при подготовке этого большого и разнообразного концерта...»¹³.

Несмотря на то, что подобный «разносный» стиль в ежедневной прессе тех лет был привычным, столь уничижительная вторая рецензия о чувашском хоре не появлялась за всю его немалую историю ни в 20-е, ни в более поздние годы. Сегодня остается только гадать о подлинных причинах ее появления и целях, преследовавшихся автором, укрывшимся под псевдонимом «Исмель Тавраш» (что значит «человек из Исмелей»; имя это больше не повторяется в библиографии Государственного хора). Не исключено, что такое необычное выступление печати и дало повод новому заведующему школой принять непосредственное участие в делах коллектива. Минуло не так много времени, и в конце 1927 года о хоре та же газета отзывалась иначе. «Послушать многочисленных номеров музыкальной школы, — говорилось в разборе концерта, — прекрасных немало. Только песни чувашского хора, по-справедли-

ности, перекрывают в концерте все»¹⁴. Оценки же загадочного «исмельца» больше не вспоминались. Но изменения в деятельности хорового коллектива происходили, и довольно значительные.

* * *

Начались они с нового учебного года. В сентябре Степан Максимович опубликовал статью с предложениями по улучшению работы хора. Он резко поставил вопрос о развитии национального направления в исполнительстве, о необходимости укрепить коллектив чувашами с хорошими голосами, выделить для его содержания государственные средства. Наркомпросу республики наконец для постоянного содержания хора удалось изыскать средства в сумме 2800 рублей на учебный год. Капелле, состоявшей в штате учебного заведения, каникулярные два месяца не оплачивались. Так отпала необходимость привлечения большого числа учеников (из 52 человек их осталось только 12, остальные — штатные). С октября месяца хор получил официальное наименование Чувашская государственная хоровая капелла (хотя в обиходе продолжало бытовать и прежнее название «хор», в конце концов возобладавшее и в афишах, и в документах). Был учрежден Совет капеллы под председательством С. М. Максимова, заказаны и в течение 1928 года изготовлены первые за историю коллектива специальные концертные костюмы¹⁵. Они кроились и украшались в традициях национального праздничного платья. Число концертов возросло; например, в сезоне 1927—1928 гг. состоялось 24 выступления¹⁶. Для участия в них стали регулярно приглашаться лучшие профессиональные певцы Чувашии А. И. Токсина, И. В. Васильев. Но и сама капелла в эти годы славилась прекрасными голосами. Тон задавали басы М. Солдатченков, М. Измайлов, А. Ямбиков, А. Ванюков, Ф. Нагасов и др. Среди них были пять октавистов. Постоянно участвовали в хоре также тенора Г. Алексеев, Ф. Трофимов, сопрано А. Казакова, М. Симулина. Многие из них выступали и как солисты. Был поднят вопрос о возвращении к исполнительству Ф. П. Павлова, самого авторитетного в Чувашии хорового дирижера. Наркомпросу пришлось прибегнуть к «соломонову» решению, чтобы привлечь его, не умаляя роли продолжающего работать В. П. Воробьева. В октябре 1928 года им было предложено разделить поровну как работу, так и зарплату¹⁷. Согласившись с этим, Павлов после пятилетнего перерыва вновь появился за дирижерским пультом.

Таким образом, у капеллы стало сразу три музыкальных руководителей. Разумеется, это не могло не вызвать определенных сложностей в работе и взаимоотношениях. Вскоре после ответственных гастролей в Москве (о них будет рассказано ниже) Павлов уехал лечиться и вновь оставил работу с хором. Но уже в ноябре 1929 года Наркомпрос неожиданно для многих, в том числе и для Воробьева, по настоянию председателя Совета капеллы назначает Павлова главным дирижером. Обозревая пять последних концертов

ноября—декабря, рецензент газеты задавал вопрос: почему вместо двух дирижеров выступает только один? С сожалением отмечалось и то, что «бодрые комсомольские и современные по содержанию песни Воробьева остались не показанными. В двух концертах единственная его «Кай, кай Ивана» (Выйди, выйди за Ивана) заняла достойное место, но и она отчего-то получилась вялой...»¹⁸. Обстановка разрядилась через полгода — летом Ф. П. Павлов отбыл на учебу в Ленинград и уже не возвратился в Чебоксары, оставив хор на попечение Василия Петровича.

Тем не менее сотрудничество Ф. П. Павлова, С. М. Максимова и В. П. Воробьева вошло в историю чувашского искусства как пример бескорыстного содружества талантливых выходцев из народа, имевших общие цели, остававшихся в главном — творчестве — единомышленниками. В их публичных высказываниях не было и тени каких-либо противоречий. Все помыслы направлялись на развитие национального искусства. В. П. Воробьев, заботясь о будущем, в октябре 1929 года выступил со статьей «Продолжать укреплять чувашский хор», где развивал мысли, высказанные С. М. Максимовым при создании капеллы, изложил ее сегодняшние нужды. Ф. П. Павлов перед своим окончательным отъездом, оглядывая путь коллектива, писал: «За последние годы концерты музтехникума* заметно врезаются в культурную жизнь нашего города. Эти концерты стали насущной потребностью для музыкальной части населения, так как всякие другие концерты местных организаций, ввиду их любительского характера, давно перестали удовлетворять художественные интересы слушателей...

За истекший учебный год музтехникум при обязательном участии капеллы и духового оркестра дал не менее 20 публичных выступлений. Главная тяжесть на этих концертах падает на выступления капеллы, которая каждый раз занимала первое место как по количеству исполнений, так и по тому вниманию, которое было оказано ей со стороны концертной публики.

Неослабный интерес к выступлениям капеллы объясняется прежде всего тем, что пока капелла занимает центральное место среди чувашских художественных организаций. Затем нельзя не отметить и тот несомненный художественный шаг вперед, который капелла сделала за истекший год, что не один раз отмечалось знатоками хорового дела»¹⁹.

Все три руководителя к работе с хором «подходили очень серьезно, вещи отрабатывались тщательно. Не было между ними споров, чувствовалась дружная, слаженная работа», — вспоминала старшая участница хора драматическая актриса А. Никитина. Ценными штрихами обрисовала она творческую атмосферу, сложившуюся в коллективе: «Хористы дорожили репетиционным временем. Чувствовалась любовь к искусству. Если кто из молодежи был невнимателен, его тут же одергивали сами хористы»²⁰.

Все руководители пользовались уважением коллектива, но

* Создан на базе музыкальной школы в 1929 году.



А. И. Токсина. 1935 г.



И. В. Васильев. 1920-е гг.

каждый по-своему. О выступлениях Федора Павловича Павлова говорили, что «в широких движениях его рук чувствовалась радость народных масс»²¹. Своим воодушевлением он умел зажечь исполнителей, был подлинным любимцем и хора, и зрителей. По отзывам современников Павлов оставался лучшим дирижером Чувашии в 20-е годы. И в следующем десятилетии, когда его уже не стало, ветераны хора вспоминали о Павлове, сравнивая с ним как эталоном других дирижеров, с которыми приходилось петь. Восторженные строки посвятил ему в 1929 году в статье с красноречивым заголовком «Концертсем сакна калаттарасё» (буквально: «Высказать заставляют концерты») тонкий ценитель музыки Т. П. Парамонов: «...Завороженные, затаив дыхание, сидим, готовые запеть вместе с хором. Он ведет хор, буквально «говоря» руками. Вот я в мыслях отделил пение от его дирижирования. После этого, сколь бы не была прекрасна сама песня, хор не сможет передать глубину ее мысли, завладеть душой. С другой стороны, гляжу на дирижирование Павлова, мысленно «убрав» хор. И так можно понять половину содержания произведения... Во время исполнения Павлов — подлинный властитель хора. Как голова наша управляет другими частями тела, так и Ф. П. Павлов подчиняет своей воле хор, который движется, вдохновляется, парит. О чем Павлов мыслит — и хор мыслит, поет, играет. Хор — оратор, Павлов — его мозг»²². Вызывал симпатии Павлов также большим личным обаянием, отсутствием претензий. Автор цитированных строк свидетельствовал, что после выхода его статьи в свет Павлов поблагодарил, но добавил: «Ты долго жил в деревне, и ты переоценил меня»²³.

Василия Петровича Воробьева ценили за самозабвенную любовь к искусству, глубокое понимание музыки. Он обладал безупречным музыкальным вкусом, тяготел больше всего к исполнению классических произведений, брался за сложные вещи, подолгу работал с ними. Бывало, что некоторые из них так и не становились достоянием текущего повседневного репертуара, не соответствуя реальным возможностям хора. Еще Василий Петрович уважали за доброту и сердечность. Он никогда не повышал голоса на репетициях, к учащимся относился как отец. Любил пошутить. Был увлекающимся человеком. Когда хор участвовал в драматических спектаклях, его руководитель активно помогал постановщику, иной раз и сам выходил в массовках на сцену (несмотря на небольшую хромоту). Держался Воробьев всегда очень скромно, что было связано, видимо, и со слабостью здоровья, и, возможно, с ощущением недостаточности образования. (Но, следует подчеркнуть, что, имея большой опыт, он работал ровно, всегда досконально знал партитуры, профессиональных срывов не допускал).

Степан Максимович Максимов был во многих отношениях его противоположностью. Людям, знавшим его неглубоко, он мог показаться упрямым, тяжелым человеком. На самом же деле это был человек «крепкой внутренней дисциплины, суровый, но в то же время всегда добрый, — рассказывал о нем один из учеников, композитор А. Г. Орлов-Шузым. — Он обладал способностью подбирать кадры, распознавать человека с первой встречи, вдохновлял, заставлял работать, не давал людям удовлетворяться достигнутыми успехами»²⁴. Имея тонкий музыкальный слух, Максимов никогда не пел сам. Его музыкальный авторитет опирался на другое — прочные знания, высокую требовательность. Дирижуя, Максимов добивался культуры исполнения, был точен, сдержан, строг. Обладал он и лучшей специальной подготовкой. Но выступал с хором немного — только при исполнении своих произведений.

Перемены, происшедшие в жизни хора после 1927 года, не только активизировали коллектив, но и как бы явились новым рождением его. Многие, в том числе и В. П. Воробьев, стали указывать на 1927 год как на дату начала деятельности Чувашской государственной хоровой капеллы²⁵.

Таким образом, приблизительно к 1929 году заканчивается период преодоления организационных трудностей, складывается музыкальный коллектив с определенными исполнительскими традициями, репертуаром, творческим лицом. Работа капеллы в этот период получила достойную оценку в родной республике. Рецензент «Т. П.» (видимо, Т. П. Парамонов) в статье «Концерты» писал:

«Из исполнительских сил самое высокое место занимает Чувашский государственный хор. Он растет — увеличиваясь численно, оттачивая мастерство. И чуткость его к указаниям дирижера возросла: он идет точно вместе с дирижером, поет так, как дирижер требует. У него достаточно средств, нюансов, чтобы ярко раскрыть содержание произведения. Также очень украшает наличие октавистов (глубоких басов). Их низкие голоса ощущаются местами

как крепкий фундамент песни, а местами — фоном для остальных голосов, как плотный холст для рисования картины или ее основной колорит.

Много вырос и репертуар хора. Здесь есть технически трудные вещи. Например, реквием «Не плачьте над трупами павших бойцов» Анцева, «Рассвет» Шехтера. Тем не менее хор хорошо справляется с ними...

Чувашская часть репертуара обновлена хорошими номерами. Из них наипервейшим стоит, по нашему мнению, «Туй» (Свадебная) Ф. П. Павлова. И мелодия, и текст этой пьесы подлинно народные; однако народная песня вышла из рук композитора весьма похорошев... И фортепианное вступление перед пением хора — будто приближающиеся звенящие бубенцы. Ближе, ближе... Вот барабан застучал... Вот еще, враз хором грянул свадебный хор. Эх, поют! Эх, гремят!.. Ох, и едут, подстраивая голоса! Стройно, сильно свадебную игру выделывают.

На втором месте стоит «Октябрь сүлĕ» (Путь Октября) В. П. Воробьева. Это — крупная вещь для большого хора. Ее музыка изображает участие масс в Октябрьской революции. Музыка чувашская, однако до конца национальной не остается. Тем не менее это сочинение представляет собой большую ценность как значительное произведение об Октябре.

Женский хор С. М. Максимова «Чăн тўпере сич сăлтăр» (В зените семь звезд) и «Мулкач юрри» (Песня зайца) изумляют красотой аккомпанемента и изяществом женской хоровой партии. Эти песни выделяются в хоровой литературе хорошим соответствием женскому хору. В обработке чувашских песен композитор показал выдающееся мастерство. Исполнение — заслушаешься...»²⁶.

* * *

И тем не менее право на существование надо было завоевывать ежедневно. Это удавалось в своей республике. Но вне ее пределов деятельность чувашского хора по-прежнему не замечалась или не представлялась достойной внимания. В конце 20-х и начале 30-х годов она совершенно не упоминалась в отчетах сектора искусств Управления по делам искусств при Наркомпросе РСФСР (Главискусства), а на Всероссийской музыкальной конференции, проходившей в июне 1929 года в Ленинграде, представитель Главискусства без всяких оговорок утверждал, что «на Урале и Среднем Поволжье не существует ни одной нацменовской музыкальной организации. Ни для кого не секрет, что музыкально-творческая работа и массовая самодеятельность как в городе, так и в деревне среди национальных меньшинств до сих пор не нашла своих организованных форм и методов, до сих пор не имеет твердой установки и минимально выдержанного руководства. Отсутствует достаточная забота о создании подходящего репертуара...»²⁷.

По случайному совпадению в те же самые июньские дни в Москве шли концерты одной из таких «нацменовских музыкаль-

ных организаций» — Чувашского государственного хора. Его оригинальный репертуар, кроме тысяч рядовых зрителей и многих специалистов, довелось услышать не только начальнику Главискусства, но и руководителям партии и Советского правительства. Эта поездка хора в столицу осталась памятной вехой в истории чувашской культуры. Предыстория ее такова.

Буквально через несколько дней после очередного — по счету третьего — этнографического концерта, 6 апреля 1928 года С. М. Максимов сообщал в докладной записке наркому просвещения республики: «У работников в области чувашской музыки имеется мысль совершить с хором и солистами небольшое концертное турне в целях пропаганды чувашской музыки, демонстрации ее достижений. Это турне значительно сплотит хор, повысит уровень исполнения и даст стимул для дальнейшего усовершенствования. Знатоки музыки ознакомятся с чувашской народной музыкой как в оригинальном исполнении подлинников народных мелодий, так и в переработке чувашских композиторов. Турне отразится, несомненно, и на творчестве чувашских композиторов самым благоприятным образом»²⁸.

Будучи в Москве через год по вопросам открытия Чувашского музыкального техникума, Максимов параллельно вел и переговоры о гастролях хора²⁹. Правительство Чувашии одобрило его план, выделило необходимые средства и для изготовления концертных костюмов и для поездки.

Новые костюмы демонстрировались чебоксарской публике уже весной на четвертом этнографическом концерте. К нему было приурочено первое исполнение ряда новых произведений чувашских авторов³⁰. Программа этого концерта и стала основой гастрольной программы.

Если у себя на родине хор выступал проводником музыкальной культуры вообще, уделяя много внимания современной музыке, революционным песням и хорам советских композиторов, то в предстоящей поездке он брал на себя миссию прежде всего пропагандиста национального искусства. Поэтому гастрольный репертуар включал в себя почти исключительно сочинения чувашских авторов и, главным образом, обработки народных песен, старинных и современных. Укращением его стали такие произведения, как «Ака-суха юрри», «Ан аван, шёшкё», «Мулкач юрри» («Обрядовая застольная», «Не гнишь, орешник», «Песня зайца») С. М. Максимова, «Туй юрри», «Тўттёл», «Сёнё улах юрри» («Свадебная», «Тютель», «Песня нового улаха») Ф. П. Павлова, «Килмен те курман Шупашкарне», «Кай, кай Ивана» («Мы в Чебоксарах побывали», «Выйди, выйди за Ивана») В. П. Воробьева. Исполнялись также хоровая гармонизация чувашской народной песни «Писнё-писмен сырлашан» («За неспелой ягодкой») И. М. Дмитриева из репертуара хора Симбирской чувашской школы и одна из первых хоровых обработок чувашских песен в творчестве русских советских композиторов — «Хёр йёррипе туй юрри» («Плач невесты и свадебная») Григория Лобачева.

Всего в поездке участвовали тридцать три хориста, два солиста-певца — А. Токсина и И. Васильев, три дирижера, концертмейстер — Г. Максимова (дочь Степана Максимовича, впоследствии профессиональная пианистка). Сверх того были взяты ярко показавшие свое искусство на этнографическом концерте три народных музыканта-инструменталиста — скрипач, гуслир и сърнаист³¹. Фольклорно-национальная струя в концертах хора усиливалась также подключением пляски соответствующего характера в скорых песнях. В качестве танцоров выступали хористы Ю. Овчинникова, Филиппова, Ю. Емельянова, Г. Алексеев.

* * *

В те годы национальные коллективы народного плана (а Чувашский государственный хор с его специфическим репертуаром, несмотря на существенные элементы академичности в исполнении, не мог считаться иным с точки зрения московских концертных организаций) еще не имели больших исполнительских традиций, место их в общей концертной жизни было незначительным, выступали они на второстепенных концертных площадках. Большие трудности в организации выступлений испытывал даже такой прославленный коллектив, как Хор русской песни им. М. Е. Пятницкого (лишь в 1937 году признанный профессиональным наравне с академическими хорами и включенный в систему государственной филармонии). Как и в 1923 году, Чувашскому хору было предложено выступать на концертных площадках Парка культуры и отдыха (ныне ЦПКиО им. М. Горького).

Как раз в этот год парк был вновь открыт уже в качестве новой формы организации досуга трудящихся. В нем действовало несколько открытых театров и концертных площадок, на которых летом постоянно прописывались симфонические и духовые оркестры, эстрада, народные самодеятельные коллективы. Хор из Чебоксар оказался одним из первых гастролеров. Встреча гостей из далекой российской провинции началась с предварительного прослушивания. Об этом Максимов рассказывал: «Вследствие очень малого доверия администрации, да еще под впечатлением ярких выступлений украинского хора (который выступал в парке в предыдущие дни. — М. К.), музыкальным руководителям парка казалось, что чувашскому хору до него далеко. Тем не менее, внутренне собравшись, наш хор вышел. На всех чувашский костюм. Особенно красиво наряжены девушки. Еще при выходе слушатели, увидев костюмы, захлопали. Как стихло, начали петь... После того, как пение прекратилось, раздались аплодисменты, напоминающие частый треск...»³².

Стена недоверия рухнула сразу. «Московские музыканты стали смотреть на нас другими глазами и изменили речи: они стали считать нас равными себе», — писал потом Максимов³³. С парком был заключен договор о девяти выступлениях в течение недели (по 23 июня). Капелле предоставлялось право на 30-минутные выходы. Для правильной оценки этих условий следует сказать, что

самостоятельные афишные концерты в Москве в те годы не предоставлялись даже хору имени М. Е. Пятницкого³⁴. Тем более примечательным был пункт договора, где говорилось, что «Парку культуры и отдыха предоставляется право устройства в течение указанного срока одного концерта с выступлением одного Чувашского хора и солистов для наиболее полного демонстрирования Чувашского музыкального искусства»³⁵.

В течение всей недели успех Чувашского хора у московской публики был несомненным. После каждого выступления за кулисы являлись зрители, желавшие лично выразить свои чувства, ближе осмотреть костюмы, расспросить о чувашах, побеседовать с руководителями. После первого же концерта гостей сердечно приветствовали представители хора имени Пятницкого. А через несколько дней делегация чувашского хора — Ф. Павлов и хористы М. Сорокина, В. Рыжова, Е. Михайлова — побывала с «ответным визитом» в музей народной песни, созданном М. Е. Пятницким. На память о посещении маленький ансамбль напел на фонограф чувашскую песню³⁶.

Интерес к чувашскому хору проявили также известная исполнительница русских народных песен Ковалева, дирижеры украинских хоров Богдашев и Чернецкий. Расспрашивая о чувашском народе и его музыке, одобряя деятельность капеллы, они просили прислать исполняемые партитуры, чтобы включить их в репертуар своих коллективов. Состоялось знакомство со студентами-композиторами Московской консерватории. Молодым музыкантам казалось удивительным, что столь оригинальная и красивая музыка до сих пор не известна широкому музыкальному миру³⁷.

* * *

Наркомат просвещения Чувашии заранее попросил представительство республики, существовавшее тогда при Президиуме ВЦИК, поставить в известность о приезде хора Радиокomiteт и Музтрест (занимавшийся выпуском грампластинок)³⁸. Познакомившись на концертах с исполнительскими возможностями чувашского коллектива, специалисты из этих учреждений пригласили его в студии. Несмотря на ежедневные выступления в парке хору удалось выкроить время и дважды выйти в эфир через радиостанцию им. Коминтерна — в передачах «Час народной музыки» 21 июня и «Деревенский утренник» 23 июня. Это были первые выступления Чувашского государственного хора перед микрофоном*.

В студии грамзаписи на Кузнецком мосту состоялось знакомство с композитором М. М. Ипполитовым-Ивановым, председателем художественного совета по грамзаписям. Он с интересом просмотрел ноты исполняемых чувашским хором произведений, а «некоторые сам тут же пропел», — описывал встречу Максимов.

* Но не первый выход чувашской музыки в эфир. Она передавалась радиостанцией им. Коминтерна еще в середине 20-х годов в исполнении хора московского студенческого землячества³⁹.



Чувашский государственный хор и Хор русской песни им. М. Е. Пятницкого. Москва, 1929 г.

Маститый музыкант не только одобрил их для записи, но и рекомендовал Музтресту как можно полнее использовать пребывание хора в Москве, чтобы запечатлеть его искусство⁴⁰. Таким образом, несмотря на сжатость времени, была осуществлена запись десяти грампластинок (в их числе две условные)⁴¹. На них уместилось одиннадцать хоровых номеров, а также два сольных в исполнении А. И. Токсиной и И. В. Васильева, то есть, основная часть гастрольной программы.

После окончания срока договора с парком чувашскому хору пришлось пробыть в Москве еще три дня. Причина непредвиденной задержки с отъездом объяснялась в телеграмме, посланной 22 июня: «Чебоксары Наркомпрос Среду вечером выступаем Большом академическом слушайте трансляцию Максимов»⁴². 26 июня в Большом театре Союза ССР проводилось торжественное заседание, посвященное «Дошкольному походу». Предложение принять участие в концерте было неожиданным и почетным, тем более что среди зрителей находились руководители партии и правительства, в том числе А. В. Луначарский (выступавший с докладом) и все руководство Главискусства⁴³. За кулисами оказалось много знакомых. Подошла Ольга Ковалева. Специально для исполнения своей вещи в качестве аккомпаниатора явился Григорий Лобачев. В этот концерт, ставший для чувашских артистов кульминацией

их признания в столице, были включены четыре произведения. Это — уже упоминавшиеся обработки старинных песен И. М. Дмитриева, Г. Г. Лобачева, а также «Ака-суха юрри» («Кёреке юрри») С. М. Максимова и «Туй» Ф. П. Павлова.

Пребывание чувашской капеллы не прошло не замеченным и прессой. «Вечерняя Москва» неоднократно публиковала объявления о его выступлениях. Пространное интервью с С. М. Максимовым и четыре фотоснимка опубликовал выходивший в Москве орган Чувашской секции при ЦК ВКП(б) газета «Чăваш хресченё». Специально чувашскому хору посвятили рецензии центральные газеты. Если в 1923 году выступления чувашского коллектива рассматривались только на фоне широкого «съезда» многих национальных ансамблей, то сейчас оценивались присущие именно данному хору качества. В 1929 году критики единодушно подтвердили верность направления работы хора, ставшего «лабораторией» и пропагандистом чувашского музыкального искусства. Действительно, по репертуару и уровню исполнительского мастерства хора можно было судить о современном состоянии музыкального творчества в республике.

На страницах «Известий» С. Бугославский (редактор музыкальных передач московского радио, постоянный автор в музыкальных рубриках газеты) отмечал: «Чувашский хор... является показателем культурного роста этой народности. Это — отличный профессиональный хор, не потерявший в то же время свежести народно-бытового исполнения»⁴⁴. «Своеобразным и культурным явлением» назвал выступления хора рецензент «Правды» известный музыковед Г. Поляновский. «Хор отлично построен, звучит стройно, дает хорошие оттенки, гибок и податлив воле дирижеров», — писал он и тактично ставил вопрос о дальнейшем совершенствовании, к которому «хор имеет все данные»⁴⁵.

* * *

Решение о вхождении Чувашии в состав вновь образованного Нижегородского края (существовал до декабря 1936 года) было принято III съездом Советов автономной республики в марте и утверждено Президиумом ВЦИК в апреле 1929 года. Естественным было желание хора показаться и в краевом центре, тем более, что в Чебоксары и раньше поступали просьбы от рабочих Сормова (где работало много чувашей), чтобы к ним приехали чувашские артисты. На обратном пути из Москвы (пароходом по Волге) была сделана остановка в Нижнем Новгороде. Концерты состоялись 28 июня во Дворце культуры Канавина, 29 июня — трижды — на открытой площадке в саду Сормова. Газета «Нижегородская коммуна» отзывалась статьей, где высоко оценивались исполнительские качества хора, располагающего, по мнению рецензента, «прекрасными свежими голосами». Как и московские критики, он отметил «большую музыкальность, чистоту и выразительность» пения чувашского хора⁴⁶.

Последнее выступление двухнедельного концертного турне Чувашского государственного хора состоялось на пароходе по пути из Нижнего Новгорода в Чебоксары. Среди пассажиров находились семь зарубежных деятелей культуры — в их числе секретарь самого президента Гувера и председательница театрального объединения писателей США, следовавших в Сталинград. Узнав о присутствии чувашских артистов, заинтересовавшиеся иностранцы просили их показать искусство своего народа. Этот концерт описывался Федором Павловым так:

«Ярко освещенный зал-столовая битком набит публикой. Все окна раскрыты для публики, находящейся на палубе. С капитанской палубы в верхние окна просунулись матросы и пароходная детвора. Американцы чинно наблюдают. Но вот хор запел. Слова чужие, но музыка понятна всем. Широко раскрыты глаза любопытных иностранцев. После каждого исполняемого номера что-то восклицают на своем языке, горячо аплодируют. Довольной улыбкой светятся лица русских слушателей. В заключение хор исполнил русскую революционную песню «Рассвет» (музыка Шехтера). Но публика не уходила: и американцы, и русские просили продолжать концерт. Пришлось исполнить еще несколько номеров. После концерта состоялся импровизированный митинг, на котором американцы в благодарность преподнесли хору американский флаг из шелка и обещали прислать американские журналы, в которых они опубликуют свои впечатления о чувашском концерте»⁴⁷.



«ВОСПЕТЬ СОВРЕМЕННУЮ ЖИЗНЬ...» (1929—1935)

Новое в жизни и репертуаре

*

Виды концертных программ

*

Выезды в районы

*

Встречи 1934 года

*

В краевом центре

Вместе со всей страной в начале 30-х годов Чувашия вступала в период больших перемен, затрагивавших самые основы уклада жизни. По планам первой пятилетки в городах Чувашии создавался фундамент современной индустрии, формировались рабочий класс и национальная интеллигенция. В селах полным ходом шла коллективизация, крепились колхозы, поддерживаемые государством. Уже к середине десятилетия успехи небольшой поволжской республики на основных фронтах социалистического строительства были признаны выдающимися и в 1935 году были отмечены награждением Чувашии орденом Ленина.

Перемены происходили не только в окружающей жизни, но и в самом искусстве. Перестраивалась структура художественных учреждений. Капелла числилась теперь при Чувашском музыкальном техникуме, состав ее пополнялся за счет более взрослых учащихся отделения инструкторов хора. Появилась возможность прикрепить ведущих певцов хора к педагогам-вокалистам для индивидуальных занятий.

Приглашались и любители. В газете был опубликован призыв: «Сейчас берут в хор Чувашской республики новых людей. У кого сильный голос, кто любит песню — попытайтесь поступить петь в хор! Если есть голос, берут и не знающих нот. Нужны исполнители всех партий... Певцам выдают небольшое вознаграждение. Хор работает в Чебоксарской школе второй ступени № 1. Репетиции проводятся в 6 часов вечера по вторникам, четвергам, воскресеньям».

С деятельностью музыкального техникума была связана и возможность создания Государственного симфонического оркестра (возник в 1932 году). Впоследствии, выступая совместно с оркестром, хор обогатил свой репертуар крупными произведениями классической музыки. Чувашские композиторы, имея в Чебоксарах активно действующих исполнителей, тоже обратились к вокально-симфоническим жанрам. При этом капелла, утратив «моно-

польное» положение единственной исполнительской организации в республике, по-прежнему оставалась ведущей силой в национальном музыкальном искусстве. В этом же 1932 году, наконец, появляется государственное учреждение, как-то координирующее и учитывающее работу художественных сил республики — сектор искусств Наркомпроса.

Новое время требовало новых песен. Критика напоминала о необходимости современного репертуара. «На концерте в Доме крестьянина прозвучали новые песни Ф. Павлова, С. М. Максимова,— писал о выступлении хора рецензент.— Со стороны гармонизации это новые, до сих пор не существовавшие вещи. Но их содержание глубоко старо. Взять только слова — от них исходит дух старого мира. Исключение составляет «Песня красноармейцев» Ф. Павлова. Прочие песни произошли из пирушечных... Хозяйственный подъем, горение работы за создание колхозов, борьба комсомола, поход за ликвидацию неграмотности во всех концертах и близко не упоминались... В концертах надо воспеть современную жизнь»².

Это требование было социальным заказом эпохи, на который не могли не откликнуться композиторы и поэты. Первая чувашская песня о трудовых свершениях современников была создана в 1931 году никому еще не известным юношей Григорием Хирбиковым — будущим композитором Хирбю. Еще обучаясь в музыкальной школе, затем в музтехникуме, он начал петь в Государственном хоре. Пробовал и сам сочинять песни. Одна из них — «Амартуллă сар» («Марш ударников») на стихи поэта, такого же постоянного участника хора Никифора Васянки — оказалась его первой удачей. «Она действительно стала массовой песней,— говорится в книге музыковеда Ю. А. Илюхина о композиторе,— изданную отдельной листовкой, ее раздавали в день Первомай участникам демонстрации и исполняли на улицах Чебоксар в сопровождении духового оркестра...»³

Современный репертуар постепенно складывался из песен русских советских и чувашских композиторов. Так, в концерте 31 января 1932 года почти целое отделение было отдано 'новым произведениям местных авторов на актуальные темы. Характерны их заголовки. В тот вечер исполнялись: «Колхозниксен ёс юрри», «Коллектив юрри», «Ёслер, саванар», «Бригада хатёр», «Колхоз такмакёсем», «Ушкăн сұлпа», «Амартуллă сар», «Антирелигиозная» («Трудовая колхозная», «Коллективная», «Давайте работать, радоваться», «Бригада готова», «Колхозные частушки», «Совместным путем», «Марш ударников»). Конечно, содержание этих песен нередко грешило наивной декларативностью. Например, пелось:

Итле-ха, рабочи, прорыв-мён ан пултăр,
Атьăр, кар тăрар та плана тултаратпăр.

Хушса юрламалли (пурте):

Пурсăмăр кар тăрса тимлетпĕр, атьăр,
Плана тултармашкăн бригада хатёр.

Итле-ха, колхозник, утах эс патваррӑн,
Сухапӑшне вилӗм — тракторсем тӑватпӑр.

Хушса юрламалли (пурте):

Пурсӑмӑр кар тӑрса тимлетпӑр, атьӑр,
Плана тултармашкӑн бригада хатӑр.

В подстрочном переводе:

Слушай, рабочий, прорыва не допустим,
Давай, дружнее встанем и выполним план.

Припев (все):

Мы дружно поработаем, давайте,
План выполнить бригада готова.

Слушай, колхозник, шагай ты сильнее,
Сохе — конец, сделаем трактора.

Припев (все):

Мы дружно поработаем, давайте,
План выполнить бригада готова.

Но здесь все-таки находила отражение реальность эпохи. Здесь были новые герои — рабочие, колхозники, ударники труда, новые приметы жизни — стройки, соревнование, планы, выборы Советов. В них господствовал боевой наступательный дух, выражалась надежда на близость достижения целей, светлого будущего. Из репертуара, созданного в те годы, до наших дней дожили единичные песни, в которых эпоха выражалась через более тонкий синтез современного и народных традиций. Например, непреходящую популярность десятилетиями сохраняла песня В. П. Воробьева и поэта Н. Т. Васянки «Килмен те курман Шупашкарне» («Мы в Чебоксарах побывали»). Простодушное восхищение и гордость крестьян, впервые попавших в свой столичный город,— это было вполне жизненной типичной картинкой. Авторы нашли верный тон фольклоризованного по форме песенного повествования на напев веселой народной гостевой песни, созвучный оптимистическому духу текста:

Килмен те курман Шупашкарне,
Кӑҫал та килсе, ай, куртӑмӑр,
Тӗп хулара пултӑмӑр.
Тавай та юрлар юрине
Ҫӗн самана юхӑмне.

Курман та пӗлмен ҫуттине те,
Электрицӑн станцине
Пурте кӗрсе куртӑмӑр.
Ҫӗнӗ хресчен ҫуртӗнче те
Докладра та пултӑмӑр...

В подстрочном переводе:

Не бывали, не видали Чебоксар,
А нынче приехали, ай, повидали,
В столице побыли.
Давайте ж, споем песню
О новой жизни.

Не видели, не знали и света,
На электростанции
Все побывали.
В новом Доме крестьянина
На докладе побыли...

Автором большинства таких песен, ставших долговечными, был Василий Петрович Воробьев — его «Кай, кай Ивана», «Колхоз ачисем», «Вӑрман урлӑ касӑрмӑр», «Туҫа хӗрӗсем» («Выйди, выйди за Ивана», «Колхозная молодежь», «Дубравой мы ехали», «Тойсинские девушки») и другие много лет сохранялись в концертных программах хора. Найденный им песенный стиль был близок по духу создававшимся в те годы лирическим песням русского композитора В. Г. Захарова, чьи песни «Вдоль деревни», «Провожанье», «Дороженька», «И кто его знает?» запечатали образ русской колхозной деревни 30-х годов. (Не случайно со второй половины 30-х годов песни Захарова постоянно исполнялись и чувашским хором). Песни, отражавшие мироощущение новой эпохи, занимали большое место и в творчестве других композиторов Чувашии. Их круг теперь стал расширяться. К старшему поколению присоединились приехавший в Чебоксары в 1930 году В. М. Кривоносов, а затем и его юные тогда ученики — Геннадий Воробьев (сын Василия Петровича), Григорий Хирбю, Филипп Лукин, Герман Лебедев, Аристарх Орлов.

* * *

Капелла стремилась приблизиться к новому слушателю. Делались попытки организовать дискуссию с обсуждением ее работы. В афише вечера чувашской хоровой музыки 9 апреля 1931 года можно было прочитать следующие напечатанные крупным шрифтом строки: «После концерта — широкий обмен мнений, в котором приглашаются принять участие представители партийных, профсоюзных организаций, культпросветучреждений, Наркомпроса, Общества изучения Чувашского края, всех учебных заведений и др.». Искались новые формы построения концертных программ. Уходили в прошлое этнографические концерты, проводившиеся ежегодно (последний, пятый, состоялся в Чебоксарах 5 апреля 1930 г.). В таких концертах еще не разделялось чисто фольклорное музицирование и исполнение обработок академического плана. Начиная с 30-х годов фольклор постепенно (и надолго) вытеснялся из поля зрения культурной работы. Преимущественное развитие получали самодеятельные хоровые кружки и инструментальные

ансамбли. Их современный репертуар и исполнительские формы встречали наибольшее одобрение на музыкальных олимпиадах, которые проводились по всей стране. Так было и в Чувашии. В это же время происходило размежевание самодеятельности (любительства) и профессионального музыкального исполнительства. На первой Олимпиаде искусств Чувашии (5—7 июля 1932 г.) государственные хор и оркестр участвовали лишь в торжественном концерте перед ее открытием.

Новый тип концерта был основан на подчеркиваемом противопоставлении музыки «старого быта» (причем в агитационных целях намеренно преувеличивалась будто бы всегда ей присущая пессимистическая окраска) бодрой «новобытной» песне и оптимизму современных композиторских опусов. Говорили, что такие концерты строятся по «историческому» принципу. Но, кстати, в такой композиции скрывалась и защита от вульгарной критики тех лет, требовавшей вообще исключить старую дореволюционную народную песню из репертуара. К «мелкобуржуазным» причислялись, например, заслуженно популярные павловские обработки «Туй юри» («Свадебная»), «Йёс таканля» («Сапожки с подковами»). Относительно песни «Кёреке юри» («Обрядовая застольная»), где пелось о сохе и плуге как самых святых вещах в жизни землепашца, утверждалось, что «мы не за соху, а за плуг, за трактор, за МТС...» и т. п.⁴. Возникшая в начале 30-х годов «историческая» композиция сохранялась в большинстве концертов—отдельно ли хора, совместных ли с оркестром и солистами—вплоть до начала войны.

Журнал «Советская музыка», внимательно следивший за развитием музыкального искусства в стране, сообщал в 1934 году: «...Летом концертная работа разворачивается в саду им. Крупской. Популярность этих концертов очень велика (посещаемость достигает 400 человек, цифра — по чебоксарским масштабам — весьма значительная), что с одной стороны объясняется огромной потребностью аудитории слушать музыку, слушать квалифицированных исполнителей, а с другой — общедоступностью устраиваемых в саду концертов, невысокой платой за вход. Концерты устраиваются двух видов: одни исключительно из произведений национальной музыки, другие — смешанные. В программу концертов национальной музыки входит исполнение хоровых и инструментальных произведений чувашских композиторов и национальных песен. В смешанных концертах исполняются произведения классиков и советских композиторов и т. д. Зимой даются тематические концерты в помещении местного драматического театра. Перед концертом, посвященным определенной теме, делается вступительное слово.

В течение зимы 1933—34 гг. было дано 6 концертов, 2 из которых были посвящены чувашской музыке: «Могучей кучке» посвящен один концерт; советским композиторам (Мясковский, Глиэр, Ипполитов-Иванов, Давиденко, Шехтер, Коваль, Лобачев и др.) — один концерт. Кроме того, концертами широко обслуживаются очередные кампании»⁵.

Самым значительным достижением в работе Чувашского государственного хора в этот период стали выездные концерты в районы и города республики. Надо сказать, что возможности их проведения были чрезвычайно ограничены. По-прежнему хористы работали в разных учреждениях Чебоксар. Чтобы выехать из города на несколько дней, десяткам людей требовалось оформить разрешение на основной работе (где, конечно, в этом были мало заинтересованы). Каждый раз требовалось вмешательство обкома партии и правительства республики. Тем не менее, выезды все-таки проводились. Первая большая поездка по районам совместно с духовым оркестром музтехникума состоялась в конце июня — начале июля 1930 года. Маршрут ее охватил все сколько-нибудь значительные индустриальные объекты республики. В их числе — Вурнарский фосфоритный завод, Шумерлинский дубильно-экстрактовый завод (концерты давались как раз в день его пуска), завод «Стройдеталь» в Козловском районе. По пути капелла давала концерты в селах, причем в их числе оказались (видимо, не без умысла организаторов гастролей) родные места всех трех дирижеров капеллы — Богатырево, Янтиково-Норваши, Алдиарово. Это была последняя совместная поездка Максимова, Павлова и Воробьева. В общей сложности хор побывал в шести районах и провел свыше двадцати выступлений. Концерты шли в переполненных залах и на открытых площадках, где собирались тысячи зрителей⁶.

Успех этой поездки показал мобилизующую силу искусства, обращенного прямо к людям труда в цехах заводов, на полях. В следующем году хор привлекли к участию в «месячнике коллективизации и урожая». Он был командирован в наиболее отстающие колхозы Козловского района на весь октябрь. Все время шли осенние дожди (а в редкие погожие дни хор устраивал субботники, помогая колхозникам на обмолоте, силосовании, рытье картошки). Некоторые болели, не выдерживая непривычные условия. Ритм работы был напряженным. Все участники бригады (кроме хористов в ней были пять учеников театрального отделения музтехникума) получили определенные задания по изучению состояния дел в колхозах. Проверялось все — от ведения хозяйства и отчетного дела в колхозах, работы сельсоветов до хода подписной кампании на газеты и журналы и постановки преподавания в школах (последним вопросом занимались комсомольцы Лукин и Хирбиков — хористы из числа учеников музтехникума, начинающие композиторы). Прибыв на новое место, бригада в соответствии со своими полномочиями изучала обстановку. Вечером проводилось собрание с отчетами правления колхоза и бригадиров, принятием новых членов в колхоз. Около 11 часов ночи начинался концерт. В начале исполнялся «Интернационал» и колхозные песни в честь вновь вступивших в колхоз. Затем, после постановки одноактной пьесы студентами, хор пел современ-

ные народные (их называли «новобытными») песни. Исполнялась еще одна сценка на тему о подписке на государственный заем, опять пелись песни. В конце в честь поименно называемых ударников труда исполнялся «Марш ударников» (в зависимости от национального состава населения — по-чувашски или по-русски). Для отстающих же (также публично перечисляемых) хор пел сатирическую «Песенку про лодырей», поэт Никифор Васянка читал сочиненные «на случай» стихи. После завершения концерта возбужденные сельчане не спешили расходиться. Затевались свои песни и пляски, продолжавшиеся до 2—3 часов ночи.

В татарской деревне Янгильдино, помимо обычного выступления на колхозную тематику, была организована «культурная смычка» наций. В. П. Воробьев произнес речь (тут же переведенную на татарский язык) о важности развития национальной по форме и социалистической по содержанию музыки, и о том, что пролетарское единение наций возможно только в Советском Союзе. Присутствующие запели «Интернационал» на двух языках — по-татарски и по-чувашски. Кроме своего обычного репертуара чувашский хор исполнил специально разученную на татарском языке колхозную частушку, что было принято с особенным воодушевлением.

Так, в течение октября хор объехал 19 населенных пунктов Козловского района. Был дан 31 концерт, проведено 40 собраний и митингов. По следам поездки республиканские газеты опубликовали много материалов о художественной работе хора и об итогах хозяйственных проверок. В. П. Воробьев отметил в своем отчете, что главным итогом месячной работы стало вовлечение в колхозы новых хозяйств. К прибытию бригады число коллективизированных хозяйств района составляло 46 процентов, а к моменту отбытия их число возросло до 51 процента⁷.

Теперь без участия хора не обходилось ни одно крупное общественно-политическое событие или торжество по случаю трудовых побед. Хор пел в новых цехах Канашского вагоноремонтного завода, Шумерлинского мебельного комбината, в 1934 году трижды выезжал с концертами к строителям-дорожникам, прославившим Чувашию на всю страну отличными автодорогами. Для этого В. П. Воробьевым и писателем С. Лашманом была создана специальная литературно-музыкальная композиция «Герои дорожного строительства». Наполненная конкретными фактами, она находила живой отклик у слушателей⁸.

Около недели в 1935 году капелла давала концерты в г. Арзамасе, в том числе в 51 стрелковом Ивановском полку, над которым шефствовал Чувашский ЦИК. Благодарные зрители — бойцы, командиры и политработники полка прислали памятную фотографию, где они были сняты вместе с хором, с теплой дарственной надписью. Сохранилась многотиражная газета полка, полная откликов на выступления хора под названиями: «Замечательный хор», «Хотелось петь вместе с хором», «Лучше оркестра», «Ежедневно буду ходить слушать хор», «Звонкие песни и стихи»⁹.



Чувашский государственный хор в 51 стрелковом Ивановском полку. Арзамас, 1935 г. В центре — военком Родионов и В. П. Воробьев.

* * *

Особенно насыщенным памятными событиями оказалось лето 1934 года. Хроника этих дней передает творческий ритм встреч музыкантов.

13 июня хор дал концерт для делегатов и гостей первого съезда писателей Чувашии. Программа строилась так, чтобы показать все лучшие стороны чувашского исполнительского искусства. В нее были включены как старинные и современные народные песни, так и хоровые сочинения классиков и современных русских и чувашских композиторов¹⁰.

26 июня состоялась новая встреча с Хором русской песни имени М. Е. Пятницкого, проездом давшим концерт в Чебоксарах. Еще не были забыты теплые встречи в Москве. Подтверждая свое дружеское расположение, хор русской песни вскоре прислал телеграмму с пожеланиями успехов чувашским коллегам. Она была опубликована республиканской газетой 8 июля в связи с исполняющимся пятилетием музыкального техникума и десятилетием Чувашского государственного хора¹¹.

Этот скромный юбилей вылился в настоящий праздник национального музыкального искусства. На него отозвались как государственные, так и общественные организации. В дни 14-й годовщины автономии ЦИК и СНК Чувашской АССР издали специальное

постановление. В нем были отмечены заслуги хора перед республикой, присваивались почетные звания заслуженного деятеля искусства республики С. М. Максимову, В. П. Воробьеву, солистке А. И. Токсиной, хористу М. И. Ильину. Имя покойного Ф. П. Павлова было увековечено учреждением специальных именных стипендий для лучших учащихся-композиторов музтехникума. Старейшие участники хора Х. Н. Макаров, М. Н. Солдатченков, А. Д. Ванюков, Н. Т. Васянка получили премии. Газеты печатали материалы на эту тему в нескольких номерах, иногда отводя целые полосы статьям и воспоминаниям работников хора, техникума, оркестра.

Концерты следовали непрерывно в течение четырех дней. А. Петтоки писал в «Красной Чувашии»: «Из всех юбилейных концертов Чувашского музтехникума и хора самым многозначительным явился концерт от седьмого июля, концерт показа достижений музтехникума в воспитании новых кадров музыкального искусства.

Правда, знаменателен был концерт и от 5 июля, показавший исполнительские силы театрального отделения и фрагменты из опер. Знаменателен был концерт и от 6 июля, показавший достижения Государственного чувашского хора, музыкальную зрелость этого чудного коллектива. Таковую же зрелость и целостность показал симфонический оркестр, игравший 8-го июля...»¹²

А жизнь, полная событий, не давала успокаиваться, расслабляться. 10 июля Чебоксары встречали участников челюскинской экспедиции. Чувашскому государственному хору было предоставлено право дать концерт для героев страны. В благодарственной речи один из гостей, А. Н. Бобров, говорил о чувстве восторга от концерта, показавшего изумительные успехи республики на фронте культурного строительства¹³.

Через несколько дней — 15—16 июля — хор находился уже в городе Шумерле. О его выступлениях на мебельном комбинате газета «Красная Чувашия» писала: «Удачно подобранный репертуар из чувашских и русских народных песен, высокое мастерство их исполнения снискали этому концерту заслуженную похвалу и живейший отклик рабочих. Рабочие Шумерли и делегаты республиканского слета пыльщиков с неослабевающим интересом прослушали программу концерта, а продолжительные и бурные аплодисменты, требовавшие повторения ряда песен, говорили о глубоком понимании слушателями песенного материала. Особо необходимо отметить прекрасные выступления хора в цехах комбината во время обеденного перерыва. Такая форма связи нашего искусства с рабочими массами полностью оправдала себя и дала замечательные результаты»¹⁴.

А в двадцатых числах июля в Чувашии гостил Государственный хор Республики немцев Поволжья. 23 числа в Чебоксарах в саду им. Н. К. Крупской состоялся совместный концерт двух хоров. Темой вечера стала интернациональная дружба народов СССР. Гости и хозяева исполнили 11 песен разных народов, а во втором

отделении, после выступления чувашского хора, «ко всеобщему триумфу» (как охарактеризовал происходящее корреспондент «Красной Чувашии») оба коллектива, соединившись, спели «Первую конную» и «Мы перестроим мир». Дирижировали по очереди руководители хоров Архангельский и Воробьев. Следующий день оба хора провели в Доме отдыха на левом берегу Волги. Здесь к ним присоединилась рабочая делегация Профинтерна из Финляндии. В непринужденной обстановке представители трех народов исполнили каждый свои песни. Между хорами двух советских республик был заключен договор о социалистическом соревновании, сделана памятная фотография¹⁵.

* * *

В эти годы состоялось два выезда в краевой центр (с октября 1932 года принявший современное название Горький). Здесь с 26 июля по 4 августа 1932 года Чувашия провела декаду своего искусства. Мероприятие было задумано масштабно. В нем участвовали не только хор, но и Государственный симфонический оркестр, артисты драмы (с массовой инсценировкой пьесы И. Максимова-Кошкинского «Волжские мотивы»), поэты, писатели, композиторы, самодеятельные коллективы — всего 155 человек. Первый концерт прошел в городском театре Нижнего Новгорода. Вот свидетельство очевидца: «Трехъярусный зал совершенно наполнен. Сцена еще не открывается. Теснящийся народ глядит со всех сторон, ждет начала. Ждут необычной вещи. Они сегодня пришли смотреть искусство братского малого народа, освобожденного Октябрем от угнетения. Вместе с горьковскими пролетариями в театр пришли и 270 человек — ударников Сталинградского тракторного завода.

Когда открылся занавес, выступил известный чувашский композитор С. Максимов. Он осветил большие достижения социалистического строительства и культурной революции в Чувашской республике. Особо тов. Максимов рассказал о том, какие успехи сделало чувашское искусство, национальное по форме, пролетарское по содержанию, за 12 лет существования автономии.

На сцену выходит и выстраивается Чувашский государственный хор. Перед ним — искушенный в музыкальных делах дирижер тов. Воробьев. Легко жестикулируя, он помогает хору петь красиво и подвижно. Хор исполняет старинные, современные песни. Затем выходит оркестр, перед ним — солисты-певцы, музыканты. Вслед за ними декламируют поэты, писатели... В конце концерта хор и симфонический оркестр, соединившись, исполняют песню-кантату «Путь Октября». Поистине, будто гром гремющий слышится в ней... Эта песня — гимн могучему Октябрю и силе, порвавшей вековые оковы. Ее пронзительные слова, звуча с чеканной мелодией, взывают вверх. Тысячи присутствующих в зале принимают эту песню с несказанным одобрением. — Автора покажите!.. Автора! — слышится из народа»¹⁶.

В последующие дни хор выступил на концертных площадках Сормова, Канавина, на сцене концертно-эстрадного театра ГОМЭЦ (Государственного объединения музыки, эстрады и цирка). Два вечера хор выходил на сцену театра прославленного Горьковского автозавода. Среди строителей и рабочих завода было несколько тысяч посланцев Чувашии. Они с особым нетерпением ждали артистов. Было много радостных встреч, взаимных распросов, приглашений приехать еще. В такой атмосфере чувашскому хору был обеспечен безусловный успех.

Ровно через год произошла еще одна встреча с горьковчанами. На сей раз Чувашский государственный хор был включен в художественную бригаду по обслуживанию краевого слета колхозников-ударников. Сохранились воспоминания актрисы А. Никитиной:

«Большой пароход был занят только делегатами съезда и работниками искусств. Делегатов съезда было меньше. В числе работников искусств были: вся труппа Чувашского театра, Государственный хор, духовой оркестр, музыканты-преподаватели (составлявшие струнный квартет, а также пианист И. Люблин, руководивший художественной бригадой.— М. К.), все лучшие поэты и писатели. П. Хузангай, Л. Агаков, В. Алагер, Митта Васyleй, Уйп Мишши были молодые скромные парни, восторженно увлеченные искусством, постоянные посетители театра... Вся дорога в Горький была сплошным веселым праздником. Вот, утром мы стали подъезжать. Когда наш пароход стал приближаться к пристани, загудели все заводы и гудели минут пятнадцать. Мы причалили с музыкой и вышли с духовым оркестром. А на пристани нас встретили руководители края, усадили в легковые машины по 5—6 человек и повезли в гостиницу. Здесь в ресторане был устроен для нас обед... В Горьком мы были дней шесть, каждый вечер выступали. На слете один вечер выступал Государственный хор, поэты чувашские. Другой вечер труппа ставила спектакль «В деревне» Ф. П. Павлова... Оказанного нам почета, конечно, ни один из нас не забудет до самой смерти»¹⁷.

За шесть дней в Горьком и районном центре Дзержинске хором было проведено четырнадцать выступлений. Программы были, в основном, смешанные. Концерты начинал обычно оркестр, затем выступал поэт, хор исполнял свой номер, опять читались стихи, хор пел песню и так далее. При выступлении в Краевом радиокомитете хор построил свою программу по «историческому» принципу, иллюстрировавшему путь развития чувашской музыки от обработок старинных обрядовых и бытовых песен, как «Акасуха юрри», «Мулкач юрри» С. М. Максимова, «Сёрен» («Сэрен») Ф. П. Павлова до произведений, отражавших трудовые будни современности — это «Путь Октября» В. П. Воробьева, «Колхозники-сен ёс юрри» («Трудовая колхозная») С. М. Максимова, «Чувашская плясовая» В. М. Кривоносова.

Кроме собственно концертов, хор с духовым оркестром проявили себя во время массовых митингов, шествий и в других подобных мероприятиях. Это началось еще по пути в Горький, на пароходе,

где ехали не только чувашские, но и марийские и удмуртские делегаты. На стоянках в Козьмодемьянске и Васильсурске хор выходил на верхнюю палубу и пел, вызывая огромный интерес всего местного населения, высыпавшего на берег¹⁸. Чувашские музыканты очутились в центре внимания публики на многотысячном митинге в Горьком в день прибытия на краевой слет «всесоюзного старосты» М. И. Калинина. В своем отчете И. В. Люблин потом записал: «Перед началом митинга художественная группа провела музыкальные выступления и массовое пение русских и чувашских песен. После митинга тут же на площади были организованы силами хора и оркестра музыкальные выступления и массовое пение русских и чувашских песен, национальные пляски под гармонь. Это внесло большое оживление, придало митингу характер праздничного веселья и ярким пятном выделило чувашскую делегацию среди собравшихся на митинге колхозных и рабочих организаций Горького и Горьковского края»¹⁹.

В этой поездке многому пришлось учиться в организационном отношении. Лишь конечное удовлетворение от творческих удач скрашивало многочисленные просчеты неопытного администратора художественной бригады. Организацией концертов, площадок для выступлений, распределением исполнительских сил приходилось заниматься на ходу, преодолевая трудности и накладки. Столкнулись и с недооценкой возможностей чувашских артистов. Так, в самом начале пришлось чуть ли не с боем отвоевывать себе право на выступление в первом концерте для слета (удалось добиться 40-минутного выхода во втором отделении, в том числе хора с двумя номерами). На следующий день, 14 июня, чувашские коллективы получили в свое распоряжение уже целый вечер в Канавинском дворце культуры, в котором проходила работа слета. В этот раз были показаны документальный кинофильм «Весенний сев в Чувашской АССР», акт из драмы «В деревне» Ф. П. Павлова, собственно концерт. Хор все время играл важную роль. Во время спектакля он подключался к действию исполнением песен, предусмотренных автором драмы, затем шли концертные номера. А во время зажигательных частушек под гармошку, под пение хора на сцену выходили в качестве танцоров актеры драмы Б. Алексеев, А. Егорова, О. Ырзев, М. Иванова²⁰.

Подводя итоги поездки, И. В. Люблин отметил, что концерты художественной бригады Чувашии, по его мнению, имели и значение примера: они «вызвали среди представителей других национальностей на слете волю и стремление к широкому развитию своей национальной культуры и искусства. Четкой и организованной работой, проявившейся не только в концертных выступлениях, но, пожалуй, еще значительно в обслуживании самой поездки, демонстраций и митингов, художественная бригада способствовала обеспечению за чувашской делегацией одного из ведущих мест на слете». Следствием активности чувашских артистов стало в эти дни и совещание в краевом отделе народного образования, где обсуждались пути развития национального искусства республик и областей²¹.

Так, неустанной работой хор убеждал в полезности и необходимости своего существования. Деятельность его приобретала новые грани. В марте 1932 года в Чебоксарах заработала ширококвещательная радиостанция, причем музыкальное вещание было поручено организовать и вести А. И. Токсиной — известной певице, постоянно солировавшей и в концертах хора. С этого времени чувашская хоровая музыка зазвучала во всех уголках республики, вызывая интерес огромной аудитории радиослушателей. «Красная Чувашия» по достоинству оценила расширяющиеся масштабы деятельности Государственного хора: «Тесная, живая связь с массами через широкие концерты и радиовыступления, живейший отклик хора на злободневные события, безотказная и честная работа хора по обслуживанию всевозможных массовых общественно-политических кампаний завоевали хору и его руководителям крепкий авторитет и симпатии со стороны широких масс нашей республики». Наказом на будущее было выделенное жирным шрифтом пожелание — «поменьше сидки в Чебоксарах, побольше концертов на предприятиях и в колхозах»²².

Дорогу к претворению этого пожелания в жизнь открывало постановление правительства Чувашии, принятое в связи с десятилетием хора. Этим постановлением Чувашский государственный хор с 15 мая 1935 года был выделен из состава музтехникума и в количестве 54 штатных единиц (в том числе 49 хористов, дирижер, ассистент, администратор и технические работники) переведен на полное государственное содержание²³.



В РЯДУ ЛУЧШИХ (1935—1937)

Высокие требования

*

Сложный репертуар

*

Успехи на радиофестивале и хоровой олимпиаде

*

Уроки Ленинграда

Итак, в истории Чувашиского государственного хора открылась новая страница. Отныне он официально признавался профессиональным коллективом. Естественным был и следующий шаг — на базе хора и симфонического оркестра в 1936 году была образована Чувашская государственная филармония. Все это имело для исполнителей отнюдь не формальное значение.

Прежде всего, сразу буквально «подскачили» к ним требования. Уже первые месяцы оказались урожайными на критические отзывы. 18 июля 1935 года Чувашский государственный хор устроил специальный концерт для коллег из гастролировавшей в Чебоксарах Ленинградской академической капеллы им. Глинки. Вечер этот, по отзыву ее руководителя профессора М. Г. Климова, оставил у него яркое впечатление. «Разнообразная программа, включившая народные песни дореволюционной Чувашии в прекрасной обработке композиторов Максимова, Воробьева и Павлова, песни Советской Чувашии и ряд обработок ленинградских и московских композиторов, — сказал он корреспонденту газеты, — была передана с большим воодушевлением, колоритно, с чеканным ритмом и прекрасной нюансировкой. Хор чутко и тонко реагировал на динамические указания своего дирижера, проведшего всю программу с большим художественным проникновением в самую суть музыкального содержания. Особенное внимание обращает умение хора петь, а капелла с отличным удержанием интонации». Чрезвычайно деликатно высказался Климов и о недостатках, указав на необходимость расширения репертуара за счет пьес классического наследия западной и русской музыки. Это, говорил он, «в интересах дальнейшего и быстреего повышения квалификации» чувашского хора¹. Мысль о недостаточном совершенстве исполнения сложного академического репертуара звучала теперь во многих отзывах о чувашском хоре. Почти одновременно с Климовым ее высказал крупный советский композитор и специалист хорового дела

(в частности, позже ему довелось возглавлять работу хора имени Пятницкого) Мариан Коваль. По его мнению, «хор под руководством Воробьева уже добился значительной техники. Исполнение им многих чувашских песен высоко художественно, имеет все основания быть записанным на грампластинки. Однако в хоре чувствуется некоторая статика, исполнение классических и советских произведений не имеет еще должной динамики, широты, гибкости»².

В те же летние дни 1935 года легли на бумагу строчки о чувашском хоре в статье московского критика А. Лившица — она вышла в 10-й книжке «Советской музыки». Лившиц, уже не первый раз писавший о чувашской музыке, давал понять, что после перехода на государственный бюджет от хора ждут большего. «Мало одних хороших голосов,— рассуждал он, признавая достоинства коллектива.— Необходим более реальный, более жизненный метод в работе с хором, большая углубленность в работе, большая широта программ, внедрение большей хоровой культуры»³.

В таких отзывах нельзя было не почувствовать, что к хору из Чувашии теперь относились со всей серьезностью как к коллективу, в принципе претендующему занять место, по словам А. Лившица, в ряду «лучших профессиональных коллективов нашего Союза». Крупный деятель советской хоровой культуры профессор А. А. Егоров в монографии «Основы хорового письма» (это был первый фундаментальный труд по данной теме на русском языке) апеллировал к опыту Чувашского государственного хора, упоминавшегося здесь рядом с весьма известными коллективами: Капеллой имени Глинки, Государственным хором СССР, Государственным хором «Евоканс» («Еврейский вокальный ансамбль»), украинской капеллой «Думка»⁴.

Для того, чтобы реально подняться на уровень предъявляемых требований, было необходимо пройти суровую школу приобретения профессионального опыта в постоянном длительном общении с квалифицированной аудиторией, в сравнениях с сильнейшими исполнителями, работающими под руководством лучших специалистов страны.

В конкретных же условиях жизни и деятельности Чувашского госхора многое оказалось просто недостижимым. Одной из неразрешимых проблем была обеспеченность квалифицированными кадрами. В частично сменившемся и выросшем количественно с 1935 года составе хористов было много новичков из служащих и колхозников. Они обладали природными вокальными способностями, но не имели музыкальной подготовки. Для них были введены занятия по основам музыкальной грамоты. Собственно работой по постановке голоса была охвачена только меньшая часть хористов— сколько могли вести преподаватели музыкального училища (главным образом, А. Я. Порубиновский), хронически перегруженные своей основной работой с учащимися. С переходом на положение профессионального у хора по крайней мере вдвое возросло число классных занятий и концертов. Репетировали не менее 24 раз по

два с половиной часа и давали до 15 выступлений в месяц⁵. При этом коллектив не имел даже собственного помещения (и, соответственно, музыкального инструмента). Выступал хор в зале Чувашского академического театра, на сценах клубов. А репетировал в разных местах. Школьное помещение, где он раньше занимался вечерами, теперь не могло его удовлетворить. Но и вся только что появившаяся на свет филармония ютилась в нескольких комнатах чужого здания. Едва ли не безнадежность ситуации проглядывает в обращении директора филармонии (им был И. В. Люблин — человек, достаточно глубоко разбирающийся в специфике творческого труда) в Управление по делам искусств. Беспокоясь об условиях работы сразу всех филармонических коллективов и солистов, он пытается хоть как-то разрешить вопрос: «Категорически настаиваю на том, чтобы комната была передана в распоряжение филармонии, а не персонально хора. При желании, эту комнату целиком можно отлично использовать как базу для репетиций и оркестра и хора (да заодно поместить там и канцелярию, и библиотеку филармонии, отгородив для этого небольшой угол)»⁶. Тяжелое положение филармонии, конечно, было известно руководству. Но неоднократные обращения с ходатайством в правительство республики и во Всесоюзный комитет по делам искусств не приводили к какому-нибудь результату. А грянувшая через несколько лет война вообще отодвинула эти заботы на задний план.

* * *

При формировании репертуара В. П. Воробьев учитывал не только пожелания специалистов и критики, непосредственно обращенной к его коллективу. Он вообще старался не отставать от современных веяний в хоровом исполнительстве. Так, известно, что примерно с 1930 года ведущий хор Советского Союза — Ленинградская академическая капелла им. Глинки — стал широко вводить в свои программы транскрипции инструментальной музыки⁶. Вслед за этим в начале 30-х годов и Чувашский государственный хор стал исполнять увертюру «Кармен» Бизе, вальсы Штрауса и Чайковского, «Неаполитанскую песенку» Чайковского, «Музыкальный момент» Шуберта. Популярностью пользовалось хоровое переложение арии «Клевета» Россини.

Вновь же создаваемые произведения на чувашские темы шли «в работу» буквально из-под пера авторов. Их круг в середине 30-х годов вновь расширяется. Интенсивная деятельность хора стимулировала творчество не только местных композиторов. Ее усиленно пропагандировали в Москве С. М. Максимов и И. В. Люблин. Через них получили фольклорные материалы для создания произведений (не только хоровых, но и инструментальных, сольных) многие композиторы — М. Ф. Гнесин, В. В. Нечаев, В. А. Бельый, Л. А. Шварц, С. Е. Фейнберг, Е. И. Месснер и др. При участии Степана Максимова летом 1935 года состоялась поездка по районам

Чувавший композиторов Виктора Белого, Мариана Ковалья, венгерского композитора-интернационалиста Ференца Сабо, марийца Якова Эшпая. Впечатления гостей изложены ими в нескольких статьях в «Правде», журнале «Музыкальная самодеятельность», местной печати. Но главным были творческие результаты поездки. Сабо создал «Рапсодию на чувашские колхозные песни» для духового оркестра и две обработки народных песен для хора. Композитор Белый с чувашской народной музыкой встречался не впервые. Еще до поездки он опубликовал десять сольных обработок чувашских народных песен. Теперь же он обратился к хоровому жанру. Из его обработок хор особо часто исполнял во второй половине 30-х годов песню «Туши юрри» («Белый камень» или, в другом переводе, «Песня о прошлом»). В постоянный репертуар хора вошли также несколько вещей на чувашские темы ленинградского автора А. А. Егорова «Колхоз уй-хирё», «Уләх тулли», «Ҫинҫе пилёк», «Шӑнкӑр кӑна», «Ёнтё ҫил ҫаврӑнать».

Росла в репертуаре доля классической и современной музыки, а также музыки народов СССР. Василий Петрович не ослаблял усилий по расширению художественного кругозора коллектива, был внимателен к издаваемой хоровой литературе. Так, в репертуаре Чувашского государственного хора сразу же отразилось появление в середине 30-х годов сборников хоров зарубежных композиторов, составленных А. В. Свешниковым и выпущенных Музгизом. Только в 1936—1937 годы были разучены оперные хоры Вагнера, Вебера, Моцарта, Бородина, Римского-Корсакова, хоровые пьесы Шумана, Шуберта, Гайдна, Листа, Танеева, обработки песен разных народов, сочинения современных авторов — Давиденко, Дзержинского, Дунаевского, Книппера, Чулаки, Шехтера и т. д. Хор всегда много работал над а капелльным (без сопровождения) репертуаром. С середины 30-х годов, благодаря появлению в Чебоксарах великолепного пианиста И. В. Люблина, шире стала использоваться концертная и оперная литература для хора с сопровождением. «Долго мы работали, например, над «Приближением весны» Ипполитова-Иванова,— вспоминал старейший участник хора И. Д. Шубин,— но исполняли редко, единственно кто тогда мог сыграть фортепианную партию, был И. В. Люблин»⁷. Кроме него место у рояля на концертах (в том числе и ответственных) занимали студенты консерватории — сын В. П. Воробьева Геннадий (в Москве в 1936 году), дочь С. М. Максимова Галина (в Ленинграде в 1937 году). Штатным концертмейстером хора с 1936 года стала работать пианистка Т. М. Костромитинова (Крылова), тогда — учащаяся музыкального училища.

Филармония часто практиковала совместные концерты хора и симфонического оркестра. Исполнение в таком сопровождении предоставляло еще более широкие возможности вплоть до постановки сценических произведений. Так, к 15-летию автономии 8 июля 1935 года силами артистов Чувашского театра юного зрителя, госхора и музыкального техникума под руководством дирижера С. Габера и режиссера Б. Праудина в Чебоксарах был



В. П. Воробьев. 1940 г.

успешно осуществлен первый национальный музыкальный спектакль. Была исполнена музкомедия В. М. Кривоносова «Радость». Хор принимал участие и в последующих постановках этой пьесы⁸. Вместе с тем в использовании столь разностороннего репертуара руководитель хора проявил некоторую нерешительность. Так, не было организовано ни одного специального концерта классической хоровой музыки. Да и в обычные программы упорно разучиваемые сложные произведения включались мало. Работа над ними проходила в основном «лабораторно», без показа публике. С появлением в 1935 году второго дирижера А. М. Ростиславина (имел среднее музыкальное образование и опыт работы с самодеятельными хорами) она все больше перепоручалась последнему⁹. Для такого репертуара надо было воспитать высококультурную аудиторию. Даже в лучших условиях это могло бы стать плодом многолетних усилий. Чувашский же хор часто шел, вынужден был идти на компромиссы. Он нес на себе главную тяжесть художественного обслуживания населения республики и был скован финансовыми проблемами филармонии, немилосердно эксплуатировавшей его как наиболее крупный, популярный и надежно работавший коллектив.

Сам Государственный хор вырос на почве национальной песни — народной и композиторской — и с первых своих шагов имел своей главной задачей работу для массовой аудитории городов и сел родной республики. Он был национально-своеобразным явлением в хоровом искусстве и, не отказываясь от своей природы, не мог перейти на позиции чисто академического коллектива.

Отличительной же особенностью творчества композиторов Чувашии было не только преобладание песенных жанров, но и, во многих случаях, песенного тематизма и песенных же форм в других жанрах (включая инструментальные). Поэтому и исполнительский стиль коллектива, уйдя от народной манеры, остался связанным прежде всего с традициями исполнения массовой песни. Конечно, и в его основе лежат существенные элементы академического стиля пения. Однако можно с уверенностью сказать, что и тогда, и позднее в профессиональных хорах Чувашии не ставилась задача достижения идеальной слитности тембров в партиях, абсолютной выровненности строя, тончайшей детализации нюансировки. Этого не требовал репертуар. Состав хоров был сравнительно малочислен — 30—40—50 человек, квалификация многих хористов недостаточна, наладить же систематическую профессиональную учебу не удавалось.

* * *

В. П. Воробьев предпринял немало усилий, чтобы поддержать и повысить профессиональный авторитет своего коллектива. В работу в этом направлении вписываются две важнейшие поездки — вновь в Москву и впервые в Ленинград.

Первая из них стала результатом успешного выступления на Всесоюзном радиофестивале в марте 1936 года. В течение двух недель, с 23 марта по 5 апреля, центральная радиостанция им. Коминтерна транслировала музыкальные передачи из 32 крупнейших городов, в том числе столиц союзных республик. В день открытия радиофестиваля Чувашский государственный хор вместе с другими городами исполнил «Интернационал». 28 марта транслировалась специальная программа из Чебоксар, где наряду с хором приняли участие оркестр, солисты и фольклорные музыканты-инструменталисты. Как и следовало ожидать, Государственный хор легко вошел в круг призеров среди хоровых коллективов (всего же их было представлено в этой гигантской «радиоперекличке» шестьдесят четыре, в большинстве — самодеятельные). «Чувашская АССР в своем выступлении,— писал после завершения фестиваля журнал «Работник радио»,— показала себя с лучшей стороны. Ее программа была глубоко продуманной, рационально и компактно составленной, умело и организованно проведенной, прекрасно исполненной... Музыкальная культура Советской Чувашии стоит на очень высоком уровне как по мастерству хоровых чувашских коллективов, из которых в радиофестивале выступал Чувашский государственный хор, так и по обширности и художественной ценности хорового репертуара, возникшего и развивающегося на почве народной чувашской песни»¹⁰. За прекрасную организацию работы Чувашский радиокomitee был отмечен самой крупной денежной премией (5 тысяч рублей; кроме того — штрих эпохи — председатель комитета Сокольников получил ценный подарок — велосипед). Главный же участник передачи и виновник успеха, хор, поощрялся вызовом в столицу к 1 июля 1936 года¹¹.

В этот день вечером в Большом зале Московской консерватории открылась Всесоюзная хоровая олимпиада, ставшая выдающимся событием в музыкальной жизни страны. По ее условиям профессиональные коллективы выступали совместно с самодеятельными хорами. «И не во всех случаях,— писала потом «Правда»,— победа оказалась на стороне профессиональных коллективов»¹². Чувашский же хор, выросший из народной хоровой самодеятельности, достойно выдержал этот экзамен.

На протяжении шести дней он выступал ежедневно — трижды на площадках давно «обжитого» им ЦПКиО им. Горького, в Сокольниках, на Манежной площади (после карнавального шествия по улицам Москвы), с сорокаминутной программой по Всесоюзному радио. Грандиозным финалом стало выступление сводного хора участников Олимпиады. Открытая площадка в парке имени Горького была живописно оформлена в виде зеленой горы с зигзагообразно выходящей ввысь дорогой, на ней выстроились полторы тысячи хористов. Плечом к плечу стояли разноплеменные хоры — русские, молдаване, карелы, немцы Поволжья, украинцы, татары, белорусы, чуваша... Одновременно на десятках языков прозвучали «Интернационал», «Дубинушка», «Марш веселых ребят» и казахская песня Е. Брусиловского (с тех пор часто исполнявшаяся чувашским хором)¹³.

7 июля, уже после закрытия Олимпиады, Всесоюзный комитет по делам искусств устроил показ в Кремле руководителям партии и правительства выступлений участников Олимпиады. В числе девяти приглашенных для этого коллективов оказался и Чувашский государственный хор. Из его репертуара были рекомендованы для показа четыре национальных номера: «Ака-суха юрри» С. М. Максимова, «Туй» Ф. П. Павлова, «Кай, кай Ивана» В. П. Воробьева и «Колхоз уй-хирё» А. А. Егорова¹⁴.

Обсуждения выступлений участников Олимпиады и рецензии критиков были, при всей благожелательности, достаточно требовательными. Весьма резко прозвучала оценка общих тенденций в хоровом «хозяйстве» страны в статье известного московского музыковеда профессора Е. М. Браудо. «За последние годы,— писал он,— выработался штамп бодрого боевого хорового звучания — «поголовистее». Вокальное упрощенство вызывается пренебрежением к смысловому содержанию, забывают о том, что забота о звуковом раскрытии текста и музыки есть основное требование при определении качества исполнения»¹⁵. Но отзывы непосредственно о чувашском хоре отличались другой интонацией, позволяющей предполагать, что претензии в вокальном «упрощенстве» к нему не относились. «Они не резвятся как другие,— дословно записал очевидец концертов слышанное в публике суждение о чувашском хоре,— но у них стройненько, хорошо и получается, есть глубокое чувство и высокая культура». Почти так же откликнулись и московские рецензенты. Они писали о таких свойствах хора В. П. Воробьева, как «трогательность лирики и необычайная выразительность» («Вечерняя Москва»), «нежность звука, глу-

боко прочувствованное исполнение» («Правда»), «мастерство и значительный уровень музыкальной культуры» («Известия») ¹⁶. Не подпадал Чувашский государственный хор и под критику, раздававшуюся в адрес хоров народного направления — осуждению подвергались разностильность показа народного быта, лубочность, несоответствие костюмов народным традициям ¹⁷.

Обсуждения показали, что «в каждом хоре много недостатков, но есть и много хорошего», — записал в те дни руководитель хора им. Пятницкого ¹⁸. Разные стороны выявились и в работе чувашского коллектива. «У вас имеется и сила, и любовь к делу, умение работать, — говорил на встрече с чувашским хором композитор и хоровой дирижер Д. С. Васильев-Буглай, — но, видимо, вы очень скромны и представили на смотр однообразную программу. Следовало бы разнообразить, оживить выступления. Вы напрасно не показали исполнение русских классических произведений, каковые, я думаю, не зря значатся в вашем репертуаре» ¹⁹. Жюри указало чувашскому хору на недостаточную звонкость, неполетность звучания хоровых партий, вновь повторились пожелания углубленной работы над классической и современной хоровой литературой. Но в целом оценка была очень высокой. В постановлении жюри говорилось: «Выступление чувашской капеллы на Всесоюзной Хоровой Олимпиаде явилось свидетельством общего высокого уровня советской музыкальной культуры Чувашской республики и продемонстрировало значительные достижения в овладении хоровой культурой. Исполнительская культура хора находится на высоком уровне. Ровная, приятная звучность, прекрасный ансамбль и хорошая дикция. Почти все произведения были исполнены с большим художественным тактом и вкусом. Работа Чувашской капеллы в целом и ее руководителя т. Воробьева заслуживает быть особо отмеченной» ²⁰.

* * *

Идея поездки хора в Ленинград вынашивалась давно. Ленинградская филармония поддержала инициативу Чувашии. Подготовка началась сразу же по возвращении с Олимпиады ²¹.

Поездка состоялась в марте следующего года. В ней приняли участие 41 хорист (в том числе руководители хора), солисты А. И. Токсина, И. В. Васильев. Новым в выездной программе было участие инструментального ансамбля — пятерых гуслиаров. Гусли (кёсле) — один из стариннейших инструментов, сохранившихся в быту народов Поволжья, в том числе чувашей. Благодаря негромкому приятному звучанию гусли издавна пользовались особой любовью в народе. Поиски обогащения выразительных средств национальной музыки привели к созданию такого ансамбля в государственной филармонии. Решение об этом было принято Управлением по делам искусств еще в марте 1936 года. Одобрительные отзывы в центральной прессе о народных музыкантах-инструменталистах Чувашии, принявших участие во Всесоюзном радиофестивале, по-видимому, также сыграли свою роль в его

скором рождении. Но опыт оказался неудачным. Вызванные из районов народные музыканты не были готовы к совместному исполнению. Два месяца безуспешных попыток приспособиться друг к другу, без знания нотной грамоты, убедили, что создание инструментальной группы таким путем невозможно. Поэтому в феврале 1937 года пригласили вновь народного музыканта, но только одного. У него начали обучаться игре на гуслиях достаточно подготовленные хористы (из них тенор Г. А. Алексеев умел играть с детства)²². Этот ансамбль участвовал в ленинградских гастрольях и просуществовал еще несколько лет. Он так и не стал профессиональной исполнительской силой и исполнял только аккомпанементы к некоторым номерам. Но его участие придавало концертам особый колорит.

Другой существенный новый элемент ленинградской программы — участие группы танцоров. Эпизодическое включение танцев в исполнение песен плясового характера встречалось и раньше — с 20-х годов. Ныне же «национальные танцы и пляски» впервые значились на афишах. Танцевали, в основном, хористы же — З. Алтын-Баш, Е. Волкова, Г. Ильин, Г. Левицкий, А. Малышкина, К. Павлова. Кроме них специально для танцев был приглашен и актер Б. Алексеев (участник выступлений хора в Горьком, работник Чувашского государственного академического театра, впоследствии народный артист СССР).

Прослеживая историю постановки танцев в Чувашском государственном хоре, необходимо вернуться к 1932 году, когда артисты Николай Айзман и Борис Алексеев впервые поставили парную мужскую пляску, продержавшуюся без особых изменений на сцене более десяти лет. В том же году хористка А. М. Малышкина вызвалась поставить танец под часто исполнявшуюся композицию из двух пьес В. П. Воробьева «Килмен те курман» и «Пирён лаши хура тур». Об одном из первых своих выходов в качестве танцовщицы она рассказывала: «Хор поет без сопровождения, я танцую. Выступали в кинотеатре «Родина», было все руководство республики — А. Н. Никитин, В. И. Токсин, С. П. Петров, нарком Л. Спасов (он всегда просил нас петь «Ака-суха юри»). Последним номером был зажигательный танец, принятый очень хорошо; такая перемена вызвала подъем настроения у слушателей. Потом вышла я в фойе кинотеатра, встретила Никитина. Он так благодарил, так хвалил, никогда не забуду»²³. Исполняла этот танец Малышкина одна, затем ввели пару, две пары. С тех пор концерты хора нередко завершались эффектным вокально-хореографическим номером. Наряду с «Килмен те курман» в этом качестве использовалась «Песня и пляска молодежи» В. М. Кривоносова (из музыкальной комедии «Хаваслăх», созданной в 1935 году). Этот номер имел уже массовый характер — для его исполнения обычно привлекались учащиеся театрального отделения музыкального техникума. Еще через год была поставлена «Чувашская пляска» на музыку И. В. Люблина для мужской пары (исполняли артисты Н. Айзман и Б. Алексеев)²⁴.

В ленинградских концертах танец исполнялся под композицию «Килмен те курман» не менее чем двумя-тремя парами. Этот номер, как и в Чебоксарах, имел успех у публики. «Много непосредственной прелести и ключом бьющей энергии... в удалой плясовой песне «Не бывал, не видал», исполняющейся под аккомпанемент ансамбля гуслей. Жаль только, что живой народный танец оказался единственным...» — писала «Ленинградская правда»²⁵. У специалистов такого единодушия в оценке не было. Отсутствие профессионализма у исполнителей давало себя знать. «Пусть не обижаются танцовщицы, — говорил ленинградский композитор П. Н. Рукин, — мужские исполнители, за исключением одной солистки, мне понравились больше»²⁶.

Пребывание в Ленинграде продолжалось почти месяц. Было дано 23 концерта. Выступали в разных залах Ленинграда и в пригороде — помещении Капеллы имени Глинки, в Клубе моряков (куда неожиданно пригласили хор сразу же в день прибытия), Клубе строителей, Доме учителей, Смольненском лектории, Доме культуры имени Капранова, в Петергофе, в военных частях. Организовывались и особые встречи. Они были связаны с задачей, которая была сформулирована в напутственной речи перед артистами секретаря Чувашского областного комитета партии: «Основная задача не в том, что вы должны показать достижения нашего Чувашского государственного хора, а в том, чтобы по возможности освоить культуру города Ленинграда, освоить его ценности по линии хоровой культуры»²⁷.

И хор использовал для этого все возможности. Впервые его работа подверглась столь детальному разбору в присутствии и с участием большого числа мастеров хорового искусства. Встречи со специалистами организовывались дважды. Сначала после одного из первых концертов 1 марта в зале Ленинградской капеллы. Здесь были дирижеры и композиторы А. Егоров, Н. Данилин, В. Томилин, В. Иванишин, музыковед В. Музалевский (4 марта в «Ленинградской правде» вышла его статья о Чувашском государственном хоре; он упоминал о чувашском хоре и в книге о Ленинградской академической капелле, изданной через год). С приветствием от имени ленинградских музыкантов выступил проф. И. В. Немцев — организатор и главный дирижер массовых музыкальных олимпиад (в частности, московской, где участвовал и хор В. П. Воробьева)²⁸. Эта встреча имела предварительный характер. Последовавшая за ней вторая — 14 марта, в Доме культуры имени М. Горького — вылилась в откровенное и сугубо профессиональное обсуждение проблем, которые стояли перед коллективом из Чувашии. Здесь вновь участвовали И. Немцев, А. Егоров, а также проф. К. Исаченко, М. Хмелев, П. Рукин, Б. Федулов (между прочим руководивший и чувашским самодеятельным хором в Ленинграде), Б. Ядров, А. Яковлев, другие руководители самодеятельных хоров, представители печати.

После выступления хора, предложившего собравшимся двенадцать номеров из своего репертуара, в том числе — несколько

14

МАРТА 1937 г.

ДОМ КУЛЬТУРЫ КАПРАНОВА**ТВОРЧЕСТВО НАРОДОВ СССР
КОНЦЕРТ**РАСПИСКА
КОНЦЕРТ**П. З. АНДРЕЕВ
ГОС. ЧУВАШСКИЙ ХОР****В. П. ВОРОБЬЕВА**

с участием: А. М. ТОКСИНОЙ, М. М. СИМУЛИНА, А. Г. КАЗАКОВА, Н. В. ВАСИЛЬЕВА

ХОР ГУСЛЯРОВ**НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ И ПЛЯСКИ****ГОС. ОРКЕСТР РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

ЛЕД. ФИЛАРМОНИИ под управлением Э. Я. ГРИНГРОВА

В ПРОГРАММЕ: РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ И ПЬЕСЫ
ЧУВАШСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ И ПЬЕСЫ

Начало в 8 ч. 30 м. 1937.

Афиша одного из концертов в Ленинграде. 1937 г.

по выбору присутствующих, Василий Петрович повернулся к залу и кратко поведал об истории и сегодняшних заботах коллектива. Выступившие после него музыканты Ленинграда констатировали свое удовлетворение по поводу того, что Чувашия — маленькая поволжская автономная республика — имеет столь примечательный художественный коллектив. (Многие помнили и его успех на олимпиаде). В центре дискуссии оказались вопросы его профессионального уровня. Для исполнителей этот искренний деловой разговор был чрезвычайно полезным; он стенографировался, экземпляр текста был вручен В. П. Воробьеву перед отъездом и сохранен им²⁰.

Вначале отмечались достоинства чувашского хора. Коллектив обладал самыми важными элементами хоровой звучности — чистой интонированием (об этом говорили буквально все), хорошим гармоническим строем. В основе этого лежат прочность и устойчивость голосов, культивирование певучего, кантиленного звука. «Большое достижение, когда хор умеет давать непрерывное звучание. Это мы сегодня тоже слышали», — отметил Немцев. Одобрена была репертуарная политика — и со стороны национальной характерности (Федулов призвал особо беречь национальное лицо коллектива), и с точки зрения преобладания произведений без сопровождения, позволяющих демонстрировать истинную культуру хора. Не преминули отметить и сложность некоторых номеров — особенно «Татарского полона» Н. А. Римского-Корсакова и чувашской песни в обработке В. Белого, «прекрасной вещи инструментального характера». Больше всего хору удались именно обработки, говорил Немцев. «Вы их хорошо понимаете, хорошо усвоили стиль

этих песен и мастерски их подаете. Каждый из вас при исполнении творчески участвует в создании этого музыкального произведения: чувствуется, что каждый отвечает за себя и анализирует свою работу, свое участие».

Но основной темой были конкретные проблемы и недостатки исполнителей из Чувашии, пути и методы их разрешения, повышения мастерства. Многие обратили внимание на причины недостаточной выразительности пения. Здесь есть над чем работать. Конечно, о качестве дикции можно говорить с большой осторожностью (для этого надо знать чувашский язык, заметил Егоров), но неточности произношения в русском тексте слышали все. Яковлев связал недостаточность исполнительской выразительности у чувашского коллектива с отсутствием развитой мимики и артикуляции. «Нет работы над движением того аппарата, который окрашивает звук... у вас лица не «живут» тем, что они исполняют... Это совершенно ненужная скромность». Упрек по поводу некоторой скованности мимики был поддержан и другими участниками дискуссии. В связи с этим зашел разговор и о чрезмерной скупости в выражении эмоций у дирижера. По наблюдениям Немцева, Василий Петрович «чрезвычайно сильно творчески волнуется и переживает, но держит все в себе. Вот это я считаю неправильным. Должно быть так: я переживаю такое-то настроение, или произведение меня вводит в такое настроение, и я всеми способами: своей фигурой, выражением лица, глазами, бровями, руками это должен «излучить», и тогда получится теснейший контакт со всем коллективом, это будет действовать чрезвычайно эмоционально на всю аудиторию. Небольшой товарищеский совет: распотрошите себя, Василий Петрович, вскройте свое настроение и передайте массе». Много было сказано и о недостатках вокальной работы, открытом звучании группы сопрано, скольжении по звуку («подъездах») у теноров («вашими приемами вы Моцарта не исполните, будет тяжеловесное и неточное исполнение...»), эпизодической пестроте тембров в партиях и т. д.

Многочисленные замечания имели профессиональный творческий характер, выражались иногда и спорные точки зрения (вплоть до того, что попутно возникла полемика о мере необходимой индивидуальности голосов в хоре вообще). Но в главном все были едины: основа для роста есть, нужна большая работа, а помощь со стороны ленинградских музыкантов всегда будет обеспечена. А. А. Егоров же, чью вещь исполнил хор, в заключении своего выступления сказал и о той пользе, которую он извлек для себя: «Постараюсь от вас воспринять некоторые моменты в исполнении «Кукушки», ... ту народность, которую вы так хорошо показали в ней».

На пути из Ленинграда хор задержался в Москве. Здесь 28 и 30 марта состоялись выступления по радио (одно из них записывалось на магнитную ленту), а в студии грамзаписи произведены записи восьми пластинок чувашской музыки. В том числе были записаны сольные произведения (пели А. Г. Казакова и И. В. Васильев), оркестровые (исполнял оркестр Всесоюзного

радиокомитета под управлением Г. И. Благодатова). Хор исполнил для записи «Туй», «Колхоз юрри» Ф. Павлова, «Кёреке юрри», «Мулкач юрри», «Ан аван, шёшкё» С. Максимова, «Колхоз ачисем», «Кай, кай Ивана» В. Воробьева³⁰.

Концерт 29 марта в первом доме ВЦИК был прощальным. В переполненном зале собрались работники представительств национальных республик и областей, красноармейцы-чуваши Первой Пролетарской дивизии, московские рабочие и студенты-чуваши³¹. Прошел он с большим подъемом, сопровождался шумными изъяснениями восторга публики, овациями. Никто — ни сами артисты, ни зрители — не мог предположить, что этим выступлением завершался многолетний период творческого становления и развития Чувашского государственного хора, что вскоре грянут перемены, которые коснутся как внешних, так и внутренних сторон деятельности коллектива.



ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН, ВРЕМЯ ИСПЫТАНИЙ (1937—1945)

В составе филармонии

*

Перемены в руководстве

*

Новый жанр

*

Гастроли и Всероссийский смотр

*

Критический момент

*

Славная страница

*

В конце войны

Итоги ленинградских обсуждений произвели большое впечатление в Чебоксарах. На их осмысление и принятие решений требовалось время. Пока же внешне все продолжалось по-прежнему. Хор представлял собой главную исполнительскую силу музыкального искусства Чувашии. Опираясь на него и на оркестр, филармония могла использовать самые разнообразные современные формы работы. Стали обычными большие открытые тематические концерты на сцене Чувашского академического театра — такие, как «Пушкин в музыке», «Русская музыка», «Чувашская народная музыка», «Оперная музыка» и т. д. Строились они по индивидуально разработанным программам с пояснениями и вступительным словом. Как обычно, проводилось много выступлений по заявкам предприятий и учреждений, на конференциях и съездах — такие концерты имели смешанные программы. Не реже одного раза в сезон филармония своими силами организовывала крупные многодневные мероприятия — декады, фестивали. Ставились музыкальные спектакли, оперные сцены. Хор непременно и везде принимал участие. Так, в Декаде советской музыки к 20-летию Октября совместно с оркестром и солистами он дал два больших концерта 9 и 11 ноября. В другие дни декады тем же составом и актерами драмы была исполнена музкомедия «Радость» В. М. Кривоносова и литературно-музыкальная композиция, называвшаяся «Письмо чувашского народа...»¹.

В этом году хор значительно чаще стал выступать перед микрофоном. Согласно договору с Радиокomiteтом филармония представляла хор в его распоряжение не менее шести раз в месяц. Более регулярными становились и выходы во всесоюзный

эфир. Радиостанция им. Коминтерна запланировала ежеквартальные музыкальные передачи из Чебоксар. Первый сорокаминутный радиоконцерт с участием госхора, симфонического оркестра и солистов состоялся 13 апреля 1937 года. В этом же году впервые был проведен обмен музыкальными передачами с Татарским радиокомитетом, естественно, с участием Чувашского государственного хора².

Хор продолжал бывать в рабочих коллективах, особенно на важнейшем в те годы объекте — строительстве железнодорожной линии Канаш — Чебоксары. Из других поездок 1937 года наиболее значительным было восьмидневное пребывание в Казани, столице соседней Татарии — первое со дня создания хора. Концерты прошли в парках, на предприятиях, в воинских частях. Один концерт транслировался по татарскому радио. Наибольший резонанс имело выступление 6 августа в открытом театре парка им. Горького. Среди публики, писал рецензент, были не только горожане — татары, русские, чуваша, но и представители окрестных сел. Программа строилась по «историческому» принципу. Участвовали также ансамбль гуслей и танцоры³.

Теперь деятельность Чувашской филармонии не оставалась незамеченной. Всесоюзный комитет по делам искусств уже в конце 1937 года отметил ее большой рост. Среди периферийных филармоний Чувашская по выполнению годового плана вышла на одно из первых мест. Особо подчеркивалось наличие больших исполнительских коллективов (госхор, оркестр) при весьма скромных средствах, отпущенных местным бюджетом. У хора во второй половине 30-х годов сложилась, можно сказать, всесоюзная репутация не только старейшего, но и профессионально крепкого коллектива, имеющего репертуар высокого идейно-художественного значения⁴. Такое отношение к хору не поколебали многочисленные внутренние проблемы, обострившиеся в предвоенные годы.



Василий Петрович продолжал прежнюю линию, пытаясь по мере сил воплотить в жизнь то, что подсказывали специалисты и собственный опыт. Но он стал замечать, как необъяснимо изменяется отношение к хору и лично к нему. После славословий минувшего года, вместо поддержки хор столкнулся с непониманием и упреками в однообразии и громоздкости программ, якобы излишней академичности и сухости в исполнении. Работа вдруг разладилась, пошла полоса сплошных неудач. На концертах публика не заполняла и половины зала, сборы не покрывали стоимости аренды, а своего помещения все еще не предвиделось. Прекратились занятия по повышению квалификации. Многие принятые на работу в хор долго в нем не задерживались — филармония не обеспечивала жильем, оплата труда была невысокой (вскоре, в 1939 году, было официально выяснено, что по сравнению с другими коллективами в Чувашии ставки хористов были крайне занижены⁵).

Корни происходившего скрывались в негативных явлениях периода 1937—1938 годов, в области искусства коснувшихся более всего кадровой политики и репертуара. В опале оказались буквально все крупные деятели национальной музыки; а ведь только их понимание и сотрудничество позволяли успешно существовать в столь неприветливых условиях профессиональному хоровому исполнительству. Были невинно осуждены С. М. Максимов (его произведения, считающиеся ныне классикой чувашской хоровой литературы, почти два десятилетия не допускались на сцену) и директор филармонии, пианист и композитор И. В. Люблин. Их судьбу разделили также начальник управления по делам искусств А. И. Золотов и дирижер оркестра, с которым хор постоянно выступал, С. И. Габер. В конце 1937 года были вынуждены временно прекратить работу и многие хористы, в том числе старейшие — А. Ванюков, М. Ильин, М. Сорокина⁶. Когда-то сильнейшая группа — басовая — стала слабым местом хора. В начале 1938 года в нем пело всего 36 человек, в том числе мужчин всего тринадцать. Филармония лишилась и своих постоянных лучших солистов — исполнителей национального репертуара А. И. Токсиной, уволенной как жена «врага народа» (ей разрешили работать рядовой хористкой), и И. В. Васильева, покинувшего Чебоксары в 1938 году.

Резко изменился тон отзывов о хоре на обсуждениях. Новое руководство филармонии и Управления по делам искусств недальновидно пыталось возложить всю ответственность за складывающуюся неблагоприятную обстановку на тех, кто уже не работал. Немало несправедливых, порой вздорных, претензий появилось и к Василию Петровичу. На совещании работников искусств 27 декабря 1937 года он был назван «волком в овечьей шкуре». Ему припомнили регентскую службу до 1920 года, обвинили в политических ошибках при подборе кадров («состав хора засорен неустойчивыми классово враждебными людьми»). О его композиторском творчестве теперь могли отозваться пренебрежительно («бездарные песни») ⁷. Самым сильным ударом, по-видимому, было то, что под сомнение была поставлена сама искренность его намерений. Подавленный происходящим, Василий Петрович просто опустил руки. Хористы видели, как он изменился. «Что-то с ним произошло, трудно объяснить», — рассказывал один из них, И. Д. Шубин. Вскоре В. П. Воробьев был освобожден от руководства хором. Это не было его личным желанием. Он откровенно говорил: «С 27 января я исключен из филармонии... Я страшно опечален. Не хочу еще быть старым. Мне хотелось учиться и крепко поработать...» ⁸. Ближайшие годы он действительно посвятил занятиям на курсах при Ленинградской консерватории. В перерывах между сессиями он продолжал работать со своим коллективом в качестве хормейстера.

Смена художественного руководителя была только началом в полосе перемен, лихорадивших хор. После Воробьева на посту художественного руководителя побывало три человека. За это же время пять раз сменился директор филармонии, трижды — началь-



Чувашский государственный хор и ансамбль гусляров. 1938 г. В центре — А. И. Могулевский.

ник Управления по делам искусств. Понятно, что в таких условиях ответственность и забота о будущем практически отсутствовали.

На пост главного дирижера с февраля 1938 года был приглашен А. И. Могулевский — бывший работник Мариинского оперного театра в Ленинграде. Ставя задачу повышения художественной ценности хора, он, как вспоминал старейший хорист Г. А. Алексеев, «упражнял хор на классических произведениях. Этим он добился ровности звучания партий в хоре, гармонической выразительности интонаций, четкости ритма и ясности произношения текста»⁹. Индивидуальные занятия по вокалу у хористов были решительно отменены, упор делался на коллективную постановку голоса. Уже летом Могулевский организовал гастрольные поездки по районам республики, а в июле месяце осуществил запись шести грампластинок в Москве. Для записи исполнили тринадцать произведений своего традиционного чувашского репертуара, в том числе произведения Ф. П. Павлова, В. П. Воробьева, Г. Г. Лискова, А. А. Егорова и В. А. Белого. 5 июля они прозвучали и в передаче радиостанции имени Коминтерна. По пути домой, как бывало и раньше, хор дал концерты в Горьком. В этот раз, кроме знакомых площадок автозавода и Сормова, Горьковская филармония предоставила чувашскому хору и свой зал¹⁰.

Но полного творческого контакта с коллективом и дирекцией

Чувашской филармонии у Могулевского не получилось. Не зная чувашского языка, он, как и его помощник Ростиславин, не уделял должного внимания работе над национальным репертуаром. В силу этих и каких-то личных причин через год Могулевский ушел с поста руководителя Чувашского государственного хора, оставив, впрочем, о себе неплохую память с профессиональной стороны.

* * *

По своей направленности работа Могулевского совпадала с задачами, которые стояли перед хором после ленинградских обсуждений. Однако теперь появились другие представления о возможном пути решения накопившихся проблем. Во второй половине 30-х годов в центральной печати, журналах «Народное творчество», «Культурная работа профсоюзов» началась кампания по усиленной пропаганде новой формы, по-существу, нового массового жанра исполнительского искусства. Его основоположником называли Краснознаменный ансамбль песни и пляски под руководством А. В. Александрова, чья слава быстро росла. В конце десятилетия в Москве возникает также Ансамбль песни и пляски ВЦСПС под управлением А. Г. Новикова. Такая форма особенно рекомендовалась для самодеятельности. Она отличалась равноправием хорового и сольного, инструментального и хореографического начал. Вокальная часть репертуара выделялась песенностью форм, обязательностью характерных народных номеров и тембровых красок, но не обнаженно фольклорных, а в «окультуренном» виде — достаточно вспомнить, что прежняя чисто фольклорная манера в этот период ушла и из хора имени Пятницкого, уступив «более современной культурной»¹¹. Для республик и областей, не имевших профессиональных хоровых и хореографических традиций, такой тип концертного коллектива действительно открывал хорошие возможности при переходе от самодеятельных форм к профессиональным.

В Чувашии же не было особой необходимости в такой перестройке уже существующего коллектива. Традиции хорового пения здесь были достаточно глубоки, пути совершенствования профессионального хора, в общем, ясны. Требовался лишь высококвалифицированный руководитель, подготовленные кадры исполнителей, соответствующие условия для творческой работы. Напротив, с хореографией в Чувашии дело обстояло плохо. Достаточно сказать, что в республике до сих пор некому было собирать и изучать крупицы народного опыта, фольклорные танцевальные традиции, не было ни одного профессионального постановщика народных танцев.

Пока танец в концертах лишь дополнял народно-бытовые песни, придавая им специфический колорит, это особо не мешало хору. Но появившиеся и в Чебоксарах сторонники немедленного преобразования коллектива в ансамбль не задумывались о том, что далекий от совершенства танец, выведенный на сцену «на равных» с хором, потянет коллектив назад, к утрате с таким трудом вы-



А. Г. Орлов-Шузым. 1939 г.

работанной и поддерживаемой исполнительской культуры. Тем не менее, такой шаг был сделан — да и мудро было воспротивиться ему, ибо на создании в Чувашии ансамбля песни и пляски теперь настаивал Всесоюзный комитет по делам искусств, признавая на периферии только эту форму наиболее отвечающей духу времени. В эти годы по стране буквально прокатилась волна создания однотипных ансамблей песни и пляски. Только из ближайших автономных республик ими обзавелись Удмуртия (1936), Татария (1937), Марийская АССР (1939). В Чувашии местное руководство также увидело в рекомендованном сверху преобразовании средство поднять общественный интерес к выступлениям своего коллектива, не затрачивая при этом больших усилий и почти не неся дополнительных расходов. Из руководителей коллектива единственным, кто накануне войны осмелился открыто говорить о потерях на этом пути, был С. А. Казачков. История скоро подтвердила правоту тех, кто осознавал необходимость сохранения профессионального академического хора в Чувашии. Уже в годы войны, несмотря на особую сложность момента, при республиканском радиокомитете по инициативе В. П. Воробьева родился штатный вокальный ансамбль (ныне — хор Гостелерадио Чувашской АССР).

Однако дело уже было сделано. Осуществить реорганизацию пригласили молодого, способного, хотя и недостаточно опытного тогда дирижера и композитора (чьи песни с 1934 года входили в постоянный репертуар хора) Аристарха Орлова (позднее Орлов-Шузым). В 1935 году он окончил Чебоксарский музыкальный техникум, отслужил в рядах Красной Армии, руководил армей-

ской самодеятельностью. Первый его контакт с Государственным хором состоялся в декабре 1937 года, после возвращения в Чебоксары. Два месяца его работы не оставили в коллективе большого следа. Орлову, третьему дирижеру, просто не оставалось времени для реализации своих планов (а они были не малыми: едва приступив к работе, он представил свои предложения по повышению квалификации артистов хора), всю работу тогда продолжали вести Воробьев и Ростиславин. В конце января 1938 года Орлов был переведен в оркестр альтистом. Кроме того, он дирижировал инструментальным ансамблем филармонии, выступавшим перед сеансами в кинотеатре «Родина». Одновременно он же организовал самодеятельный студенческий ансамбль песни и пляски в Чувашском педагогическом институте. Это и был первый в Чувашии успешный опыт создания концертного коллектива нового типа. В начале 1939 года Орлову было предложено возглавить создание такого ансамбля в государственной филармонии. Он дал согласие¹².

Что будет представлять собой новый коллектив, ясно никто не мог сказать. Даже в приказе Управления о реорганизации употреблялось два наименования будущего коллектива: с одной стороны, создавался «ансамбль чувашской песни и пляски», с другой стороны, говорилось о «чувашском ансамбле песни и пляски»¹³. Если второе наименование оставляло известный простор для формирования репертуара, то первое ограничивало репертуар только национальной музыкой и хореографией, что в случае реализации было бы колоссальным и неоправданным шагом назад от достигнутого хором уровня. Тем не менее, некоторое время и в печати, и в деловых бумагах в ходу были оба названия.

В марте 1939 года Орлову были предоставлены полномочия художественного руководителя ансамбля песни и пляски. Он пригласил двух баянистов — Н. Захарова и А. Матвеева, способных на слух аккомпанировать танцам (нот они не знали). Вновь был собран ансамбль гуслиаров. В танцах согласились участвовать хористы С. Смелова, А. Малышкина, Г. Левицкий, З. Павлова, М. Сорокина, А. Ванюков, А. Лебедев, А. Кузьмин и др. Из них никто не имел специальной подготовки. А. Г. Орлов-Шузым вспоминал: «Балетмейстера не было, и я взялся сам ставить танцы: «Тюньки-тюньки», «Линка-линка», «Полянка», «Гопак» (как назывался пятый танец, не помню). Вначале доходило до смешного. Нужно делать присядку, а «танцоры» мои, как ни стараются, не могут, падают»¹⁴. Но постепенно дело наладилось. Некоторую помощь оказали работники театров К. Ю. Долорес, Б. А. Алексеев.



Уже в июне начались первые гастроли, подобных которым по продолжительности у госхора не бывало. Почти одновременно чувашский ансамбль получил приглашение в августе участвовать во Всероссийском смотре. Времени на серьезную подготовку не осталось, а филармония не решилась изменить план, присланный

Всесоюзным концертно-гастрольным объединением (с 1939 года оно диктовало маршрут и сроки гастролей), уповая на сложившийся авторитет и художественный уровень бывшего госхора. Протесты же молодого руководителя не были приняты во внимание¹⁵.

В таких условиях Орлов не мог поставить задачу обновления концертной программы. Он решил широко использовать богатейший репертуар хора. Изменения коснулись главным образом общей компоновки концерта. Песни теперь более регулярно чередовались с танцами. Отдельные выходы имел ансамбль гуслияров. Первое отделение выстраивалось из чувашских песен и танцев. Второе отделение делалось «интернациональным», в нем отводилось место и классическим произведениям. Такое построение программы предвосхищало композиции 70-х, 80-х годов. Но в первые годы оно сосуществовало и с программами смешанного типа, напоминавшими прежние выступления Государственного хора¹⁶. Наибольшие изменения произошли в исполнительском стиле. Орлов был сторонником яркого звучания, контрастных динамических оттенков, скорых темпов. Этим молодой художественный руководитель добивался внешней эффектности, но не хватало работы над отделкой элементов хоровой звучности — цельностью и слитностью партий, строем, нюансами. Хор жил за счет накопленного ранее опыта и репертуара. Негативные результаты такой работы рано или поздно должны были проявиться.

Гастроли начались концертом в Оренбурге (тогда — Чкалов) 26 июня. Затем Чувашский ансамбль побывал в Челябинске, Златоусте, Перми, Кудымкаре, Краснокамске, Ижевске. В течение месяца было дано 22 концерта и попутно организованы две творческие встречи — с ансамблем песни и пляски кубанских казаков (бывшим на гастролях в Перми) и с коллективом Кудымкарского театра¹⁷. После краткого пребывания в Чебоксарах ансамбль продолжил свои гастроли в Ульяновске и Куйбышеве. Прямо из Куйбышева артисты отправились в Москву.

А. Г. Орлов-Шузым рассказывает об этой поездке: «Устроились мы в общежитии консерватории недалеко от Белорусского вокзала. На совещание художественных руководителей прибывших коллективов в Управлении на Китайском проезде я немного опоздал. Как раз все ансамбли — Донской, Карельский — отчитывались. Я честно сказал, что специально к смотру не готовился, и, если будет плохо, мы уедем. Концерты нам разрешили дать в парке «Измайловский», тогда он был за городом. У нас даже не было своего концертмейстера, кое-как нашли студентку-пианистку. Концерт прошел неплохо, и я требовал от артистов полной самоотдачи. Среди слушателей присутствовал представитель жюри. Утром пришлось попереживать, когда прибыла машина и нам без объяснений предложили выходить с вещами. Но оказалось, что нас перевозят в гостиницу «Москва». Меня лично поздравил с успешным началом сам начальник Главискусства РСФСР Н. Беспалов»¹⁸.

В смотре приняли участие десять коллективов: ансамбли песни и пляски Татарской, Северо-Осетинской, Дагестанской, Удмурт-

ской, Карельской, Чувашской автономных республик, донских и кубанских казаков, Государственный ансамбль песни и пляски РСФСР, Ансамбль северной песни и пляски.

Чувашские артисты выступали кроме Измайловского парка в Сокольниках, на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (к открытию которой и был приурочен смотр), трижды в ЦПКиО им. Горького. Трижды они пели перед микрофоном, причем выступление 17 августа транслировалось на Венгрию, а 20 августа — на Италию¹⁹.

Как и в прежние приезды хора в Москву, отзывы прессы были весьма благоприятные. Специалисты по-прежнему высоко ценили исполнительский уровень хора. «Пожалуй, самым сильным хоровым коллективом является Ансамбль песни и пляски Чувашской АССР,— писал руководитель Государственного хора СССР К. П. Виноградов.— Хор великолепно исполнил интересную, но трудную обработку народной песни «Туши юрри», сделанную композитором Белым. Очень легко, прозрачно и грациозно был исполнен «Хор швейцарцев» из оперы Россини «Вильгельм Телль»²⁰. На этом смотре чувашский коллектив впервые попал в поле зрения Игоря Моисеева (уже руководившего Государственным ансамблем народного танца СССР). Весьма одобрительно отозвавшись о мастерстве хора, Моисеев более сдержанно говорил о хореографической части: «...Только женщины сохранили национальный характер исполнения, мужчины же танцуют явно надуманно»²¹. О том, что хорошему звучанию чувашского хора резко противоречит примитивизм танцев, без обиняков высказался и Мариан Коваль на страницах «Советской музыки»²².

Тем не менее, итоги смотра для Чувашского ансамбля были в целом неплохими, особо отмечалось исполнительское мастерство хора. Пребывание в Москве было использовано также для поисков квалифицированного хореографа. Первым штатным балетмейстером ансамбля стала Ирина Васильевна Флорентинская. (На смотре танцы в ее постановке показал Дагестанский ансамбль).

Новые задачи были поставлены в начале 1940 года. К 20-летию автономии готовилась постановка сцен из первой национальной оперы «Нарспи» (над ней работал ленинградский композитор В. Г. Иванишин). I акт и часть II-го были исполнены 23 июня. Но до юбилея предстояли новые дальние гастроли по южным областям России. Выступления начались в марте в Воронеже. Однако поездка оказалась с самого начала неудачной — в ряде мест артисты бездейательно сидели в гостиницах по нескольку дней, не имея возможности даже репетировать. В довершение всего, за самостоятельно (вне плана) организованные выступления на территории соседних украинских областей (Харьков, Сумы) чувашский ансамбль получил взыскание от Управления РСФСР²³. Летом вновь произошла смена художественного руководителя. Орлов уехал учиться в консерваторию (но учеба его скоро прервалась из-за нездоровья и уже не возобновилась вследствие начавшейся войны). На эту должность был назначен выпускник Ленинградской консерватории, ученик



С. А. Казачков. 1940 г.

профессора А. А. Егорова, Семен Абрамович Казачков (впоследствии крупный деятель хорового искусства, профессор Казанской консерватории).

Он принял коллектив в очень плохом состоянии. Осенью в очередной раз сменилось руководство и в филармонии, и в Управлении. Со стороны новых работников не было недостатка в обвинениях предшественников в развале работы. И хор, и оркестр в сентябре-октябре 1940 года практически бездействовали ввиду неукomплектованности и дезорганизации. Разбираясь в обстановке, Казачков писал: «Из-за неправильной постановки всей вокальной работы у певцов ансамбля расшатаны голоса, а у некоторых они просто сорваны. Весь прежний репертуар ансамбля находится в заброшенном состоянии (неряшливая интонация и ритм). Никакой учебы с ансамблем не проводилось...» Главной причиной создавшегося положения Казачков называл поспешно проведенную реорганизацию²⁴. Но предложения Казачкова восстановить Государственный хор, а хореографический коллектив сделать самостоятельным поддержки не получили. Ансамбль песни и пляски продолжал свою деятельность в сложившемся виде. На репетициях дирижер по возможности поддерживал качество хорового звучания. «Работал Казачков очень основательно, других и сравнивать с ним трудно», — вспоминала об этом времени А. И. Токсина. Над постановкой новых танцев трудилась Флорентинская. С целью поиска кадров для укомплектования штатов коллектива в районы республики был командирован хормейстер Ф. С. Васильев (будущий



«Ансамбль ищет квартиру». Рисунок П. В. Сизова, предназначенный для сатирического журнала «Капкан». Публикуется впервые. 1941 г. Коллектив изображен в поиске репетиционного помещения на бывш. Красной площади Чебоксар. Впереди — С. А. Казачков, среди хористов А. Г. Казакова и сам художник.

композитор). Ансамбль был вновь привлечен к подготовке предстоящего показа оперы В. Г. Иванишина «Нарспи». Теперь ее должны были поставить целиком.

Весной 1941 года состоялись выезды во многие районы. Летом планировались крупные гастрольные выезды по областям и республикам Поволжья, а также Орловской, Тульской, Вологодской, Кировской областям²⁵. Но планы эти не были осуществлены, как не успели проявиться в полной мере результаты целенаправленной творческой работы нового художественного руководителя. Наступило 22 июня 1941 года.

* * *

С первого дня войны художественные коллективы Чувашии стали перестраивать свою работу. Уже в июле ансамбль и его руководитель Казачков удостоились благодарности Управления по делам искусств, как говорилось в приказе, за «высокохудожественный концерт, проведенный 1 июля 1941 года в г. Чебоксарах в честь доблестных бойцов Рабоче-Крестьянской Красной Армии и Военно-Морского Флота», в котором было продемонстрировано успешное освоение оборонного репертуара²⁶. Этот репертуар пополнялся беспрестанно. В. П. Воробьев, работавший в это время хормейстером ансамбля, записал в своей рабочей тетради: «Вечером (13 августа) Казачков репетировал. Я и он купили новую песню. Он уже начал разучивать «Священную войну»...»²⁷. В эти же августовские дни разучивались также новые песни А. Новикова

«Самовары-самопалы», «Вася-Василек». К созданию песен на военно-патриотическую тему активно подключились и местные авторы. 15 августа Воробьев занес в свою тетрадь: «Считать выученными: Лебедев I) «Вилём ирсёр ташмана», «Октябрь гимн», Лисков «Командир синчен хуня юря», Васильев «Тухатпяр пяр харя» (т. е. Лебедев «Смерть презренному врагу», «Гимн Октября», Лисков «Песня о командире», Васильев «Выступим дружно»).

Но на фронтах положение становилось все тревожнее. Это отражалось и на уровне поддержки, оказывавшейся обычно государством учреждениям культуры и искусства. В Чувашии, например, уже во второй половине июля была приостановлена деятельность некоторых из них. Состав ансамбля пока только сокращался, многие артисты призывались на воинскую службу. Это ощутимо ослабило мужские партии хора и танцевальную группу. К октябрю в коллективе оставалось 25 хористов, 1 танцор и 1 баянист²⁸.

В августе ансамбль отправился на гастроли по районам республики. Они совсем не походили на довоенные, а по условиям были, возможно, наиболее тяжелыми. Вынужденным нововведением стали выступления без дирижера, так как ему приходилось самому ездить впереди ансамбля и договариваться о проведении концертов. «Казачков натренировал нас петь без него,— вспоминала певица О. Я. Агакова,— только баянист давал тон, а мы вступали... Получалось великолепно»²⁹. (Заметим, что этот прием стал обычным в концертах ансамбля лишь через несколько десятилетий, когда вошли в обиход большие вокально-хореографические композиции — во время их исполнения на сцене просто не оставалось места дирижеру.) Главными слушателями стали военные и новобранцы на призывных пунктах.

Большую часть пути от села до села артистам приходилось проделывать пешком. Для перевозки вещей колхозы иногда выделяли подводу с быками (или выручали лошадью пожарные). Но на трудности не жаловались — все осознавали грозную опасность, нависшую над страной, и жаждали помочь чем могли. Концерты организовывались ежедневно, в основном — шефские. В сентябре из-за плохой погоды выступления стали все чаще срываться. Платных удалось организовать только восемь. Финансовый план, естественно, не выполнялся. Филармония оказалась не подготовленной к подобной ситуации, и попала в тяжелейшее положение — была не в состоянии выдавать артистам зарплату. Не видя иного выхода, Совнарком Чувашии в октябре принял решение временно законсервировать ее деятельность. Артисты ансамбля оказались не у дел, каждый трудоустроивался как мог. В ноябре из всех исполнительских учреждений искусства республики действующим оставался только Чувашский государственный академический театр. На него и была возложена организация концертно-эстрадной работы³⁰.

Судьбу ансамбля песни и пляски в этот критический момент его истории проясняют воспоминания Г. В. Мордковича, работавшего директором ЧГАТ. Он рассказывал:

— Где-то в декабре пришел ко мне Казачков. Представился:

«Я — бывший художественный руководитель ансамбля. Нас осталось 15—16 человек, мы нигде не можем найти работы, не имеем даже хлебных карточек. Нет ли возможности собрать нас при театре? Дополнительных дотаций нам не нужно, мы сами себе зарабатываем». Доводы Казачкова показались убедительными. Уже несколько месяцев шла война. Попасть на какое-нибудь зрелище в городе было почти невозможно. Львиную долю билетов (восемьдесят процентов) на спектакли забирали военные, за остальными шла настоящая охота. А театру нужны были новые спектакли, особенно — национальные. Большой симпатией населения пользовались пьесы «Нарспи», «Чакка», «Айдар», «Кужар», «Ялта». А для их постановки были необходимы исполнители музыки, песен, танцев. Вскоре подобный же разговор в театре состоялся и со скрипачом В. А. Ходяшевым, возглавившим остатки еще раньше распущенного симфонического оркестра филармонии. По ходатайству театра Совнарком разрешил создать при нем Концертно-эстрадное бюро на основах полного хозрасчета. Уже с декабря нашедшие приют музыканты стали регулярно участвовать и в спектаклях театра («Нарспи», «Чакка», «В степях Украины» и др.), и давать самостоятельные концерты³¹.

В силу немногочисленности состава в первое время коллектив Казачкова получил название Чувашского вокального ансамбля песни и пляски, но немного окрепнув, в мае 1942 года вернул себе прежнее название Государственного ансамбля песни и пляски, хотя оставался в составе театра³². Укрепление кадров отчасти шло за счет возвращения бывших работников ансамбля, устроившихся на работу в других местах. Чрезвычайные обстоятельства военного времени осложняли решение этих вопросов. Управление по делам искусств получало иногда и резкие отповеди, как, например, ответ директора номерного завода Чебоксар: «Сообщаю, что освободить (требуемого работника) могу только после войны, а сейчас у меня недостает рабочей силы. Вообще другой бы на вашем месте постеснялся писать об этом в настоящее время»³³.

В поддержании профессионального уровня художественных коллективов, обескровленных сокращением штатов, средств, мобилизацией, сыграли известную роль и эвакуированные в Чувашию артисты. В частности, в ансамбль пришел работать хористом М. Берман, прибывший из Латвии. В 1943 году он вместе со всем коллективом выезжал на фронт. В организации этой поездки помог также эвакуированный артист Центрального театра Красной Армии Неронов. Его личное содействие в переговорах с Центральным домом Красной Армии, через который формировались бригады для обслуживания фронта, значительно упростило и ускорило решение вопроса.

Концертная деятельность ансамбля вновь развернулась в 1942 году. Почти все время было заполнено напряженной работой в городе — в спектаклях театра, в сборных и самостоятельных концертах в разных залах Чебоксар, в госпиталях и формирую-



Ф. М. Лукин. 1950-е гг.

щихся воинских частях. С июня по август ансамбль колесил по районам Чувашии, выступил с концертами в семидесяти колхозах. Приезд артистов был праздником для сельчан. В отчете об обслуживании уборочной страды 1942 года говорилось: «Коллектив ансамбля получил много благодарностей и вторичных приглашений как от руководителей колхозов, сельсоветов, а также от целых групп колхозников. Замечательная встреча коллектива ансамбля состоялась с колхозниками и колхозницами на родине Героя Советского Союза М. Е. Ефимова в дер. Самушкино Аликовского района. На полевом стане состоялась беседа с колхозниками о текущем моменте и читка важнейших статей из газет. Тепло и сердечно была принята исполненная ансамблем программа, которая состояла из произведений чувашских и русских композиторов, написанных ими за время Отечественной войны, из чувашских, русских, украинских и других народных песен и плясок»³⁴. Но бывало и другое. «Приедем в деревню, а там десять похоронок, и стыдно как-то женщин звать на концерт,— вспоминала хористка А. Л. Мигуськина.— Но все равно зрители приходили. Сидят тихо и слушают. А потом увидишь, что немного ожили, и так у тебя на душе делается хорошо, что слов нет. Оттаивали они как-то от наших песен»³⁵.

В выступлениях этого периода сквозь любой концерт красной нитью проходила тема защиты Родины. Особое место в программах хора занимали советские песни, созданные во время войны. В их числе часто звучали и сочинения чувашских авторов: В. П. Во-

робьева (особую популярность имела его «Белая голубка», удачно соединившая в себе гражданственность темы с задушевностью интонации и стихов, навеянных фольклорными прообразами), Г. Г. Лискова (его песня «Боевая» считается одной из лучших военно-патриотических песен чувашских авторов тех лет), молодых композиторов Ф. Лукина, Г. Лебедева, Г. Хирбю, Ф. Васильева, А. Орлова-Шузым.

Нашли свое отражение в репертуаре чувашских артистов и такие военно-политические события, как образование антигитлеровской коалиции. Так, в 1943 году в концертах ансамбля звучали американские шуточные песенки «Три утра», «Кабачок», английская песня «В рощу пойдем мы».

Концерты по своей форме были разными — в основном сборные по составу участников и смешанные по программам. Были и тематические — например, 2 и 9 марта 1942 года ансамблем проводились вечера русской народной песни и пляски. В следующем месяце прошли концерты чувашского искусства. Во втором отделении ряд номеров сопровождался духовым оркестром. Аранжировки делал сам Казачков, он же дирижировал исполнением³⁶.

В начале июля 1942 года по направлению Всесоюзного комитета по делам искусств прибыл в Чебоксары хоровой дирижер и композитор Ф. М. Лукин. Филипп Миронович Лукин — один из одаренных чувашских музыкантов второго поколения, воспитанного уже после Октября. В коллективе ансамбля он не был новичком — пел в госхоре с 1929 года пятнадцатилетним подростком, будучи еще учеником музыкальной школы, затем музтехникума. До поступления на дирижерско-хоровой факультет училища при Московской государственной консерватории (в 1935 году), затем — самой Московской консерватории, он успел поработать хористом и помощником дирижера, причем проявил себя активным общественником, комсомольским вожаком. С хором же были связаны и первые композиторские опыты. Сочинять песни он начал в семнадцать лет, а уже два года спустя его песня «Ушкăн сұлпа» вошла в репертуар Государственного хора. В 30-е годы В. П. Воробьев включил в репертуар хора еще несколько произведений Лукина на колхозную тематику. Пристрастие к жанру хоровой песни осталось у него на всю жизнь. В 1941 году Лукин, еще студент консерватории, был принят в члены Союза советских композиторов. Завершив образование (в Саратове, куда эвакуировалась Московская консерватория) как дирижер-хоровик в спецклассах В. П. Мухина и В. Г. Соколова, он вернулся на родину. 15 июля 1942 года, хотя коллектив еще находился на гастролях, Лукин был назначен его художественным руководителем. Ему сразу было поручено подготовить музыкальное оформление для пьесы «Кадыков»³⁷.

Много позднее описываемой истории, анализируя различия московской и ленинградской школ отечественного хорового искусства, в одной из своих статей С. А. Казачков напишет, что это «две совершенно различные художественные системы, разный



Г. С. Лебедев. 1970-е гг.

исторический опыт»³⁸. Чувашский хор всегда ориентировался на Ленинград. Именно там стремились учиться В. П. Воробьев и Ф. П. Павлов. Опыт Ленинградской академической капеллы в 30-е годы служил образцом для чувашского хора. В Ленинграде в 1937 году при самом внимательном отношении ему была оказана помощь в определении дальнейших задач. Отсюда же в Чебоксары были направлены на постоянную работу А. И. Могулевский и С. А. Казачков. С приходом Ф. М. Лукина — воспитанника московской школы — неизбежно должны были появиться новые моменты в творческом развитии коллектива. Это совпало и с организационным укреплением — в сентябре 1942 года Москва дала согласие на увеличение штата ансамбля до 40 человек³⁹. Завершился затянувшийся период нестабильности, неопределенности целей, понимавшихся каждым руководителем по-своему.

Постоянным помощником художественного руководителя хора (вначале баянистом-аккомпаниатором, затем — с октября 1943 года — хормейстером) становится Герман Степанович Лебедев (1913—1980). Он, как и Лукин, с 1932 года еще учеником муз-техникума ходил петь в Государственный хор, потом работал в нем помощником дирижера (по воспоминаниям И. Д. Шубина, под его управлением разучивались в 1935 году «Проводы масленицы» Н. А. Римского-Корсакова), сочинил несколько песен, звучавших в концертах хора с 1934 года и получивших некоторую известность. Композиторское дарование молодого чувашского музыканта заметил Р. М. Глиэр, уверенно предсказавший в 1941 году, что из Лебедева, при условии получения им высшего музыкального обра-

зования, может вырасти «крупный композитор-профессионал, способный значительно поднять музыкальное искусство Чувашской АССР»⁴⁰. Лебедев действительно стал после войны одним из любимых в народе композиторов-песенников (хотя высшего образования он так и не получил), а его песенно-танцевальные сюиты, блиставшие в ключевых точках многих программ ансамбля песни и танца, в большой мере определяли исполнительский стиль коллектива. Работе в нем в качестве хормейстера Герман Степанович отдал более тридцати лет, при необходимости принимая на себя и художественное руководство. Лебедеву параллельно доводилось возглавлять и филармонию (директор с 1945 по 1948 гг.), и вокальный ансамбль Чувашского радиокомитета (1951—1953 гг.).

Продолжалось развитие танцевальной культуры ансамбля. Четырехлетняя профессиональная работа И. В. Флорентинской имела положительные результаты. Поставленных ею в 1940 году номеров хватало на формирование трех разных программ⁴¹. Немало внимания Флорентинская уделяла чувашской хореографии — совместно с Орловым-Шузьмом она поставила массовую чувашскую пляску, чувашский мужской танец, женский танец «Путене» («Перепелка»), «Линка-линка» (последняя и в 1956 году исполнялась в постановке Флорентинской), была восстановлена «Песня и пляска молодежи» из мюзкомедии «Радость» В. М. Кривоносова. Она же поставила несколько русских танцев — «Лебеда», «Пойду ль, выйду ль я», «Полянка», «Барыня», «Русская кадриль», ряд танцев народов СССР, в том числе близких чувашам марийцев и казанских татар, а также украинский, белорусский «Крыжачок», молдавский, цыганский, крымско-татарский танцы. Флорентинская также ввела в программы ансамбля ряд характерных танцев: для А. М. Малышкиной ею был создан «Восточный танец», для В. И. Жилочкина «Танец веселого кочегара» («Яблочко»). В дни войны на сцене обязательно присутствовали красноармейская и краснофлотская пляски. Часто исполнялись народный лубок (пляска с песней) «В деревне было Ольховке», а также сценка «Кумушки».

И. В. Флорентинская в сентябре 1943 года по семейным обстоятельствам покинула Чебоксары. В октябре-ноябре ее заменяла балетмейстер Сотникова⁴². После этого ансамбль в течение нескольких лет оставался без постановщика танцев.

* * *

Вопрос о концертной поездке ансамбля на фронт был поднят Ф. М. Лукиным осенью 1942 года. Желание участвовать в такой поездке высказывали и сами артисты. Известно было, что ансамбль песни и пляски соседней Татарии уже давал концерты в действующей Армии. Готовилась к поездке и концертная бригада из Марийской республики⁴³. После нескольких месяцев хлопот из Всесоюзного комитета по делам искусств пришел вызов. Была сформирована бригада из 24 человек, в их числе дирижер



Перед отбытием на фронт. Прослушивание на сцене Центрального Дома Красной Армии. Москва, 1943 г. Дирижирует Ф. М. Лукин, аккомпанирует Г. С. Лебедев.

Ф. М. Лукин и гармонист Г. С. Лебедев. 20 января 1943 года коллектив выехал в Москву. Прослушивание состоялось в зале Центрального дома Красной Армии.

Программа, подготовленная чувашскими артистами, строилась в основном на произведениях советских композиторов, посвященных теме войны. Хор пел «Священную войну» А. Александрова, популярнейшие песни В. Соловьева-Седого, А. Новикова, В. Захарова, К. Листова («Вечер на рейде», «Самовары-самопалы», «Вася-Василек», «Ой, туманы мои», «В землянке»), лирико-патриотические песни чувашских композиторов — «Шурă кăвакарчăн» В. П. Воробьева, «Тухрăм эпĕ Атăл хĕррине» Ф. М. Лукина, песни с пляской Ф. П. Павлова «Линка-линка», «Тюньки». Сольно и хором исполнялись обработки русских народных песен. В репертуаре были две массовые пляски — чувашская и «Гопак». Солисты танцевальной группы исполняли также татарский и марийский танцы, комические сценки «Кумушки» и «В деревне было Ольховке». Прослушав программу, председатель комиссии музыковед (в чине майора) Борис Ярустовский высказал свое одобрение и напутствовал коллектив: «Вы должны пройти хорошо. Репертуар у вас доходчивый, разнообразный...»⁴⁴.

Вначале ансамбль был направлен в тыловые части Брянского фронта. Он пробыл здесь последние дни января и весь февраль, дав 56 концертов. Более половины из них чувашские артисты провели в воинских частях и прифронтовых госпиталях. В отзыве начальника одного из гарнизонов полковника гарнизона Суворова говорилось: «Концерты чувашского ансамбля просмотрели несколько тысяч красноармейцев и командный состав. Программа ансамбля по со-

держанию и своему художественному исполнению выдержанна, современна и доступна. Каждый номер пользовался успехом у зрителей. Коллектив артистов работал буквально без устали, давая ежедневно по 2 и 3 концерта»⁴⁵.

По первоначальному плану ансамбль должен был вернуться домой в начале марта. Так сообщила перед началом поездки газета «Красная Чувашия». Однако впоследствии продолжительность поездки была увеличена вдвое. Пробыв день в Москве, чувашские артисты продолжили гастроли теперь на территории Калининского фронта. Уже не чувствуя себя новичками, артисты сумели еще более «уплотнить» свою работу. Всего в воинских частях и госпиталях Калининского фронта удалось провести 72 концерта⁴⁶.

Здесь явственно ощущалась близость передовых позиций. Это был район, недавно освобожденный советскими войсками. Артистам впервые довелось увидеть следы боев и разрушения. Многие жестокие подробности запечатлела их память: разбитый советский танк, труп сгоревшего танкиста, который еще не успели убрать, развалины на улицах Великих Лук, где в единственном уцелевшем двухэтажном доме они были размещены на ночлег. Пришлось привыкнуть к артиллерийской канонаде, под «аккомпанемент» которой шли порой концерты. Случались и артобстрелы, когда походный палаточный клуб буквально ходил ходуном от близких разрывов. Хористка А. Лунева сохранила и привезла домой массивный осколок, упавший у ее ног во время концерта, который, несмотря ни на что, так и не прервался⁴⁷.

Концерты давались ежедневно — в обязательном порядке не менее двух, но часто их число доходило до трех или четырех. При такой нагрузке артисты, особенно танцоры (выходившие на сцену по нескольку раз в каждом концерте) буквально валились с ног. Переодеваться им приходилось тут же, на морозе, прячась за спинами поющих хористов. Сценой обычно служил кузов автомашины с откинутыми бортами. Приходилось выступать и в походных клубах, и в землянках, и в тесных санбатах. Здесь развернуться не позволяли условия — на крошечном «пяточке» пели небольшие вокальные ансамбли и отдельные певцы, танцевать можно было только сольно — уже для двоих места не хватало. Зато солдаты принимали артистов повсюду исключительно тепло. Устраивали на ночлег, кормили, провожали так хорошо, как это позволяли обстоятельства. Рукоплесканиями вынуждали повторять номера. В госпиталях же, кто не мог хлопать руками, стучали, топали ногами.

Военные помогали и преодолевать разного рода трудности. Так, с наступлением неожиданной оттепели бригада артистов, обутых в валенки, потеряла способность передвигаться. Им немедленно были выданы армейские сапоги, и поездка продолжалась. «Вообще из-за экипировки (еще в Чебоксарах бригаду обеспечили ватными брюками, фуфайками, шапками-ушанками) во время переездов мы выглядели странно, — вспоминает солист ансамбля, певец и танцор В. И. Жилочкин. — Был случай, когда на одной железнодорожной

станции нам задали вопрос — не партизаны ли мы?» На сцену же ансамбль выходил в своих традиционных платьях, всегда имевших успех у зрителей.

С 12 марта чувашский ансамбль песни и пляски обслуживал части Третьей ударной армии, освободившей Великие Луки и готовившейся к новым наступательным боям. Для ее бойцов и командиров было дано пятьдесят концертов. Очевидец, офицер 46-й гвардейской дивизии В. Кангин, сам родом из Чувашии, невероятно обрадованный приездом земляков, описал один из таких концертов в деревне Яковлево на берегу реки Ловать:

«Концерт состоялся вечером в одной из утепленных палаток медсанбата дивизии при свете электрических лампочек от мотора кинопередвижки. На нем присутствовали выздоравливающие раненные гвардейцы и представители многих частей и подразделений, свободные от боевого охранения. Особенно счастливы были мы, воины-чуваша. Надо отметить, что в гвардейском корпусе нас, сражающихся плечом к плечу с сыновьями русского и других народов нашей многонациональной Отчизны, было немало. Командование и политотдел дивизии приняли все меры к тому, чтобы на концерт попало как можно больше земляков артистов ансамбля... Мы слушали родные песни и смотрели на лихую чувашскую пляску. Перед мысленным взором вставала родная Чувашия... У многих выдавших виды воинов на глазах нет-нет да появлялись слезы — слезы радости... Как для меня, так и для многих других воинов, которые сражались с немецко-фашистскими полчищами с первого дня войны, это был первый концерт на фронте»⁴⁸.

Работа чувашских артистов была отмечена специальным приказом Военного Совета армии, подписанным командующим генерал-лейтенантом Галицким, Членом Военного Совета генерал-майором Литвиновым и начальником штаба генерал-майором Бусаровым. В приказе высоко оценивалось мастерство коллектива и выражалась персональная благодарность каждому члену бригады⁴⁹.

Поездка продолжалась ровно восемьдесят дней. 10 апреля ансамбль прибыл в Чебоксары. Республика жила напряженной жизнью военного времени. Артистов несколько огорчило, что никто не организовал ни торжественной встречи, ни митингов. Зато долго не иссякал поток писем из воинских частей с просьбами приехать еще, с выражением благодарности артистам, подарившим мгновения радости. В письмах, адресованных Президиуму Верховного Совета и Управлению по делам искусств Чувашии, говорилось о восхищении и признательности народу, пославшему для обслуживания фронта своих лучших артистов. «Нам, фронтовикам, чрезвычайно ценна забота о нас со стороны творчества великих народов нашей любимой Родины,— писал, например, майор Федосеев из воинской части. — Мы, бойцы и командиры, заверяем чувашский народ, что... еще сильнее будем бить немецко-фашистские полчища до полного их уничтожения»⁵⁰.

Так завершилась одна из самых славных страниц истории Чувашского государственного ансамбля песни и танца и вообще



А. Г. Казакова. 1950-е гг.

чувацкого искусства, ибо ансамбль стал единственным художественным коллективом республики, удостоенным чести обслуживать действующие части Советской Армии.

* * *

Успехи Советской Армии на фронтах и, особенно, коренной перелом в ходе войны, достигнутый в 1943 году, принесли облегчение и тылу. Наступила очередь восстановления деятельности учреждений искусств Чувашии и даже создание новых. Так, в сентябре 1943 года при республиканском радиокомитете был создан вокальный ансамбль. Это помогло разрешить многие проблемы музыкального вещания (хотя негативно сказалось на сотрудничестве с хором государственного ансамбля — он теперь весьма редко приглашался к микрофону). С 1 октября в Чебоксарах возобновила свою деятельность Государственная филармония в составе духового оркестра, небольших концертно-эстрадных групп и ансамбля песни и пляски. В ноябре 1944 года, наконец, впервые за все время своего существования филармония получила в свое распоряжение небольшой — на 350 мест — концертный зал в здании художественного училища. При его открытии ансамбль выступил с новой программой⁵¹.

Основной задачей ансамбля песни и пляски до конца войны оставалось концертное обслуживание Чебоксар и районов республики. Стали обязательными выезды в районы в мае-июне на время

посевной кампании, августе-сентябре — на время уборочных работ в колхозах и совхозах.

Самым продуктивным оказался 1943 год. Не считая фронтовой поездки, летом в районах республики двумя бригадами было дано 180 концертов. В следующем году ансамбль выезжал в районы в январе и мае. В июне 1944 года было дано пятнадцать концертов в Куйбышеве и промышленных центрах области — Сызрани, Чапаевске, Борском⁵². К началу 1945 года в работе ансамбля произошёл спад. Уже год в нем не было балетмейстера. Штат хористов и танцоров был не укомплектован, большие выезды стали невозможными (лишь один раз в этом году — в марте — была организована поездка по районам малочисленной концертной бригады). В Чебоксарах из-за перебоев в подаче электроэнергии у филармонии срывались десятки концертов⁵³.

Единственным памятным творческим событием этого года в деятельности коллектива стали мероприятия, посвященные 25-летию автономии Чувашии. После победоносного окончания Великой Отечественной войны в особо торжественной обстановке республика готовилась к юбилею. Были предприняты чрезвычайные усилия для мобилизации всех художественных сил. С целью создания полноценного хора ансамбль песни и пляски сливался с вокальным ансамблем радио. Их совместные репетиции начались с 16 мая. Празднество — шествия, митинги, карнавалы, спектакли, концерты, выставки — продолжалось девять дней. Ансамбль выступал ежедневно — в большом концерте после юбилейной сессии Верховного Совета Чувашской АССР, в спектаклях драмтеатров «Ялта», «Айдар», «Нарспи», «В родном краю», в новой постановке музыкальной комедии «Хавасла́х» В. Кривоносова (с новым либретто А. Калгана), трижды давал собственные большие концерты в саду имени Крупской⁵⁴.

В эти дни в приветствии ЦК ВКП(б) и Совета Министров СССР был отмечен серьезный вклад интеллигенции Чувашии в дело победы советского народа над гитлеровской Германией. Были опубликованы Указы о присвоении званий заслуженного деятеля искусств Чувашии Г. С. Лебедеву, Ф. М. Лукину, заслуженных артистов Чувашской АССР солистам ансамбля А. Г. Казаковой, З. М. Павловой, М. И. Симулиной.



НОВЫЕ ЗАДАЧИ И МАРШРУТЫ (1945—1957)

Наследство войны

*

Оживление работы

*

Новые задачи

*

Смешанный и тематический типы концерта

*

Гастроли ближние и дальние

После июльских торжеств 1945 года деятельность филармонии как-то угасла. Видимо, сказывалась усталость после нескольких лет непрерывного напряжения. Немалый урон наносили и продолжавшиеся перебои в подаче электроэнергии — зрители, наученные горьким опытом, перестали ходить на концерты. Небольшой зал не заполнялся и наполовину. Летом и осенью 1945 года в зале филармонии проводились только вечера танцев. Администрация ансамбля песни и пляски до конца этого года не сумела организовать ни одного выезда. Концерты прекратились и в Чебоксарах. Сезон был открыт 20 октября «волевым» решением Управления по делам искусств, издавшего приказ «в пятидневный срок восстановить концертную деятельность Чувашского государственного ансамбля песни и пляски»¹.

О подготовке новой программы в этой ситуации, естественно, не было и речи. Ансамбль просто возобновил прервавшиеся репетиции. В октябре прошло четыре концерта, в ноябре — шесть, в декабре — уже восемь.

С войны была унаследована и проблема укомплектования хора, особенно мужскими голосами. В танцевальной группе было четыре пары танцовщиков, но мужчин только трое, ибо уже несколько лет ансамбль выручала Татьяна Капустина. С первого появления (в 1942 году) она обратила на себя внимание характерной угловатостью походки, подавшей Флорентинской идею использовать ее в мужских партиях². Инструментальное сопровождение ограничивалось баяном или аккордеоном. Число баянистов в разные годы менялось — от одного до четырех. Сразу же после войны возник вопрос о восстановлении ансамбля гусяров. Но пока изготавливались инструменты, подбирались и обучались исполнители, прошло много лет. Ансамбль гусяров появился на сцене лишь в 1958 году. Как и в предвоенные годы, из-за низкой квалификации исполнителей он не-

долго просуществовал³. В наиболее запущенном состоянии находились хореографические постановки, над новыми танцами работа не велась, пока в мае 1946 года в штат не был принят балетмейстер.

* * *

Период подъема начался в 1948—1951 годах, когда на работу в Чебоксары были направлены питомцы чувашской оперной студии при Саратовской консерватории. Ансамбль укрепился такими солистами, как сопрано Елизавета Пикулина, тенор Иван Охливанкин, баритоны Николай Петров и Мефодий Денисов, бас Николай Комиссаров. В этот период в ансамбле работали солистами и другие мастера разных поколений — Мария Симулина, Анна Казакова, Петр Кулагин, Трофим Серов. Прекрасными вокальными данными обладали и многие хористы. Солировали Иван Шубин, Петр Медников, Зоя Алтын-Баш, Зинаида Павлова, Мария Енчикова, Зоя Селиванова, Анна Ключникова и др. В 1950 году П. Медникову и Е. Пикулиной были присвоены звания заслуженных артистов Чувашской АССР. Наличие таких сил позволяло варьировать программы, увеличивать долю сольного пения в концертах. Вскоре представилась еще одна возможность пополнить хор хорошими голосами — в 1953 году был сокращен вокальный ансамбль радиокомитета. Стали практиковаться выступления дуэтов, а с середины 50-х годов постоянными становятся номера вокальных квартетов — женского и через несколько лет мужского. Таким образом, период 50-х годов был одним из благоприятнейших для комплектования ансамбля. Положение изменилось лишь в 1959 году с открытием Государственного музыкального (первоначально музыкально-драматического) театра в Чебоксарах, сразу привлечшего и поглотившего все лучшие силы солистов, а также многих хористов, танцовщиков. Хор звучал ровно, мощно. «Пели развернутые патриотические песни, хоры, — вспоминает М. И. Денисов, — народ был голосистый, многие после консерватории... И наши композиторы больше стали писать — было кому петь!»⁴.

Действительно, одновременно наблюдался и расцвет творчества композиторов, внесших выдающийся вклад в современную песенную культуру Чувашии. Примечательно, что в те годы они были непосредственно связаны с исполнительскими коллективами: Ф. Лукин и Г. Лебедев стояли во главе ансамбля песни и пляски, Г. Хирбю руководил вокальным ансамблем радиокомитета. С этого времени без их произведений не проходил ни один концерт (если он не посвящался специально творчеству других авторов). Так создавалась широкая популярность их песенного творчества, сохранившаяся вплоть до 80-х годов. В течение многих лет со сцены звучали такие замечательные сочинения, как «Песня о Родине», «Певцы», «Песня о мире» Германа Лебедева, «Песня о Москве», «Радуйся, Отчизна», «Встанем дружно в хоровод» Филиппа Лукина, «Весенние дни», «Любимые Чебоксары», «Молодежный вальс» Григория Хирбю и другие их произведения. На волне общего подъе-



Поет женский вокальный квартет:

Т. Ф. Виноградова, И. П. Литвинова, З. Ф. Денисова, В. Н. Корнишина. 1950 г.

ма песенного искусства республики было особо отмечено творчество Ф. М. Лукина, в 1952 году удостоенного Сталинской премии третьей степени. Особое значение для ансамбля песни и пляски имело творчество Г. Лебедева — кроме обычных песен он создал ряд вокально-хореографических композиций, ставших как бы «визитной карточкой» коллектива. Первая такая сюита «Праздник в колхозе» была написана им в 1955 году в сотрудничестве с поэтом А. Эсхелем и балетмейстером А. Погребным.

Опыт выездной работы военных лет получил большое развитие. Ансамбль песни и пляски становится мобильным коллективом, в любое время года совершающим выезды — как дальние, так и ближние. Наиболее частыми были выезды в районы Чувашии и районы с чувашским населением за ее пределами. Такие поездки длились от нескольких дней до нескольких месяцев. Именно тогда вошло в обиход понятие «работать на стационаре», то есть в зале филармонии (в противоположность работе на выезде). Но и в дни работы в городе устраивались одиночные выступления в клубах близлежащих сел. Правда, в 40-е—60-е годы время, отводившееся на гастроли, еще не сравнялось со временем работы «на стационаре». Ансамбль как единственный и незаменимый национальный художественный коллектив был постоянно необходим в столице на всех торжественных мероприятиях республиканского масштаба. На выездах широко практиковался метод разделения на бригады (впервые он был применен летом 1943 года). В районных домах культуры ансамбль выступал полным составом, а затем, обслужи-

вая небольшие сельские клубы, делился на две группы. Репертуар их был приблизительно одинаков, хотя бывали случаи разделения по иному принципу: в одной бригаде преобладали солисты и небольшие вокальные ансамбли, в другой — хор. Танцоры обычно включались в обе группы⁵.

* * *

Круг задач, стоявших перед ансамблем в послевоенное время, заметно изменился. В соответствии со своей спецификой коллектив ориентировался прежде всего на песенный жанр, стараясь быть на уровне требований современности. Хоровая музыка академического плана — предмет законной гордости в репертуаре довоенного хора — теперь отошла на второй план, хотя и не исчезла совсем. В концертах изредка звучали классические вещи из старого репертуара. Разучивались и другие хоровые произведения — в основном популярного характера, например, «Амурские волны» в обработке В. Соколова, акапелльные хоровые обработки старинных русских, украинских и других народных песен. В условиях того времени, при неразвитости и малой распространенности в быту (по сравнению с последующими десятилетиями) средств звукозаписи, перед концертирующими ансамблями стояла главная задача открыть для самой массовой аудитории широкий мир современного песенного искусства страны. Хор ансамбля оперативно разучивал большое число новых произведений советских авторов и неустанно пропагандировал их во всех уголках чувашского края. Это был период самого быстрого количественного наращивания репертуара в истории хора. Ежегодно в нем прибавлялось пятьдесят-семьдесят новых номеров. Если в 1945 году в активном репертуаре хора числилось 130 произведений, то согласно отчетам и анонсам в последующие годы эта цифра быстро возрастала и вскоре была доведена до тысячи⁶. При формировании репертуара особое внимание уделялось песням на важнейшие общественно-политические темы. Постоянно звучали, например, песни о борьбе за мир и дружбе народов: «Мы за мир» С. Туликова, «Летите, голуби» И. Дунаевского, «Москва — Пекин» В. Мурадели, «Дружбы знамена выше» А. Бабаджаняна. В этот период репертуар ансамбля пополнялся также музыкой стран народной демократии — албанскими, болгарскими, венгерскими, польскими, чешскими, югославскими народными песнями. В основном это были хоровые обработки, несколько песен разных стран исполнялось квинтетом и солистами. Были поставлены также польский (1949 год) и румынский (1957 год) танцы.

По укоренившейся с довоенного десятилетия традиции ансамбль уделял внимание также песенно-танцевальной культуре народов нашей страны. Хор пел белорусские «Бульбу» и «Вербу», грузинские, марийские, молдавские, мордовские, русские, украинские народные песни в обработке композиторов. Карельские частушки исполняла солистка А. Г. Казакова. Из репертуара танцевальной

группы не выходили русские пляски, украинский «Гопак», белорусские «Янка» и «Крыжачок», эпизодически включались в программы грузинская «Лезгинка», молдавские «Сырба» и «Смуглянка», киргизская, марийская, татарская пляски. И, конечно, огромное место в репертуаре занимали современные произведения лирического содержания, особо специфичного для жанра песни. В концертных программах широко использовались популярные по всей стране произведения большого числа московских и ленинградских авторов — таких, как Блантер, Богословский, Дунаевский, Захаров, Милютин, Мокроусов, Новиков, Соловьев-Седой, Фрадкин, и других. В равной мере большое место занимала и лирика местных авторов. Как всегда, часто звучали песни Ф. Павлова, В. Воробьева. В середине 50-х годов возобновилось исполнение произведений С. Максимова. Уверенно заявили о себе и молодые авторы песен композиторы А. Асламас, Ф. Васильев, А. Токарев, Т. Фандеев, В. Ходяшев.

Спектр задач ансамбля представлялся весьма широким. Особенностью данного периода, по сравнению с 20—30-ми годами, было то, что среди них не выделялась задача пропаганды национального искусства. Конечно, чувашская музыка звучала постоянно, но предметом особой заботы не была. Случалось, в полугодовом репертуарном плане хора не оказывалось ни одной чувашской народной песни (за что в 1950 году было получено замечание от Управления по делам искусств РСФСР), или в новой программе отсутствовал чувашский танец (о чем шла речь на сдаче программы в 1954 году)⁷. В этом отражалась более всего не столько субъективная воля руководства, сколько общее сужение проблемы национального, характерное для советского искусства в начале 50-х годов⁸. Национальная характерность репертуара и манеры исполнения многим казалась второстепенным моментом. Именно в этом периоде начался и отход от этнографической достоверности сценического костюма.

Конечно, раздавались голоса (в основном — со стороны), призывавшие к более бережному отношению к национальной самобытности ансамбля. После гастролей приходили письма от слушателей, задавали вопросы авторы рецензий — почему нет номеров на чувашском языке, почему не показываются национальные обряды, не исполняются произведения чувашских авторов на актуальные современные темы...⁹ Но в связи с общими тенденциями времени возрождение традиционного подхода к таким вопросам произошло много позже — не на данном, и даже не на следующем этапе истории коллектива.

В русле тех же задач работали и балетмейстеры. В 1946 году в ансамбль пришел Дмитрий Евсеенко. При нем обязательной частью программы стали чувашский и русский танцы, а также, по традиции военной поры, солдатский перепляс (композиция «В часы досуга», 1947—1948 годы). Кроме этого, он поставил белорусский «Крыжачок», украинский «Гопак», молдавскую «Смуглянку». Из других постановок Евсеенко в программах чаще встре-



Сцена из «Солдатского перепляса». 1948 г.
В первом ряду второй слева — Д. А. Евсеенко.

чались «Колхозная полька» и танцевальный этюд «Подмосковная лирика». В 1947 году исполнялась его «Чувашская сюита». В чувашском ансамбле это была первая попытка объединить хореографические миниатюры в более крупную композицию. Возросший количественно репертуар танцевальной группы позволил вскоре проводить отдельные вечера — концерты народного танца¹⁰.

Впоследствии подобные же вечера проводил и балетмейстер Алексей Погребной. Он работал в Чувашском государственном ансамбле с 1950 по 1955 годы. Погребной серьезно подошел к изучению фольклора, съездил в 1951 году в специальную экспедицию. Личные впечатления легли в основу «Мужского чувашского перепляса» (создан в сезон 1952/1953 года), ставшего знаменитым. По воспоминаниям современников, переплясу подражали самодеятельные танцоры, буквально «начал плясать весь народ»¹¹. Эта постановка была сразу оценена по достоинству, ее автору присвоено почетное звание заслуженного артиста Чувашской АССР. Погребной «сумел правильно подметить национальные элементы, осторожно внес немало нового... и тем самым обогатил выразительные возможности танца, в особенности мужского», — писал в 1964 году балетмейстер В. Богданов, напоминая, что лучшие чувашские постановки Погребного таят в себе подлинно народные черты и в течение уже десяти лет пользуются успехом у зрителей¹².

Погребной восстановил в репертуаре ансамбля популярнейшие с довоенных лет «Линку» в постановке Н. Флорентинской, «Чувашский девичий танец» А. Малышкиной. Увлекался он также созданием характерных миниатюр. Например, в эти годы шли пол-



А. К. Погребной. 1954 г.

ные юмора сценки «У околицы», «На закате», «В городском саду». Утратившая актуальность военная тематика была переосмыслена им в пляске кубанских казаков. Он же ввел в репертуар «Лезгинку», татарский, молдавский, чешский танцы, начал систематически работать над сюитами. В 1954 году появилась двухчастная «Морская сюита». Следующей стала крупная вокально-хореографическая композиция «Праздник урожая» («Праздник в колхозе») на музыку Г. С. Лебедева. Она ряд лет служила эффектным финалом концертов.

Повысившийся при Погребном уровень хореографической культуры в ансамбле привел к пересмотру его названия. Слово «пляска», как более узкое по значению, было заменено на «танец», и в год своего тридцатилетия коллектив получил свое современное название — Государственный ансамбль песни и танца Чувашской АССР.

После отъезда Погребного на короткое время согласился приехать в Чебоксары главный балетмейстер Татарского государственного ансамбля песни и танца Гай Тагиров. В течение четырех недель он поставил татарскую пляску, чувашский парный танец «У Цивилия» и русскую танцевальную сюиту с участием хора. Непосредственно соприкоснувшись с чувашской хореографией, Тагиров использовал этот опыт у себя в Татарском ансамбле при постановке сюиты «Дружба народов Поволжья» к 40-летию Октября¹³.

Около двух сезонов в 1956—1957 годах проработал в ансамбле Дмитрий Бахарев. Подобно своему предшественнику Погребному,

он искал опору в фольклоре, поездил по деревням, стремясь забраться, как он сам вспоминает, в самую глубинку, где порой еще не было проведено ни радио, ни электричество¹⁴. Это дало ему свежий материал для постановки сюиты «Приглашаем на свадьбу» на музыку Г. Лебедева, стихи А. Эсхеля (наиболее крупной работы, где были задействованы все силы коллектива), а также колоритной «Чувашской кадрили» на музыку Т. Фандеева. Оба номера продержались несколько сезонов подряд. Из других работ Бахарева отличались жизнеспособностью танцевальная сюита «Дружба» (использовавшаяся в качестве финала концертов также несколько лет), «Румынский танец», «Русская пляска».

* * *

В этом периоде в концертах ансамбля господствовали и хорошо различались два вида программ: смешанная и тематическая. Смешанная строилась исключительно по принципу контрастирования номеров. Как правило, после каждых трех-четырех песен следовал танец. Это обеспечивало динамичность концерта. Но из виду упускались цельность композиции, стилевое взаимосоответствие. Например, один из обычных концертов (14 января 1949 года, Чебоксары) открывался торжественной песней А. Орлова-Шузым, затем шли виртуозная хоровая «Попутная песня» М. И. Глинки, «Марш комсомольцев» Г. Хирбю, «Грузинская хороводная» И. Дунаевского, удаляя мужская чувашская пляска; солисты пели чешскую народную песню и т. д. Такая композиция концертов продолжала существовать еще долго, несмотря на замечания критики, что ей не хватает продуманности, единой идеи, что смешение музыки серьезной и легкой производит впечатление безвкусицы¹⁵.

Тематический тип концерта позволял преодолеть некоторые недостатки смешанных программ. Он сложился в ансамбле еще в годы войны (до этого в 30-е годы тематические концерты проводились объединенными силами всей филармонии) и практиковался вплоть до конца 50-х годов. Используя обширный репертуар хора и постоянно растущие возможности танцевальной группы, Ф. М. Лукин старался гибко формировать программы, искать не только контрасты, но и внутреннее единство тем исполняемых произведений. Для послевоенного периода были типичны часто проводившиеся монографические вечера, посвященные творчеству известных композиторов-песенников, например, И. Дунаевского, Б. Мокроусова, А. Новикова, М. Блантера, В. Соловьева-Седого, а из чувашских — В. Воробьева, Ф. Павлова, Г. Лебедева, Ф. Лукина. Нередко темой служило творчество известных русских или чувашских поэтов-песенников. Богатый арсенал ансамбля позволял подыскивать произведения для самых разнообразных тем: «Вечер творчества народов СССР», «Вечер русской песни и пляски», «Песни-новинки чувашских композиторов», «Песни Октябрьской революции и Великой Отечественной войны», «Песни стран народной демократии», «Песни из кинофильмов», «Песни о Родине». А в апреле

1949 года проводились концерты на оригинальную тему «Песни весны». Программа включала в себя классическую музыку — транскрипцию «Весны» Грига, сольные и хоровые произведения Чайковского, Римского-Корсакова, народные и современные песни русских и чувашских авторов¹⁶. Объединяясь с симфоническим оркестром, ансамбль выступал в концертах-лекциях о творчестве композиторов-классиков, чувашских композиторов. Таким образом, в этот период сохранялись многовариантность и свобода построения концертов. Даже в условиях гастролей ансамбль мог показать не менее двух различных программ смешанного типа.

Еще одной областью деятельности коллектива являлось участие в музыкально-театральных постановках. Потребность в них была весьма велика, ибо музыкальный театр в Чувашии все еще не создан, но уже существовали партитуры (и рождались новые) национальных опер и музыкальных комедий. В то же время и самим артистам хотелось пробовать себя в театральных жанрах. При этом приходилось порой преодолевать неодобрительное отношение и даже прямые запреты, поступавшие из Управления по делам искусств (с 1953 года — Министерство культуры) РСФСР¹⁷. Так, благодаря местной инициативе в 1947 году возобновилась постановка «Радости» В. М. Кривоносова (в виде монтажа), исполнялись «Алеко» С. В. Рахманинова, сцены из «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова и из других популярных оперных произведений. В 1954 году ставится первая картина новой оперы на сюжет «Нарспи», принадлежащая ленинградскому композитору И. Пустыльнику. Работа над ней продолжалась и в следующем году, были разучены еще две картины. Но несмотря на большое желание коллектива осуществить первую полную национальную оперную постановку не удалось. Последней работой такого рода было участие в показе двух картин новой чувашской оперы «Шывармань» Ф. Васильева в 1957 году¹⁸.

* * *

Поездки за пределы Чувашии ансамбль возобновил уже через год после окончания войны. Одна из наиболее памятных — поездка в Москву в 1950 году. Это были не гастроли, а показ общих достижений чувашской художественной культуры, организованный Союзом писателей СССР в год 30-летия национальной автономии. Мероприятия продолжались пять дней, центральным же был концерт 30-го октября в Колонном зале Дома Союзов. Ансамбль песни и пляски был привлечен для участия в нем как наиболее сильный и самобытный художественный коллектив республики. Он был укреплен исполнителями из вокального ансамбля радиокомитета, дополнен лучшими солистами филармонии и старшекурсниками Саратовской оперной студии. Участвовал также симфонический оркестр Московской областной филармонии. Выступ-

ление чувашских артистов в Москве, как отмечалось в специальном постановлении бюро областного комитета партии, продемонстрировало успехи чувашского музыкального искусства: рост талантливой композиторской молодежи, высокую культуру песенного творчества и исполнительское мастерство¹⁹.

Почти ежегодными теперь становятся гастрольные поездки вне родной республики, несмотря на то, что в эти годы их организация была сопряжена с большими трудностями. Центральные учреждения еще не взяли на себя руководство летними гастролями многочисленных концертных бригад, ансамблей, театров, имевшихся в каждой области и республике. Коллективы порой «сталкивались» друг с другом в больших городах, маршруты приходилось менять на ходу.

Чувашский ансамбль впервые открывал для себя широкий внешний мир. Постепенно выделились два рода маршрутов, условно их можно назвать маршрутами местного и всесоюзного значения. В местных маршрутах ансамбль обслуживал главным образом сельских зрителей и население районных городов, во всесоюзных — наряду с этим, выступал в областных центрах и республиканских столицах. Различались они также дальностью расстояний и способами передвижения. Для поездок всесоюзного характера ансамбль всегда обеспечивался собственным транспортом — это были автобусы, или, начиная с 1957 года, арендованный железнодорожный вагон. С этого времени ансамбль начал совершать гастроли и зимой. В ближних поездках артистам приходилось обходиться в основном помощью местных организаций.

Только сейчас для Чувашской филармонии стала проясняться география расселения чувашского народа. До этого чуваша, живущие в Татарии, Башкирии, Куйбышевской, Оренбургской и других областях, находились вне сферы воздействия современного национального искусства. Впервые ансамбль песни и танца углубился в такие районы летом 1948 года. Он дал 57 концертов в Ульяновской области и Башкирской АССР. Особенно горячим был прием в Бижбулякском районе Башкирии. Следующие длительные — около двух месяцев — гастроли по чувашским районам Ульяновской и Куйбышевской областей ансамбль провел летом 1956 года. (Одновременно здесь же выступала и бригада ЧГАТа.) Учитывая большой культурный эффект работы чувашских коллективов, Управление культуры Куйбышевского облисполкома объявило им благодарность за обслуживание сельского населения и помощь художественной самодеятельности²⁰. Открыл для себя ансамбль и сельскую аудиторию близлежащих областей — Горьковской, Костромской, Марийской АССР. Летом 1952 года состоялась поездка на пароходе по Волге и Каме по маршруту Казань, Тюши, Сарапул, Пермь (тогда Молотов), Кизел, Оханск, Краснотамск. Этот маршрут по характеру уже приближался к всесоюзному. В Пермской области ансамбль гастролитировал вновь в 1958 году (на сей раз не водным путем, а по железным дорогам), побывал у старых знакомых — шахтеров Кизеловского угольного бассейна,

у нефтяников Краснокамска и в других населенных пунктах области²¹.

Наиболее значительной и успешной оказалась поездка на Украину в 1954 году. Она была организована по договоренности с Главполитуправлением Советской Армии и проходила на территории Прикарпатского военного округа. К этой поездке, кроме обычной смешанной программы, были подготовлены две тематические, посвященные Советской Армии и трехсотлетию воссоединения Украины с Россией (дата которого торжественно праздновалась в том году), для чего разучивались такие произведения, как «Отчизну береги» А. Новикова, «Песня молодых солдат» П. Акуленко, «Братья-великаны» К. Листова, обработки украинских народных песен и т. д. Всего в гастрольную бригаду ансамбля было включено 50 человек. Они выходили в новых концертных платьях, изготовленных по эскизам художника Чувашского академического театра П. Дмитриева. Первое ответственное выступление состоялось уже в Москве 20 февраля в концерте (Чувашский ансамбль занял одно отделение) в честь дня Советской Армии и Военно-Морского Флота. В зале находилось высшее военное руководство, в том числе маршал Г. К. Жуков²².

В Прикарпатье ансамбль провел около двух месяцев, выступив свыше семидесяти раз в двадцати четырех населенных пунктах, в том числе областных центрах Львове, Ужгороде, Черновцах, Житомире, Ровно, Луцке, Станиславе (ныне Ивано-Франковск). Теплыми были встречи с воинами-земляками, офицерами и солдатами. Они поднимались на сцену, делились впечатлениями, пожимали руки артистам. Повсеместно во время концертов сыпались десятки записок от местных жителей, солдат и офицеров, в которых выражалась искренняя благодарность братскому чувашскому народу.

Состоялось несколько творческих встреч с Закарпатским ансамблем песни и пляски, коллективом Львовской государственной консерватории, самодеятельными хорами и ансамблями, с гастролировавшим здесь же Армянским ансамблем песни и пляски. В городе Станиславе к приезду чувашского ансамбля были развешаны разноцветные афиши, оповещавшие о том, что вечером 12 марта в зале областной филармонии состоится его совместный концерт с местным Гуцульским ансамблем песни и пляски. «В первом отделении выступал наш ансамбль, во втором — гуцульский, — рассказывали участники гастролей. — Заключительным номером шла объединенная пляска танцевальных групп ансамблей — сюита «Воссоединение». Яркие концертные номера, эффектные гуцульские и чувашские костюмы, мощное звучание хора и массовая пляска (на сцене одновременно действовало сто двадцать исполнителей) вызвали большой эмоциональный подъем в зрительном зале. «Хай живе чувашское мистецтво!» — раздавались возгласы²³.

Возвращаясь домой, ансамбль на десять дней остановился в Москве, чтобы выступить по телевидению и радио, в рабочих клубах и дворцах культуры столицы²⁴.

В последующие годы — 1955 и 1957 — состоялись аналогичные по масштабу поездки к военным морякам в Крым (попутно давались концерты в Запорожской и Харьковской областях), Ленинград и Таллинн, с концертами в Калинин, Новгороде, Выборге и других местах. Севастопольский рецензент, освещая концерты Чувашского ансамбля, писал о «настоящем искусстве, согретом любовью к человеку... Все творчество ансамбля проникнуто свежестью, бодростью, радостью... Трудно выделить кого-нибудь из исполнителей — так сложен, един в своем творчестве этот коллектив». «Новгородская правда» и «Ленинградская правда» отмечали «обширную и содержательную программу» ансамбля, умело составленный репертуар, отражающий дружбу народов нашей многонациональной страны²⁵.



«АНСАМБЛИ ИЩУТ ВПЕЧАТЛЯЮЩИЕ ФОРМЫ...» (1957—1975)

Дискуссии

*

«Жесткий» тип программы

*

Начало нового этапа

*

Лауреат Всесоюзного смотра

*

Успехи, награды, сомнения

В конце 50-х годов в жизни Чувашского государственного ансамбля песни и пляски вновь наступило время, которое можно назвать «переходным». Проработав непрерывно четырнадцать лет, отошел от исполнительской деятельности Ф. М. Лукин (еще два года он работал директором-худруком филармонии, затем посвятил себя композиторскому творчеству). В течение нескольких лет в ансамбле часто менялось руководство, не проводились выезды на дальние гастроли. В 1957—1959 годах художественным руководителем работал Л. Д. Разумов, в сезон 1962/1963 годов—Г. С. Максимов.

Это были молодые дирижеры-хормейстеры, пришедшие к руководству профессиональным коллективом почти сразу после студенческой скамьи. Они, в основном, продолжали сложившиеся при непосредственных предшественниках репертуарно-стилевые линии. Лишь А. Г. Орлову-Шузьму, работавшему в 1960—1964 годах, удалось придать творческой работе коллектива более устойчивое направление, получившее развитие в последующие годы, когда коллектив возглавил Б. А. Резников. Столь же часто менялись и балетмейстеры: П. Кузнецов (1956 г.), В. Богданов (1959—1960 гг.), Ю. Касатов (1961—1963 гг.).

Ситуация этих лет несколько напоминала период перемен в госхоре конца 30-х годов. И не только частыми сменами руководства. В самих формах и направлениях работы ансамблей песни и танца автономных республик вновь назревала потребность качественного обновления. Об этом говорили, например, в 1958 году участники творческой конференции композиторов и музыковедов Поволжья, Урала, Сибири, состоявшейся в Казани. Наиболее категорично высказался А. Г. Новиков, чьи песни пелись едва ли не всеми ансамблями и народными хорами. «Мне кажется, что форма ансамбля песни и пляски уходит,— заявил он.— Народ уже

хочет слышать произведения в определенном жанре». «Эти ансамбли, конечно, не могут вполне удовлетворить композиторов, работающих в области хора а капелла, а также и возросших требований слушателей,— развивал ту же мысль московский композитор Я. С. Солодухо.— В их программах происходит нередко неоправданное смешение жанров, стремление к концертному успеху снижает требования к программе и стилю исполнения». Положение дел в Чувашии служило одним из аргументов в дискуссии. В республике «существовал хороший хоровой коллектив,— говорил Я. С. Солодухо,— сейчас его там нет...».

Практически одновременно, в 1958 году, в Москве рассматривались необходимые меры для развития искусства Чувашии. Министерство культуры РСФСР не ставило под сомнение самой будущность ансамблей песни и танца, но называло конкретные недостатки чувашского коллектива, подлежащие исправлению. В частности, в приказе министра отмечалось, что «филармония не ведет еще широкой пропаганды лучших музыкальных произведений, не имеет национального профиля... В ансамбле песни и танца артисты танцевальной группы плохо владеют искусством танца, не знают манеры чувашского танца. Хоровая группа ансамбля нуждается в пополнении молодыми голосами»². Повышение требований к профессиональному уровню, к жанровой и национальной определенности исполняемых программ вытекало и из общего контекста культурного развития республики. В 60-е годы в Чувашии Государственный ансамбль песни и танца перестает быть единственным и незаменимым коллективом. Рядом с ним начали работать не менее мощные профессиональные исполнительские коллективы в Государственном музыкальном театре; через несколько лет был восстановлен и хор Комитета по телевидению и радиовещанию. Это, осложняя кадровые проблемы, заставляло вместе с тем мобилизовываться, искать свои пути и принципы творческой работы. Не только в чувашском, но и в других ансамблях опробовались новые формы. В исканиях рождалась новая концепция концерта ансамбля песни и танца. На ее формирование оказал влияние и гастрольный режим, установленный Гастрольбюро РСФСР. С начала 60-х годов чувашский ансамбль совершает ежегодно не менее одной-двух дальних двухмесячных поездок, не считая никогда не кончающейся вереницы сельских гастролей по своей и близлежащим республикам и областям. В таких условиях задача поддержания и повышения профессионального уровня диктовала отказ от непрерывного обновления репертуара. В этом, собственно, теперь не было необходимости: ансамбль, разъезжая по стране, каждый раз встречался с новым зрителем. В Чебоксарах же он отныне становится редким гостем — его концерты можно посмотреть на открытии и закрытии очередного сезона или в нечастые паузы между поездками.

В такой практике с неизбежностью складывался тип жесткой программы, рассчитанной на длительный «прокат» в течение двух-трех сезонов. Из многих задач, стоявших перед ансамблем в пре-

дыдущем периоде, выделялась как главная задача создания индивидуализированных, характерных именно для данного коллектива концертных композиций, основанных на определенном сценарии. Вместо прежней широты репертуара ценилась отделанность каждого номера и всей программы. Возрастала роль сценического решения.

В афишах, рядом с именами дирижеров и постановщиков танцев, впервые появились имена режиссеров, художников-оформителей, художников по костюму, световых оформителей сцены. В той или иной мере подобное наблюдалось во многих коллективах. Об этом говорил один из опытейших практиков периода Б. А. Резников: «В последние годы ансамбли ищут для выступлений более интересные, впечатляющие формы. В их программах появились сюжетность, художественное слово, элементы театрализации и даже в какой-то степени эстрадные веяния»³.

* * *

В начале 1960 года, когда Чувашия готовилась встретить со-рокалетие своей автономии, многих тревожило творческое состояние главного и старейшего коллектива в филармонии. В период подготовки к юбилейным концертам у ансамбля песни и танца не было руководителя.

Незадолго до этого чебоксарская публика познакомилась с новым самостоятельным коллективом — Чувашским народным хором. Создали его дирижер А. Г. Орлов-Шузым и режиссер-балетмейстер И. И. Слуцкер. «Новый хор одержал большую творческую победу, — писал рецензент. — Он показал спаянность, четкость и ясность исполнения, свежесть голосов, умение донести до зрителя взволнованную задушевность, глубокую лиричность чувашских песен, их национальный колорит, почти безупречную дикцию. Высокое мастерство показал хор в исполнении русских народных песен... Этот превосходный концерт вызвал большую симпатию слушателей»⁴.

История повторялась. Как и двадцать лет тому назад, самостоятельный коллектив, созданный Орловым, сыграл роль «катализатора» решительных перемен в Государственном ансамбле. Весной 1960 года Орлова-Шузым пригласили возглавить его для подготовки юбилейной программы. Вместе с ним над ней работал и И. И. Слуцкер. Созданная ими в короткий срок программа ознаменовала начало нового этапа в истории коллектива.

Суть нововведений заключалась в театрализации концерта. Он строился по четкому сценарию и режиссерскому плану. Номера связывались поэтическим текстом, порученным ведущему. Первое отделение, названное «Наша весна», открывалась вокально-танцевальной сюитой, задававшей тон всему представлению. Подобный зачин концерта, своего рода пролог, с тех пор стал обязательным компонентом многих последующих программ. Общий заголовок, единая тема и ритм смены номеров, тщательная отработанность давали возможность сценическому действию идти непрерывно. Номера не объявлялись. Для усиления зрелищного эффекта хористы

впервые стали принимать участие в движении на сцене прямо во время пения. Дирижер в первом отделении не выходил, артисты пели, перемещались, выходили и уходили самостоятельно⁵.

Второе отделение также имело заголовок («Дружба»). Но по композиции оно было более свободно и напоминало традиционные концерты. Здесь исполнялись разнообразные современные и классические произведения русских, советских (в том числе и местных), зарубежных авторов, танцы разных народов. Целый концерт, таким образом, являл собой синтез тематической (в первом отделении) и смешанной программ с элементами театрализации.

Орлов-Шузым обновил и омолодил состав ансамбля. В конце 1960 года в филармонии прошел конкурс, в результате которого в хоровую группу было зачислено 14 человек (3 баса, 5 теноров, 4 альты и 2 сопрано), в танцевальную группу — 7 человек⁶. Резервом для пополнения была, в основном, художественная самодеятельность, в частности, лучшие исполнители из народного хора.

Таким образом, А. Г. Орлову-Шузым вновь довелось руководить коллективом в момент выбора новых путей. К этому времени он уже обладал большим опытом и профессиональным мастерством. За его плечами были семь лет руководства Кабардино-Балкарским государственным ансамблем песни и пляски, при нем удостоенном диплома I степени на Всесоюзном фестивале театров, ансамблей и хоров в 1957 году. Дирижерские выступления и в Чувашии создали ему славу талантливого музыканта.

В историю чувашского хорового исполнительства Орлов-Шузым вошел как одна из наиболее ярких фигур, чем-то напоминающая, если сопоставить отзывы современников, любимца публики и исполнителей 20-х годов — Федора Павлова. Исполнителям и слушателям всегда импонировала природная артистичность его пластики, властная, не лишенная элегантности манера вести за собой хор, умение добиваться от него ярких звуковых и динамических эффектов. На репетициях на хористов неотразимо действовали его меткие реплики, выразительная мимика — то ободряющая, то ироническая, то уничтожающе язвительная. Он умел сплотить и увлечь коллектив поставленной задачей. К сожалению, Государственный ансамбль песни и танца так и не занял в его творческой биографии подобающего места. Выручив коллектив в 1960 году, Орлов-Шузым проработал в нем три сезона и опять расстался с ансамблем, а с 1967 года возглавил возродившийся хор радиокомитета.

Большую роль в создании первой программы нового типа сыграл известный московский балетмейстер и режиссер Иосиф Ильич Слуцкер. Он осуществил общую постановку концерта, композиционное решение больших сюит «Наша весна» и «Дружба», обрамлявших концерт, поставил отдельные номера.

Удача программы предопределялась творческой установкой на выявление народного характера. «Есть народы певцы, есть — танцоры, например, туркмены (однажды я был удостоен чести ставить у них танцы), — делился своими наблюдениями Слуцкер во время очередной встречи с коллективом чувашского ансамбля. —

Есть народы эпического плана, создавшие крупную устную литературу, есть иные. Мое впечатление от деревни, быта чувашского народа — всему народу свойственна необычайная скромность, благородство, отсутствие крикливой заносчивости, разнузданности. Этим проникнута и образность песни и танца, манера национальной пластики, в которой нет ничего дерганого, напористого. Ваш народ отличают большой такт, внимательность — я с большим удовольствием работал с коллективом с первой встречи. У вас есть вещи, которые дают самобытное оформление народному «портрету»⁷.

Наблюдения профессионала окрасили достоверными пластическими штрихами номер «Вышивальщицы» (девушки создают и дарят своим избранникам вышитые рубашки). Тонкими подробностями постановщик добивался национальной характерности образов. Хоровод в сюите «Наша весна» был отмечен критикой как наибольшая удача программы. «В плавных музыкальных движениях танцующих, — писал видный советский искусствовед В. Ванслов, — раскрывается поэтическая атмосфера весеннего пробуждения чувашской природы»⁸.

Под руководством Орлова-Шузым ансамбль подготовил ее обновленный вариант под названием «Вверх по Волге матушке-реке» (посвящался XXII съезду КПСС), начал подготовку программы «Люблю тебя, мой край родной» (ее выпустил заменивший Орлова-Шузым в 1963 году Г. С. Максимов). В 1964 году была осуществлена программа «В краю ста тысяч песен». В работе над ними (исключая последнюю программу) с 1961 года участвовал и главный балетмейстер ансамбля Ю. В. Касатов. В течение двух сезонов он поставил несколько разноплановых номеров: сюиту «Русская колхозная свадьба», танцы — украинский, молдавский, русский. Хорошо зарекомендовав себя с профессиональной стороны, Касатов не уделял должного внимания национальному репертуару, за что подвергся критике⁹. В ноябре 1963 года в ансамбль пришел балетмейстер Леонид Мошевич, чье творчество оставило большой след в истории хореографической группы.

После четырехлетнего перерыва возобновились гастроли по всесоюзным маршрутам. Весной 1961 года ансамбль выехал по городам Горький, Саранск, Тамбов, Воронеж, Орел, Тула, Петрозаводск, Мурманск. В июне месяце вместе с другими артистами республики ансамбль выступал в концертах чувашского искусства в Москве (в том числе 7 июля в зале Кремлевского театра). Специалисты отмечали его исполнительскую культуру, профессиональную зрелость. Руководитель коллектива был назван «одним из талантливейших дирижеров-хоровиков РСФСР»¹⁰.

В следующем году проводится семьдесят два концерта в городах Урала и Сибири от Ижевска и Перми (здесь были уже в четвертый раз) и до Иркутска и Улан-Удэ. В 1963 году под руководством Орлова-Шузым прошли самые продолжительные за всю историю ансамбля гастроли — 112 дней, 95 концертов. На своих четырех машинах артисты объездили республики Закавказья, Украину и Молдавию, юг России¹¹.



Б. А. Резников. 1970-е гг.

С новой программой «В краю ста тысяч песен» ансамбль под руководством Г. С. Лебедева в начале 1965 года побывал в Сибири и на Дальнем Востоке, в том числе впервые в Хабаровском и Приморском краях.

* * *

Многие возможности, заложенные в новом типе концертных программ, реализованы в последующем десятилетии Б. А. Резниковым. Достойным партнером и единомышленником художественного руководителя выступал хореограф Л. П. Мошевич, проработавший в чувашском ансамбле до 1971 года.

Борис Аронович Резников (1922—1988) приехал в Чебоксары в 1965 году уже сложившимся музыкантом. До этого, сразу после окончания Музыкально-педагогического института им. Гнесиных в 1954 году, он руководил Марийским государственным ансамблем песни и танца, здесь удостоился званий заслуженного деятеля искусств РСФСР и Марийской АССР. Затем, после года работы в Чечено-Ингушетии, в октябре 1965 года он принял приглашение работать в Чувашии, где быстро завоевал авторитет (заслуженный деятель искусств республики — с 1969 г.).

«Наш художественный руководитель и главный дирижер, приехавший к нам из Марийской АССР, — вспоминал директор филармонии А. С. Сергеев, — на первых порах очень удивлялся, у них ансамбль дает 5—6 выступлений в год (по республике), а для нас

это месячная норма...»¹². Резников поддержал ценные традиции коллектива по обслуживанию чувашской сельской аудитории, по сотрудничеству с местными композиторами и поэтами. В 1971 году Чувашский ансамбль в числе сравнительно немногих учреждений культуры и искусства страны был удостоен переходящего Красного знамени ВЦСПС и Министерства культуры СССР за культурно-шефскую работу на селе. «Ансамбль выезжает к труженикам села в полном составе,— подчеркивал Борис Аронович.— Показывает непременно полную программу. В этом смысле никаких различий между сельским и городским зрителем не делается»¹³.

Одной из важных задач Б. А. Резников считал обогащение инструментального сопровождения в чувашском ансамбле. После ликвидации ансамбля гусяров (в 1962 году) оно было представлено четырьмя баянистами (Резников имел возможность сравнивать: в марийском коллективе действовали штатные оркестр народных инструментов и ансамбль гусяров). Подходящим моментом для наглядной демонстрации преимуществ оркестра стали гастроли 1966 года с выступлениями в Москве. Специально для концерта 5 марта на сцене Кремлевского театра был создан небольшой оркестр из преподавателей и учащихся музыкального училища. Он аккомпанировал хору, танцорам, солистам. В новой программе 1967 года группа домристов и балалаечников была использована прямо в сценическом действии в большой сюите «Чувашская рапсодия». Одновременно и танцоры исполняли несложную мелодику на специально подобранных по тону колокольчиках. В течение ряда последующих сезонов состав инструментальной группы сильно варьировался¹⁴. В 1972 году впервые была выведена на сцену волынка. Все это вызывало и одобрение, и вопросы. «К интересным музыкально-сценическим находкам постановщиков в сюите «После трудового дня» следует отнести эпизод с чувашской волынкой и барабаном и аналогичные эпизоды с бубенчиками и балалайками в завершающей концерт «Чувашской рапсодии»,— писала «Советская Чувашия».— В апофеозе танца и музыки резкий тембровый контраст «настоящих балалаек» производит ярчайший эффект; невольно задаешься вопросом: а почему у нашего ансамбля нет настоящей инструментальной поддержки, где же, как не здесь должны быть волынки, дудки, рожки, гусли, скрипки, домры, балалайки, ударные и прочие музыкальные инструменты, издревле употребляющиеся чувашами?»¹⁵.

Постоянно действующая инструментальная группа закрепилась в штате ансамбля в сезоне 1974/1975 года. В ее составе были балалайки, домры, баяны, позднее появились и деревянные духовые инструменты. В этот год рецензент «Советской Чувашии» вынужден был заметить, что теперь наблюдается даже некоторый перегиб в его использовании, «ныне все номера, кроме вокального квартета, сопровождаются всей инструментальной группой»¹⁶.

Всего под руководством Б. А. Резникова было осуществлено четыре новых концертных программы. Первая из них появилась к 50-летию Октябрьской революции. Она открывалась отделением,

получившим название «Радуга над Волгой». Своей композицией оно несколько напоминало «исторические» программы 30-х годов. О дореволюционном прошлом напоминала песня-кантата «Путь Октября» В. П. Воробьева. Вокально-хореографическая сюита «Чапай» и несколько отдельных песен посвящались теме гражданской войны, подвигам легендарного начдива, уроженца Чувашии. Далее, выдерживая хронологический порядок, чередовались номера героико-патриотического содержания (песня «Белая голубка» В. Воробьева, сюита «Памятник», «Песня о мире» Г. Лебедева, песня о космонавтах А. Петрова) и номера, отображающие мирную жизнь и труд чувашского народа, — «Песня хмелеводов» Г. Лебедева, песни разных авторов о Родине, о Чебоксарах. Финалом отделения служила «Чувашская рапсодия».

Второе отделение представляло собой традиционную смешанную композицию, где артисты демонстрировали свое исполнительское искусство. Здесь имели выходы солисты, мужской вокальный квартет. Хор наряду с чувашскими песнями исполнял и транскрипции «Клевета» Россини, «Полонез» Огинского, оперный хор Хирбю. Танцевальная группа завершала концерт хореографической картиной «Русская сказка» (по мотивам сказки «По щучьему велению»). Эту программу первыми увидели сельские зрители, а в дни октябрьского праздника — чебоксарцы. Затем ансамбль показывал ее на гастролях в соседних республиках и областях, а в 1968 году — в городах Нижнего Поволжья, республик Средней Азии, Казахстана, в Баку, Свердловске. С ней же чувашский коллектив вышел на заключительный тур Всесоюзного смотра профессиональных музыкальных коллективов, посвященного 50-летию Октябрьской революции, где был удостоен диплома II степени и звания лауреата. Для ансамбля, почти тридцать лет (с 1939 года) не участвовавшего в творческих конкурсах, это был серьезный экзамен. «То, что он сумел преодолеть «психологический барьер» и выступить успешно, — делился размышлениями по этому поводу Резников, — не может не радовать любителей искусства. Сейчас Чувашский ансамбль стоит в ряду таких коллективов, как прикарпатская «Верховина», ансамбли песни и танца Грузии, Татарии и Коми АССР»¹⁷. В заключениях специалистов, кроме положительных, указывались и такие моменты, как неоправданная стилевая пестрота, отсутствие хороших солистов, невысокая квалификация группы баянистов, необходимость профессиональной режиссуры¹⁸.

Отзывы критиков, публиковавшиеся в прессе во время гастролей, в общем, совпадали с выводами жюри. Повсеместно высоко оценивалась зрелищная сторона программы «Радуга над Волгой». Из замечаний наиболее существенными были указания на стилевую разнородность в монолитном концертном монтаже первого отделения. Повод для этого давала, например, вокально-хореографическая картина «Памятник» (посвященная теме Великой Отечественной войны) с элементами академизированной пантомимы, не вписывающаяся в традиционную стилистику ансамблей песни и танца, или же цикл номеров о Чапаеве, который не мог составить единства

с окружающими номерами, посвященными республике. Касаясь стилевых противоречий, критик «Дагестанской правды» писал и о том, что «такому коллективу вряд ли стоит в угоду определенной части публики включать в репертуар солистов эстрадные песни типа «Вот не везет», «Король-победитель» и т. п.»¹⁹.

В вопросе о соотношении общесоветского и национального репертуара в этом периоде среди специалистов не было единства. Если многие считали необходимым совершенствовать и развивать национальные элементы, особенно в репертуаре танцевальной группы (об этом писал горьковский музыковед В. Коллар), то некоторые члены жюри всесоюзного конкурса ставили в упрек ансамблю как раз то, что «чувакская музыка превалирует... Явно не хватает музыки других национальностей и этим суживаются музыкальные горизонты слушателей»²⁰. Сам Б. А. Резников стремился к относительному равновесию национального и интернационального начал, а равно — вокального, хореографического и инструментального компонентов в общем «букете» разнообразных по жанру и стилистике номеров.

Одной из его творческих удач стала вторая программа, целиком получившая (впервые) единое название «Цвети и пой, республика моя». Выбор произведений для нее определяло посвящение столетию со дня рождения В. И. Ленина и полувековому юбилею республики. По принципу построения оба ее отделения почти не отличались друг от друга. Второе отделение сохраняло «интернациональность» состава номеров, но и в нем пунктиром проходили произведения чувашских авторов. На сей раз авторы сценария не пошли по «историческому» пути, дающему внешнее подобие сюжета, но в ущерб единой драматургии концерта. Включая в себя номера «ретроспективного» характера (например, произведения первых чувашских композиторов Ф. Павлова, В. Воробьева, С. Максимова, соединенные в сюиту «Весенние напевы»), эта программа вместе с тем имела более целостный музыкальный замысел.

В ее создании сыграл большую роль и балетмейстер Леонид Петрович Мошевич. Поставленные им масштабные сюиты, сюжетные танцы и хореографические картинки «Чувакские узоры», «Кай, кай Ивана», «Лапти-самоплясы», «Реквием» несли важную драматургическую нагрузку. Эти и многие предыдущие работы балетмейстера — «Встреча космонавта» (1965 г.), «Чувакская рапсодия», «Чапай», «Русская сказка», «Памятник» (1967 г.) — отличались не только масштабностью, но и смелым освоением непривычной для чувашского коллектива танцевальной лексики, новизной и изобретательностью приемов. «Чувакскую рапсодию» критики разных городов называли «апофеозом концерта», «апофеозом танца»²¹. Несмотря на жесткость композиции новых программ, на гастролях в них находилось место для возобновления той или иной пользовавшейся успехом постановки Мошевича в наиболее важных точках концерта — в зачинах и финалах первого и второго отделений. За годы работы в ансамбле Мошевич поставил также ряд разноплановых характерных танцев.



Л. П. Мошевич. 1960-е гг.

Танцевальная группа в эти годы значительно окрепла и увеличилась до девяти пар. В ней танцевали известные в Чувашии артисты В. Щеглов (в 1967 году удостоен звания заслуженного артиста Чувашской АССР), Г. Филиппов, Т. Коржева (удостоены этого же звания в 1969 году), А. Ландышева, Р. Семенова, Н. Вавиленко, М. Колесников и другие. За творческие достижения в 1967 году Леониду Мошевичу было присвоено звание заслуженного деятеля Чувашской АССР.

Программа «Цвети и пой, республика моя» показывалась и в сельских районах Чувашии, ближних областей и республик, и на всесоюзных маршрутах. Так, в ноябре-декабре 1970 года ансамбль начал свои гастроли в Москве и Ленинграде, выступил в Мурманске (здесь уже в 3-й раз), Архангельской, Вологодской областях. Спустя два месяца, отчасти повторив маршрут 1962 года, побывал в Удмуртии, Кировской области, на Урале, в Сибири. В третий раз с этой программой в конце 1971 года Чувашский ансамбль объездил центральные и северные области Европейской России, начиная от Тамбовской и Рязанской и кончая Ярославской, Костромской областями и республикой Коми. В середине маршрута вновь побывали в Москве, где 5 декабря выступили в концертном зале им. П. И. Чайковского.

Выступления чувашского ансамбля с программой «Цвети и пой, республика моя» безоговорочно одобрялись критикой. «Искусство, которое было представлено нашими гостями из Чувашии, самобытно и увлекательно, а грани мастерства артистов отточены тонко и умело, и потому оно хорошо доносит до зрителей своеобразность народных чувашских песен и мягкий юмор танца», — писал мурманский корреспондент²².

Высоко оценивал выступления чувашского коллектива с этой программой Танхо Израилов — художественный руководитель дагестанского ансамбля «Лезгинка». В его рецензии говорилось: «Программу характеризует подлинная народность и яркая темпераментность. Только по-настоящему юные душой могут так самозабвенно жить в песнях, танцах и через них передавать внутренние человеческие переживания»²³.

Эта программа сохранялась некоторое время параллельно со следующей (сданной в апреле 1972 года). Частично обновленная, она показывалась на всесоюзных гастролях по Северному Кавказу, Украине и Молдавии в апреле—июне и сентябре—октябре 1972 года. В ноябре—декабре ансамбль имел уникальную для теперешнего ритма работы возможность показать чебоксарским зрителям подряд две самостоятельные программы²⁴.

По своей композиции и характеру третья и четвертая программы Резникова были похожи на вторую.

Каждая новая программа создавалась в связи с какими-либо событиями всенародного значения в масштабе республики или же всей страны, которые в этот период отмечались со все возрастающей пышностью: 50 лет Октябрю («Радуга над Волгой»), 100 лет В. И. Ленину, 50 лет Чувашии («Цвети и пой, республика моя»), 50 лет СССР («Отчизна моя»), 50 лет коллективу ансамбля («На волжских просторах»). Конкретное посвящение диктовало тематическую направленность, связь между номерами, общий тонус концерта, который приобретал черты праздничного торжества. Этим определялся общий характер творчества ансамбля всего периода 60—70-х годов. Преобладали краски гимничности, величальности, пафоса. Эти черты подчеркивались растущей из года в год роскошью и блеском платья. Московские художники Н. Ефанова (1967 г.) и, особенно, В. Мамонтов (после 1969 года), используя отдельные характерные детали, создавали эскизы сценических костюмов, большей частью, весьма далеких от народных традиций и по структуре, и по колориту. Укрепившаяся материальная база филармонии позволила с 1970 года изготавливать для ансамбля песни и танца сразу по несколько комплектов костюмов.

Жесткость композиции программ нового типа не исключала замену отдельных номеров, использование лучших номеров из репертуара прошлых лет (сюиты в постановке Л. Мошевича и др.). Кроме того, руководители коллектива при планировании гастролей стремились включить в репертуар отдельные номера из произведений композиторов областей и республик, где предстояло выступить²⁵. Это был безотказный прием, подкупавший самых строгих ценителей искусства на местах. Частые гастрольные поездки с новыми программами в большинстве проходили по знакомым маршрутам. Помимо сельских гастролей по ближним областям и республикам это были в 1973 году Восточная Сибирь и Дальний Восток (близко к маршруту 1965 года), в 1974 году — Белоруссия, Латвия, Эстония, затем Поволжье от Астрахани до ближних автономных республик, затем — Сибирь от Омска до Иркутска.

Ориентируясь в основном на гастрольные выступления, ансамбль, тем не менее, продолжал участвовать и в музыкальной жизни родной республики. Координировались планы гастролей и крупных культурных акций. Дни чувашской музыки и литературы в Ульяновске и Горьком (1967), в Марийской, Дагестанской АССР (1971, 1972), Белоруссии, Карелии (1974, 1975) проходили при участии лучших художественных сил республики, в их числе — непременно Государственного ансамбля песни и танца (в таких поездках всегда ощущалось соперничество с хором телевидения и радиовещания, также пользовавшегося успехом у зрителей). Связь с композиторами республики не прерывалась. Теперь инициатива обычно принадлежала исполнителям — композиторы создавали произведения по заказу, исходя из готового сценария будущей программы. Круг привлекаемых авторов был достаточно широк — кроме ведущих мастеров старшего поколения, для ансамбля писали А. Асламас, А. Токарев, Т. Фандеев, Ф. Васильев, А. Михайлов, А. Петров. Исполнялись и наиболее удачные песни самодеятельных композиторов.



По-дружески великодушные похвалы слышали участники концерта чувашского ансамбля в Горьком от композитора А. А. Нестерова. «Высокое исполнительское мастерство певцов, баянистов и танцоров выступает в тесном, органическом сочетании, — писал он в статье «Если с Волги — значит земляки». — Глубина раскрытия музыкально-текстового содержания, правдивые и яркие интерпретации произведений, высокое качество — неотъемлемые черты творческого лица ансамбля. Смело можно сказать, что он входит в число лучших национальных коллективов страны»²⁶. Грань 60—70-х годов, действительно, стала временем наивысших достижений этого периода. В работе коллектива установилась цикличность. Каждая новая программа готовилась и сдавалась художественному совету, как правило, в конце сезона, затем «обкатывалась» на летних гастролях (чаще всего сельских). К открытию очередного сезона она представляла в наиболее совершенном виде — со всеми коррективами, «подогнанная» во всех деталях. Весь ближайший год она исполнялась на различных сценах. В это время исподволь начиналась работа над реализацией новых замыслов.

В этом периоде в ансамбле рядом с представителями старших поколений выдвинулись и новые солисты. С 1961 года в нем начала петь Любовь Владимирова — талантливая исполнительница современных лирических песен народного плана П. Аедоницкого, В. Левашова, Г. Пономаренко и других русских авторов. В 1966, 1970 гг. она удостоивалась почетных званий заслуженной, затем — народной артистки Чувашской АССР. Постоянным успехом у зрителей, особенно в комическом репертуаре, по-прежнему пользовался бас Николай Комиссаров (с 1961 года заслуженный артист Чувашской АССР). Часто выступал с сольными номерами солист хора



На сцене — Л. И. Владимирова
и В. П. Сизов. 1970 г.

А. Ильин (в 60-е годы). В семидесятые годы основную нагрузку несли солисты хора В. Донцов (с 1969 года — заслуженный артист Чувашской АССР), М. Басяев, В. Васильев. Популярностью пользовался и мужской вокальный квартет (состав его менялся).

1974 год стал для ансамбля своего рода подведением творческих итогов за полвека существования. В декабре состоялся творческий вечер, где показывалась новая программа. Последовала серия награждений. Ведущая солистка Л. И. Владимирова была удостоена звания заслуженной артистки РСФСР. Директор ансамбля А. А. Сергеев (опытнейший администратор, вложивший за время работы в коллективе — с 1952 года — всю свою энергию в его развитие; позднее, до ухода на пенсию, курировал ансамбль уже в качестве директора филармонии) стал заслуженным работником культуры РСФСР. Баянисту В. П. Сизову присвоили звание народного артиста Чувашии. Звание заслуженный артист ЧАССР получили солисты хора М. С. Басяев и В. В. Васильев, танцовщики Н. А. Вавиленко, М. П. Колесников.

Но появились и симптомы, предвещавшие наступление в скором





Поет женская группа хора. 1972 г.

времени очередного нового периода. Так, участилась смена балетмейстеров. После отъезда Мошевича в течение трех месяцев 1972 года в танцевальной группе вновь несколько номеров поставил Алексей Погребной. Из них сюита «После трудового дня» исполнялась в двух программах — 1972 и 1974 годов. Около сезона проработал бывший солист-танцовщик Г. С. Федоров (безвременно погибший). Затем два сезона с 1973 по 1975 годы трудился Арслан Вагапов. Он стал одним из авторов сценария юбилейной программы к 50-летию чувашского коллектива «На волжских просторах», поставил для нее вокально-хореографическую картину «Агатуй», сюиту «В семье единой», русский танец «Вечерка».

Летом 1975 года художественным руководителем Государственного ансамбля в третий раз становится А. Г. Орлов-Шузым. Частично обновив программу, он успешно проводит гастроль по автономным республикам и следующий концертный сезон. Критика, ожидавшая от него, как обычно, новых решений, констатировала пока лишь некоторые признаки перемен в репертуарной политике (расширение круга исполняемых авторов, внимание к классическим обработкам чувашских народных песен).

«Плоды начавшегося обновления должны проявиться еще четче в будущей программе, к работе над которой коллектив приступает», — заканчивал с надеждой рецензент. Но осторожно добавлял: «А мы, зрители, подождем, посмотрим, послушаем»²⁷.

Причиной известной осторожности было, возможно, ощущение истощенности творческого направления, взятого коллективом пятнадцать лет назад. Главными отличительными чертами последних программ ансамбля были красочность и сценическая эффектность. Но они достигались не за счет национально самобытных штрихов или академически корректного исполнения, а за счет некоторой доли внешней «эстрадности», под которой разумеется манера подачи материала, производящая на зрителя впечатление броскостью, яркостью — это проявилось и в репертуаре, и в использовании инструментальной группы, и в костюмах. В этих программах ощущался дефицит углубления, проникновения в коренные чистые истоки национального искусства, который был призван представлять ансамбль. Казалось бы, немало танцевальных номеров было на сцене, но зрители спрашивали в своих письмах: куда делась чувашская пляска? Критика признавала исполнительское мастерство коллектива, но тоже ставила прямой вопрос: «Репертуар ансамбля весьма разнообразен в национальном, а также жанровом отношении... Программа в целом удачно скомпонована. Но по мере того, как на сцене сменяют друг друга лица, маски, костюмы, нарастает сомнение: полно, да соответствует ли показанная программа задачам и названию ансамбля?.. Зрители, которые придут на концерты чувашских артистов, желая познакомиться с неизвестным им национальным искусством, увидят и услышат «Коробейников», «Семеновну», «Тульскую гармонику», «Полонез» Огинского, «Бульбу»...»²⁸.

Развитие духовных потребностей народа диктовало новые критерии оценок. Эти вопросы рождало само время.







ПРИБЛИЖЕНИЕ К ИСТОКАМ (1976—1985)

Хорошее начало

*

«Блочная» композиция концертов

*

Полоса признания

*

Зарубежные поездки

*

Всегда в пути

Открытие пятьдесят третьего сезона Государственного ансамбля песни и танца состоялось поздно — шел уже декабрь 1976 года. Не было ни широковещательных анонсов в прессе, ни красочных афиш в городах. Первый концерт был дан в селе Сугуты Батыревского района республики. Это было необычно — и сроки, и скромность обстановки.

Все объяснялось тем, что накануне, в августе месяца, были приглашены три новых специалиста. Главным дирижером и художественным руководителем коллектива назначили выпускника Казанской государственной консерватории (ранее он окончил Ленинградский институт культуры) Юрия Васильева. Его помощником — хормейстером — стал Герман Егоров, годом раньше окончивший также Казанскую консерваторию. Одновременно на должность главного балетмейстера прибыл Александр Ангаров. После получения диплома Института культуры в Москве он несколько лет проработал с коллективами Закарпатья и Ростова-на-Дону. Все трое были весьма молоды и не успели еще составить себе прочных репутаций в самостоятельном творчестве. На обдумывание и разучивание новой программы они имели всего несколько месяцев и, тем не менее, отказались от использования готового репертуара прошлых лет. С точки зрения руководства это был эксперимент без гарантии удачи.

Стремясь не утратить дух зрелищности и праздничности, традиционный для выступлений ансамбля, Юрий Васильев не стал подвергать ревизии сложившуюся концепцию концерта с элементами театрализации. Он осознавал синтетическую природу этого сложного жанра и необходимость сохранения дистанции как по отношению к этнографическому, так и по отношению к академическому стилям хорового исполнительства. Но элементы того и другого использовались как яркие краски. Главной в настоящий момент представлялась задача отойти от выработавшихся стереотипов, сформировавшихся за долгие годы.



Ю. В. Васильев, А. В. Ангаров, Г. Д. Егоров. 1976 г.

ровать современное лицо коллектива. Путь к этому был один — смелее и шире использовать все разнообразие чувашской музыки, как народной, так и композиторской, основывая на ней ключевые моменты концертных композиций.

Разрабатывая сценарий будущего концерта, руководители ансамбля продолжили традицию тесного сотрудничества с композиторами республики. В программу вошли песни и хоры Г. С. Лебедева, А. Г. Орлова-Шузым, Ф. М. Лукина, А. Г. Васильева. Были заказаны новые сюиты.

Первым откликнулся Г. С. Лебедев — принес ноты замечательной сюиты-пролога для зачина концерта на стихи Ю. Семендера «Приезжайте в гости к нам». Она вошла потом и в следующую программу, и в конкурсную программу Всероссийского смотра, записывалась на пластинку, показывалась на зарубежных гастролях.

Но варианты финальных композиций для первого и второго отделений, предложенные композиторами, не удовлетворили Юрия Васильева. В поисках свежего и самобытного материала он пришел к фольклористам Чувашского научно-исследовательского института. Здесь его ждала удача: в записях экспедиций последних лет нашлись материалы, соответствовавшие замыслам. Они и были предложены композиторам и аранжировщикам.

Так возникли сюиты «На посиделках» (музыка А. М. Токарева и А. Г. Васильева) и «Венок чувашских частушек и танцев» (музыка народная в обработке В. П. Сизова). Первая из них заключала в себе множество как музыкальных, так и хореографических





находок, которые прямо или косвенно обуславливались фольклорными источниками. Здесь в едином «букете» были собраны самобытнейшие, донные профессиональной музыке неизвестные чувашские мелодии — обрядово-хороводные закамских чувашей, игровые и плясовые верховых чувашей, удалая мужская песня рекрутов правобережных низовых чувашей, изумивший специалистов танец на семидольный напев (до сих пор чувашские балетмейстеры избегали подобных ритмов, хотя они обычны в песнях). «Что ни эпизод в сюите, то музыкальная жемчужина!» — говорилось в рецензии¹.

Чуть скромнее в этом отношении получился «Венок чувашских частушек и танцев». Может быть, здесь несколько проблематичным по своим народно-национальным истокам был сам жанр частушки, появившийся у чувашей сравнительно недавно и близко соприкасающийся с интонациями широкоизвестных русских плясовых припевок. Но с точки зрения сценической яркости и здесь были свои удачи, главным образом, в постановке танцев, динамике диалогов, ритме смен как бы импровизируемых песен.

Первое отделение получилось чисто чувашским, второе — по давней традиции — многонациональным, хотя чувашская музыка и танец и здесь занимали ключевые позиции. В компановке второго отделения проявилась взыскательность вкуса молодого художественного руководителя. В нем отсутствовали номера, не связанные с исконными национальными или стилевыми традициями коллектива, рассчитанные на относительно легко достигаемый внешний эффект.

Демонстрируя свое профессиональное мастерство, хоровая группа исполняла несколько акапелльных номеров: «Серенаду солдата» Орlando Лассо, «Женишок ты наш» Вельо Тормиса. В эту группу произведений вошел и хор чувашского композитора Александра Васильева «Юрлăп кăна юрлăп...» («Спою, а что за песнь дадите...»), на стихи П. П. Хузангая. Во включении в репертуар таких произведений можно было видеть и стремление разнообразить стилевую палитру коллектива, и попытку восстановления линий академического пения, процветавших в свое время в Чувашском государственном хоре.

Первая программа была вынесена на обсуждение Художественного совета министерства 3 декабря. С особой весомостью здесь прозвучало мнение опытейших мастеров этого жанра Ф. М. Лукина, А. Г. Орлова-Шузьм, Г. С. Лебедева. Высказывая те или иные замечания, все сходились в признании, что «экзамен» новые руководители выдержали. Налицо была не только их профессиональная подготовленность, но и творческие способности, фантазия, самостоятельность в ответственных решениях.

«Произошло радостное событие, — сказал Ф. М. Лукин. — Васильев и Егоров — талантливые национальные кадры, они крепко поработали над хоровой частью программы. Есть, конечно, и пробелы. Слабы первые голоса — сопрано и тенора. Слабы солисты. Донцов — тенор, а используется как баритон, это неестественно.

О балетмейстере Ангарове хочу сказать: каким надо быть смелым, чтобы за два-три месяца поставить три танца—в сюите Лебедева, в финалах отделений. Это настоящие чувашские танцы. Есть еще недостаток—смешение стилей во втором отделении, где друг за другом идут хоры Орlando Лассо, Александра Васильева, Вельо Тормиса». Г. С. Лебедев дал доброе напутствие и ряд практических советов для дальнейшей работы. «Начало хорошее,—говорил также А. Г. Орлов-Шузым.—Хочется поздравить молодежь. Ясно, что коллектив в надежных руках. Конечно, программа еще сыровата. Надо еще поработать над последним номером—«Венок чувашских частушек и танцев». Солисты в нем никуда не годятся, лучше петь коллективно. В таких номерах, как хор Лассо, нужна более тонкая нюансировка».

Интенсивность работы коллектива не ослабевала в течение всего сезона. Менее года понадобилось для подготовки второй программы «Приезжайте в гости к нам» (в ней были сохранены «ключевые» сюиты, еще не утратившие новизны и интереса для зрителей). С ее постановки возобновилось сотрудничество с режиссером И. И. Слуцкером. По отделанности, стилевому единству и исполнительскому уровню вторая программа стояла выше предыдущей.

* * *

Намеченное в первых программах далее совершенствовалось и углублялось. Структура концерта, сложившаяся с 60-х годов, сохранилась. Заметнее стало в ней объединение отдельных номеров в «блоки»—в первом отделении это зачин-вступление (большая вокально-хореографическая композиция, представляющая обычно современную Чувашию) и фольклорная хоровая сюита с примыкающими к ней танцами. Ее темой и материалом является самобытная традиционная культура народа. Во втором отделении выделяются группа хоровых произведений академического стиля, затем группа номеров солистов с разнообразным репертуаром, танцевальные номера и финальная сюита. От программы к программе нарастало стремление отойти от внешней парадности и помпезности в характере концерта, приблизиться к истокам народной культуры. Перенесение основных акцентов с традиционно преобладавшей гимничности и величальности на народно-жанровую основу особенно ощущалось в программах 1982 и 1984 годов. Большую роль в этом играла свежесть песенного материала фольклорного «блока» первого отделения. Каждый раз он создавался на основе подлинных записей, полученных от современных собирателей народной музыки. Особенностью таких циклов стало объединение ряда старинных, еще не известных широкому кругу слушателей песен какой-либо местности или жанра. Таковыми стали циклы «Песни села Ивашкино» (1980)—из репертуара народного певца Якова Задорова, «Застольные песни» (1982) и «Песни души моей» (1982, 1984)—из репертуара народной певицы Ираиды Вдовиной. Автором обработок выступал сам Юрий Васильев.







На репетиции хора. 1980-е гг.

Тонко чувствуя специфику своего коллектива и точно зная потребности конкретной программы, он имел своей целью наиболее выпуклую подачу собственно народной песни, не изменяя ее структуры и характера. В этом нашли свое продолжение традиции хоровых обработок Ф. Павлова и В. Воробьева.

«Блок» произведений академического типа и большинство сольных номеров демонстрировали достижения развитой песенно-хоровой культуры Чувашии. Это были и современные произведения, и классические обработки чувашских народных песен. Из наиболее значительных работ хоровой группы ансамбля следует назвать части известного хорового цикла «Слакбашские песни» и поэму «Чувашия» Ф. С. Васильева, шестичастную композицию «Путь республики» Т. И. Фандеева, хоры Ф. М. Лукина, сюиты Г. С. Лебедева. Творческая активность главного дирижера ансамбля песни и танца стала стимулом для создания ряда хоровых произведений и композиторами более молодого поколения. Хоровая группа ансамбля показала способность к освоению сложной современной хоровой техники непесенного стиля в таких сочинениях, как кантата «Весенние хороводы», «Поэма на стихи П. Хузангая», цикл «Жаворонок» (на стихи Г. Юмарт) Александра Васильева, поэма «Стоязыкая семья», цикл «Родные песни» Михаила Алексева.

Важно отметить, что большинство этих произведений, порой весьма сложных, создавалось по заказу ансамбля. Юрий Васильев первым брался за их исполнение и успешно преодолевал любые технические проблемы партитур. В работе над ними выросло пев-

ческое искусство хора, расширились его возможности по исполнению музыки разных стилей.

Творчество Александра Ангарова основано на изучении особенностей народной традиции, но он не преследует цель достичь этнографичности в своих постановках. Воспитанник московской школы, развивая принципы Игоря Моисеева, он старается поднять чувашский сценический танец на уровень современных требований к хореографическим коллективам народного плана. В центре его внимания оказываются не только народная танцевальная лексика, но и рисунок, и общая драматургия танца. Заметно его стремление настроить артистов психологически при исполнении той или иной роли в задуманном сюжете. Находки балетмейстера начинают жить, если исполнители сумеют внутренне прочувствовать свои роли.

Среди творческих удач Ангарова можно назвать «Танцы из Тимерсян», отличающиеся классической строгостью рисунка, созданного на основе народных мотивов. Совершенно другой характер имеет виртуозный мужской перепляс «Удальцы», изобилующий массой сложных трюков. Здесь каждый исполнитель становится солистом, соревнующимся с другим в ловкости и мастерстве. Разнообразной и сложной композицией отличаются танцы «Весенних хороводов» на музыку кантаты А. Г. Васильева. В них постановщик попытался воссоздать обстановку весенних ритуалов древних земледельцев. В программе 1984 года важное место занимает вокально-хореографическая сюита на фольклорном материале «Свадьба» на музыку А. Асламаса. Наиболее эффектен в ней мужской перепляс. Балетмейстер, как и в некоторых своих прежних постановках, попытался проникнуть в сложный мир ритмов чувашской народной песни и передать в танце ее своеобразие. Неустанный поиск Ангарова проявился и в расширении тематики. На фольклорной основе им были поставлены танцы разных этнографических групп чувашей. При сценическом воплощении сюиты «Между Волгой и Уралом» (1982 год, посвящалась 60-летию образования Союза ССР) в довольно традиционный дивертисмент из танцев разных народов было вложено особенно много труда и средств. Постановку осуществляли мастера национальных хореографий разных республик — приехали из Татарии Г. Х. Тагиров, из Удмуртии Н. В. Поздеев, из Башкирии Р. Туйсина, марийский танец поставил М. П. Мурашко, мордовский и русский — В. Ф. Ирченко. Чувашский танец поставил и соединил все в единую композицию ее автор Александр Ангаров. Так были обеспечены редко достигаемые одним коллективом национальная колоритность и достоверность деталей масштабного — почти двадцатиминутного — номера.

* * *

Плодотворность избранного ансамблем направления была подтверждена дипломом первой степени, завоеванным на Всероссийском смотре ансамблей песни и танца и ансамблей танца уже в феврале 1978 года. Конечно, многое в этот момент еще не до-





З. В. Лисицына. 1980-е гг.



В. И. Теренин. 1980-е гг.

стигало степени совершенства, не устоялось. Однако это компенсировалось достоинствами. Чувашский ансамбль обратил на себя внимание верностью национальным традициям, свежестью музыкального и хореографического материала. Основным критерием оценки деятельности национальных ансамблей вновь стало умение передать, как писал Игорь Моисеев, «характер и образ своего народа, красоту и достоинство его души». По итогам смотра среди ансамблей, обладающих этим умением, Игорь Моисеев первым назвал ансамбль из Чувашии². Журнал «Музыкальная жизнь» обратил внимание на то, что примеры подобного творческого союза профессиональных композиторов с ансамблями в других республиках России довольно редки. Залогом успешной плодотворной работы всего коллектива стало творческое содружество Васильева, Ангарова и Егорова. «Три художника, три единомышленника», — очень точно написал о них критик Евгений Эпштейн³.

Последующие за смотром годы — конец 70-х, начало 80-х — можно назвать «полосой признания и успеха». В декабре 1978 года коллектив ансамбля удостоивается Государственной премии Чувашской АССР им. К. В. Иванова. Несколько лет спустя Ю. Васильев и А. Ангаров, уже заслуженные деятели искусств Чувашской АССР, сами становятся лауреатами Государственной премии Чувашии, а Герасим Егоров — заслуженным артистом Чувашской АССР. Республика отмечала и творческий рост отдельных артистов. По-прежнему ведущими солистами ансамбля оставались Любовь Владимирова и Василий Донцов. Из молодых артистов выдвинулись певцы Николай Дмитриев, Зоя Лисицына. Выступает в качестве солиста



Эпизод композиции «За околицей» (Н. Вавиленко, слева, и В. Жуковская). 1985 г. и Герман Егоров. Ряд солистов хора и танцевальной группы в этом периоде удостоивались почетных званий, в том числе Н. А. Вавиленко, В. И. Теренин и З. В. Лисицына — народных артистов Чувашской АССР.

Для создания новых сценических костюмов привлекались художники В. Мамонтов, В. Мазанов, а в последующих программах — «Чувашия — песнь моя» (1980), «Ода Родине» (1982) и «Величальная Победе» (1984) — Н. Аникина, автор большого комплекта взаимосвязанных друг с другом по цветовому и орнаментальному решению костюмов, имеющих ритм смен, задуманный в единстве с драматургией концерта.

Многоплановый поиск ансамбля был отмечен критикой. Сравнивая с предшествующим периодом, рецензент «Советской Чувашии» писал: «Нет ни малейшего преувеличения в утверждении, что этот коллектив сейчас является ведущим среди музыкальных коллективов Чувашии. Ансамбль вернул себе роль творческой лаборатории чувашского национального искусства... Заслуживает всяческой поддержки принципиальная и ясная репертуарная политика руководства ансамбля, направленная на исполнение подлинных художественных ценностей. Налицо продолжающийся творческий рост и поиск — самые драгоценные качества в искусстве»⁴.

Но теперь признание роли «творческой лаборатории» (воистину, воплощенная мечта Ф. П. Павлова!) не означало возвращения к

«универсальности» функций. Среди существующих в Чувашии музыкально-исполнительских коллективов Государственный ансамбль песни и танца более всех выступал теперь в роли «полномочного представителя» современного национального искусства за пределами родной республики. В основном это были собственные гастроли, но без ансамбля не обходились и все крупные культурные акции типа Дней литературы и искусства Чувашии в Мордовии (1977), Москве (1980), Башкирии (1982), Татарии (1986). Чувашский ансамбль приглашается для участия и в других больших мероприятиях. Например, в Москве—в торжественном концерте к столетию Русского хорового общества (1979), в Ульяновске—на традиционном фестивале, посвященном дню рождения В. И. Ленина (1981), вновь в Москве—в культурной программе XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов (1985). Участвует он и в чебоксарском фестивале искусств «В краю ста тысяч песен» (с 1983), куда съезжаются известные артисты и коллективы страны. Ансамбль продолжает творческую дружбу с композиторами, по возможности принимает участие в концертах в дни пленумов и съездов, в авторских вечерах (Г. С. Лебедева, 1983; А. Г. Васильева, 1980, 1984).

* * *

Гастрольный режим, установившийся в 60-е годы, остается без изменений. По-прежнему ансамбль делит свое время между поездками местного и всесоюзного значения. Но начиная с 1980 года у него появляется еще один вид маршрутов—это зарубежные поездки. За сравнительно короткий срок чувашский коллектив побывал с концертами в четырех странах Европы. Поездки эти были различны по характеру, продолжительности и значению.

Первые зарубежные гастроли чувашского ансамбля прошли с 28 августа по 8 сентября 1980 года в Чехословакии. Ансамбль принимал участие в широко известном традиционном Международном VI фестивале волынщиков в г. Страконице. Пятьдесят артистов из Чувашии выступали в числе пятисот других музыкантов из Франции, Ирландии, Венгрии, Польши, ГДР и самой Чехословакии. Ансамбль ощущал особую ответственность, представляя не только свою республику, но и советское искусство в целом. Музыкальный критик из журнала «Гудебни Розгледи» отметил, что «на этом фестивале отличился чувашский ансамбль из СССР—один из ансамблей, на долю которых выпал наибольший успех»⁵. В дни пребывания в Страконице чувашский коллектив встретился также с рабочими завода «ЧЗ» (изготавливающего известные во многих странах мотоциклы)—дал в одном из сборочных цехов шефский концерт.

После фестиваля ансамбль выступал на площадках ежегодной сельскохозяйственной выставки «Земля-кормилица» в областном центре Ческе-Будеевицы, принял участие в культурной программе политической манифестации в Теплице, посвященной чехосло-



Встреча на итальянской земле. 1983 г. Слева направо: Марио Паззи (критик), Лео Вехтер (импрессарио), Ю. В. Васильев, А. С. Сергеев, В. А. Ермолова.

вацко-советской дружбе и 35-летию освобождения Чехословакии.

Успех этой и последующих зарубежных поездок обеспечивался не только профессиональным мастерством, но и бережным сохранением и развитием национальных традиций в репертуаре, исполнительском стиле, костюмах. Например, программа для гастролей в Чехословакии вобрала в себя лучшие номера последних лет. Специально для этой поездки по заказу ансамбля композитор М. А. Алексеев сделал хоровые обработки словацкой, чешской и моравской народных песен. Были включены также популярные русские хоровые, сольные и хореографические номера, знакомые зарубежным зрителям и символизирующие искусство России.

Следующее зарубежное турне состоялось весной 1983 года. Маршрут проходил по крупным городам севера Италии—Брешиа, Флоренция, Верона, Милан, Ливорно и др. «Поистине с ошеломляющим успехом дебютировала в Театро Национале Милана чувашская советская труппа, впервые находящаяся в турне на Западе,— писала крупнейшая газета Италии «Коррьере делла сера»,— это был приятный сюрприз: ансамбль песни и танца из маленькой, совсем незнакомой республики сумел покорить слушателей мастерством и гармонией... Их сорок, включая трех музыкантов, а кажется будто их сто. Концерт проходил в отличном ритме»⁶.

В течение всех сорока дней пребывания в Италии чувашские артисты ощущали живой интерес слушателей к своему искусству.

«То, что мы были неизвестны итальянцам, сказывалось лишь поначалу. Но стоило публике узнать несколько больше об ансамбле, как тут же возрастал ее интерес,— рассказывал по возвращении Юрий Васильев.— К примеру, на первых двух-трех концертах в Милане зал был заполнен процентов на семьдесят-восемьдесят. Но вот появилась публикация в «Коррьере делла сера», да еще телевидение показало восьмиминутный сюжет, и все остальные концерты, а всего их тут было восемнадцать, прошли с аншлагом»⁷.

В материалах итальянской прессы отразился неподдельный интерес страны, обладающей великими художественными традициями, к самобытной культуре незнакомого ей народа. Само обилие публикаций и их благожелательный в целом тон свидетельствовали о его глубине и устойчивости. «Известно, что в отношении фольклорных ансамблей страны Восточной Европы держат абсолютное первенство...— писал рецензент веронской газеты Бруно Морески.— Вне сомнений первое место среди них — за Советским Союзом... Следовательно, вполне понятен интерес к Государственному ансамблю песни и танца Чувашии, автономной советской республики одного из районов в бассейне реки Волга, конечно, не очень нам известной и не самой важной в этой огромной стране»⁸. Итальянская критика верно оценила нынешний этап творчества коллектива, его тяготение к подлинным ценностям национального искусства, обнажению народных истоков. «Мы уже немало видели фольклорных ансамблей из многих республик Советского Союза,— писала миланская «Иль Джорнале».— Но это были или ансамбли средней руки, пораженные болезнью «культурного» потребительства, или же, наоборот, ансамбли столь отточенные в ходе артистической стилизации, что предлагались номера «искусственные», в некотором смысле взаимозаменяемые. Наши же чувашки, кажется, остались, как были... Из давних времен идут простота, общительность, экзотичность черт лица. А главное, из давних времен идут музыка и песни»⁹. При этом итальянские любители музыки не смешивали исполнявшиеся произведения с чистым фольклором. Газеты подчеркивали, что это — результат профессиональной работы композиторов, постановщиков, исполнителей.

Качество естественности и подлинности корней искусства чувашских артистов отмечались многими рецензентами. Наибольшее впечатление произвели танцы. Ансамбль иногда именовался «чувашским балетом» и сравнивался с известными на весь мир советскими коллективами, бывавшими в тех же городах. После концерта в Брешиа (первый концерт в Италии) корреспондент местной газеты с одобрением писал: «Глядя на выступление танцоров из Чувашии, вчера в Театро Гранде мы забыли, что находимся в театре — это могла быть центральная площадь любой деревни, или, что более вероятно, местечко в памяти, воспоминание о народных традициях, которые во всех уголках земного шара восходят к одному и тому же источнику. В любом случае мы были приятно удивлены и с удовольствием поддались свежести и живости этих ребят — выходцев из восточных краев России, где танец и жизнь

еще неразрывно связаны, и это придает им особую жизненную силу»¹⁰.

Но и вокальная часть программы получила достойную оценку критиков, знающих толк в искусстве пения. «Коррьере делла сера» отзывалась так: «Для чувашей характерно виртуозное вокальное пение: соединение голосов по принципам хорошей полифонии, со своеобразным колоритом... В своих старинных песнях, прозвучавших в исполнении хора, частушках и припевках, а также в песнях, наполненных сильными женскими голосами, и в современной обработке песни «Подмосковные вечера» (эту песню, весьма популярную в Италии, ансамбль часто исполнял по просьбе зрителей сверх программы,— М. К.) артисты с Волги продемонстрировали действительно незаурядные мастерство и многогранность»¹¹. Подобные похвалы в устах искушенных итальянцев вряд ли следовало принимать только за вежливые преувеличения в адрес гостей. Скорее, критерии оценок были связаны с точным пониманием задач коллектива, пропагандирующего народное национальное искусство. Из исполнителей «никто особенно не выделяется (выделяются, пожалуй, певцы-солисты), никто не обладает выдающимися способностями...» — отметила рецензентка «Униты» Маринелла Гуаттерини¹². Повсеместно вызывали восхищение традиционные костюмы. Для зрителей была очевидна древность их истоков, хотя, видя подобное зрелище впервые, они терялись в попытках связать с чем-нибудь знакомым: «Из давних времен пришли и костюмы,— отмечала «Иль Джорнале»,— немного похожие на тюркские, немного на татарские, немного на казахские. В любом случае восхищающие яркими красками, вышивкой, пышностью восточных головных уборов»¹³.

Две следующие поездки за рубеж ансамбль совершил в 1985 году. Первая — в область Хевеш Венгерской Народной Республики (Чувашия связана с ней узами побратимства), проходила в связи с празднованием 40-летия освобождения Венгрии от фашизма. Ансамбль выехал в составе делегации общественности Чувашии. Он выступил трижды: после торжественных собраний в Театре им. Геза Гардони (г. Эгер) и в Доме культуры, а также на открытии выставки «Чувашия сегодня» во дворике Эгерского музея-крепости им. Иштвана Дьюбо.

«После выступления долго гремели аплодисменты... Мы увидели их танцы с восхитительными вращениями, услышали их песни, о которых мало знали до сих пор», — писала эгерская газета «Непуйшаг»¹⁴. Будучи наиболее крупным профессиональным участником художественной программы праздника, чувашский ансамбль стал ее подлинным украшением.

Вторая поездка 1985 года была самой продолжительной. Она длилась около двух месяцев. Чувашский ансамбль был приглашен на праздник социалистической печати Германской Демократической Республики. Этот традиционный праздник проходит эстафетой из области в область, состоит из встреч с видными журналистами и писателями, деятелями науки и культуры. На открытых эстрадах



Участники гала-концерта. ГДР, 1985 г. В первом ряду слева направо: Ю. Васильев, Ильза (переводчица), Э.-М. Пикерт, Б. Бюснер, Г. Бром, Л. Бальцер, К. Циммерман, С. Кириллова, А. Гарден

выступают музыкальные коллективы и артисты. В этом году среди них преобладали ансамбли и солисты фольклорного плана — «Тракия» из Болгарии, оркестр Государственного ансамбля песни и танца из Чехословакии, группа «Полония» из Польши, ансамбль танца «Кёвираг» из Венгрии. СССР был представлен Чувашским государственным ансамблем песни и танца. Участвовали также популярные эстрадные артисты. О роли, порученной большим национальным ансамблям в общих концертах, можно получить представление по публиковавшимся анонсам. Эрфуртская газета, например, извещала: «Целый ряд именитых деятелей искусств позаботятся о хорошем настроении, развлечениях и забавах: это известный Роланд Нойдерт, а также Эва-Мария Пикерт и все другие исполнители. Гвоздем программы станет фольклорная группа из Чувашской АССР (ансамбль выехал «малым» составом — 25 человек.—М. К.) со своими красочными национальными нарядами... выступление которого станет событием для многих эрфуртцев»¹⁵.

Но самостоятельных выступлений у чувашской группы было немного. Основной формой работы были объединенные гала-концерты. Их композиция начиналась всегда с «Калинки»: «С этой песней сорок лет тому назад пришел мир на немецкую землю», — говорили ведущие. Все участники концерта исполняли «Песню о мире» Д. Д. Шостаковича. Затем шли выступления отдельных

коллективов и солистов. Чувашский ансамбль обычно появлялся перед общим финалом в конце. Из его репертуара режиссер концерта Винни Тойбнер выбрал пять номеров: пляску «Удальцы», песню В. П. Воробьева «Выйди, выйди за Ивана», «Русскую пляску», хоровую транскрипцию вальса «Амурские волны», скиту «Линка-линка» (сокращенный вариант «Венка чувашских частушек и танцев»). Наряду с другими исполнителями, газеты отмечали и чувашских артистов, писали о своеобразном колорите их песен и танцев, о «фантастических костюмах», об успехе у зрителей.

* * *

Сёне юрпа — сёне юрă (с новым снегом — новая песня), говорят чуваш. Музыкальное искусство меняется вместе с быстротекущей жизнью. И момент, на котором заканчивается описание истории Государственного ансамбля песни и танца, бывшего Чувашского государственного хора, стремительно уходит в прошлое, остается в нем лишь одной из вех на его шестидесятипятилетнем пути. Мы расстаемся с ансамблем в пору широкого признания его успехов, больших планов и надежд на будущее. «Ваш ансамбль я отношу к числу интересных и самобытных, — говорил, находясь в Чебоксарах в 1983 году, Герой Социалистического Труда Игорь Моисеев. — Этим он завоевал популярность у зрителей, этим он расположил к себе симпатии членов жюри конкурса, этим же объясняю и его успех во время недавних гастролей по Италии»¹⁶. Ансамбль продолжает развивать музыкальные традиции родного народа, сохраняет верность заветам своих создателей и первых руководителей — Ф. П. Павлова, В. П. Воробьева, С. М. Максимова. Он стал колыбелью мастерства нескольких поколений деятелей искусства Чувашии — дирижеров, композиторов, певцов, танцовщиков.

Постоянная работа ансамбля в родной республике является важнейшим компонентом развития массовой хоровой и танцевальной культуры, образцом для многочисленных самодеятельных коллективов. Пользуясь словами видного деятеля советской хоровой культуры В. Минина, можно сказать, что, десятилетиями систематически работая в массах слушателей, ансамбль песни и танца является «одним из инструментов духовного совершенствования нации»¹⁷. Появление и творческий рост других исполнителей не затмили значения старейшего ансамбля, они лишь привели к более четкому определению его главной задачи, едва ли не самой почетной в национальном искусстве — беречь наиболее глубокие самобытные корни чувашского песенно-хореографического искусства и первым достойно знакомить с ним многоликий внешний мир.

Нынешний день и связанные с ним достижения уже становятся историей. Ясно, что на смену сегодняшнему рано или поздно наступит следующий этап. Не будем гадать, что он принесет. Жизнеспособность ансамбля песни и танца как формы исполнительства зиждется на быстро меняющихся представлениях о воз-

возможностях сценической подачи оригинальных народных и созданных на их основе профессионалами песен, танцев, костюмов. Едва ли не каждый «новый снег», а точнее, каждые несколько лет вносят коррективы в эти представления. Практика покажет, пойдет ли коллектив навстречу более «открытой» фольклорности, подобно некоторым современным народным хорам, или сохранит стилизовую дистанцию по отношению к ней, какие новые художественные средства будут привлечены для создания новых программ. Многие проблемы, не решенные сегодня, остаются в наследство будущему. Не все из них под силу разрешить самому ансамблю. Например, выход на новый уровень развития национальной хореографии требует фундаментальной исследовательской работы специалистов. Развитие инструментальной группы ставит вопросы изучения и реконструкции национальных музыкальных инструментов. Хоровая группа ансамбля сегодня малочисленна. Сравнивая лучшие эпизоды прошлого с настоящим, нельзя не вспомнить, какими превосходными возможностями обладал этот хор в свое время.

И тем не менее, именно история коллектива дает основания для оптимистического взгляда в будущее. Она знает взлеты и снижения, победы и неудачи. Но общий «баланс» всегда складывался в пользу творчества. Впереди — гастроли по республике, по родной стране и за рубежом. Предстоят и очередные конкурсы, и новые записи, и премьеры произведений, которые напишут для артистов композиторы Чувашии. Ансамбль песни и танца продолжает свой путь.

ПРИМЕЧАНИЯ

ОТ АВТОРА

- ¹ Павлов Ф. П. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. Чебоксары, 1971. С. 189.

ГЛАВА 1

- ¹ Там же. С. 188—189.
- ² Чичерина С. В. У приволжских инородцев. Спб., 1905. С. 135.
- ³ Риттих А. Ф. Материалы для этнографии России. Ч. 1. Казань, 1870. С. 103; Ефремов Т. Черемисы-язычники//Иностранческое обозрение (Казань). 1916. С. 269. Также: Циркуляр по Казанскому учебному округу. 1896. № 10. С. 494—509.
- ⁴ Музыка России. Вып. 1. М., 1976. С. 36.
- ⁵ Павлов Ф. П. Т. 2. С. 255.
- ⁶ НА ЧНИИ*, отд. II, ед. хр. 355, инв. № 826, л. 13—14.
- ⁷ Павлов Ф. П. Собрание сочинений. Т. 1. Чебоксары, 1962. С. 155; Т. 2. С. 257.
- ⁸ Павлов Ф. П. Т. 1. С. 157.
- ⁹ ЦГА ЧАССР**, ф. 123, оп. 1, д. 362.
- ¹⁰ Алексеев Т. Д. О чувашском драматическом театре и музыке в первые годы Советской власти в Казани и Чебоксарах. (Рукопись, личный архив Ф. А. Романовой), л. 134—151; Павлов Ф. П. Т. 1. С. 159; НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 102, л. 236; там же, ед. хр. 240, л. 4.
- ¹¹ Павлов Ф. П. Т. 1. С. 162.
- ¹² Это отмечено в «Истории музыки народов СССР». Т. 1. М., 1970. С. 45.
- ¹³ Павлов Ф. П. Т. 1. С. 167.
- ¹⁴ Чувашское искусство: история и художественное наследие (Труды НИИ ЯЛИЭ при Совете Министров Чувашской АССР). Чебоксары, 1988. С. 13—16.
- ¹⁵ Известия Автономной Чувашской области. 1921. 4 июня.
- ¹⁶ ЦГА ЧАССР, ф. 123, оп. 1, д. 349, л. 5, 6, 35, 36, 41.
- ¹⁷ Правда. 1923. 26 августа, 14 сентября; Известия. 1923. 21 августа.
- ¹⁸ Смычка. 1923. 25 августа.
- ¹⁹ Павлов Ф. П. Т. 2. С. 200; НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 240, л. 4—5.
- ²⁰ Павлов Ф. П. Т. 2. С. 205.

* Научный архив НИИ языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров Чувашской АССР.

** Центральный государственный архив Чувашской АССР.

- ²¹ Правда. 1923. 7 сентября.
- ²² Павлов Ф. П. Т. 2. С. 207—208.
- ²³ НА ЧНИИ, отд. V, ед. хр. 87, л. 1.
- ²⁴ Известия. 1923. 26 сентября.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Правда. 1923. 7 сентября.
- ²⁷ Павлов Ф. П. Т. 2. С. 208.
- ²⁸ Советская Чувашия. 1973. 7 сентября.
- ²⁹ Павлов Ф. П. Т. 1. С. 215; Т. 2. С. 209, 254; НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 240, л. 5.
- ³⁰ Советская Чувашия. 1973. 7 сентября; Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 26.

ГЛАВА 2

- ¹ ЦГА ЧАССР, ф. 123, оп. 1, д. 368, л. 8.
- ² НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 102, л. 16, 239.
- ³ Сунтал. 1934. 8 №. 30 с.
- ⁴ Канаш. 1924. Июлён 7-мёшэ.
- ⁵ Канаш. 1924. Июлён 18-мёшэ.
- ⁶ Сунтал. 1934. 8 №. 30 с.
- ⁷ ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 1, д. 89, л. 245, 384; Сунтал. 1934. 8 №. 29 с.
- ⁸ Сунтал. 1934. 8 №. 29 с.; НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 102, л. 95.
- ⁹ Павлов Ф. П. Т. 2. С. 233.
- ¹⁰ Молодой коммунист. 1982. 11 ноября.
- ¹¹ Павлов Ф. П. Т. 1. С. 162.
- ¹² ЦГА ЧАССР, ф. 333, оп. 1, д. 121, л. 1, 25, 26.
- ¹³ Канаш. 1927. Мартан 15-мёшэ.
- ¹⁴ Унтах. Декабрён 28-мёшэ.
- ¹⁵ Чăвашла календарь. 1928 ç. Шупашкар. 56 с.; ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 1, д. 586, л. 14, 36, 59; Канаш. 1929. Мартан 17-мёшэ.
- ¹⁶ ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 1, д. 455, л. 13.
- ¹⁷ Там же, л. 36.
- ¹⁸ Çамрăк хресчен. 1929. Декабрён 21-мёшэ. Также: ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 1, д. 583, л. 828; там же, ф. 381, оп. 1, д. 303, л. 218—237.
- ¹⁹ Павлов Ф. П. Т. 1. С. 151.
- ²⁰ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 155, л. 1.
- ²¹ НА ЧНИИ, отд. V, ед. хр. 90, тетр. 18, л. 3.
- ²² Канаш. 1929. Январён 10-мёшэ.
- ²³ НА ЧНИИ, отд. V, ед. хр. 90, тетр. 18, л. 7.
- ²⁴ Молодой коммунист. 1982. 11 ноября.
- ²⁵ Сунтал. 1932. 3—4 №. 32—33 с.; НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 102, л. 95.
- ²⁶ Канаш. 1929. Февралён 5-мёшэ.
- ²⁷ ЦГАЛИ СССР *, ф. 645, оп. 1, ед. хр. 109, л. 35—39, 66—68; Наш музыкальный фронт. Материалы Всероссийской музыкальной конференции. М., 1930. С. 137.
- ²⁸ ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 1, д. 455, л. 4.
- ²⁹ ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 1, д. 586, л. 41—42.
- ³⁰ Канаш. 1929. Мартан 17-мёшэ.

* Центральный государственный архив литературы и искусства СССР.

- ³¹ Унтах. Июнь 8, 9, 13-мёш; Сунтал. 1929. 7 №. (Хуплашкин 4-мёш с.).
- ³² Чăваш хресченё. 1929. Июль 5-мёш.
- ³³ Сунтал. 1929. 8 №. 18 с.
- ³⁴ Казьмин П. С песней. М., 1970. С. 68.
- ³⁵ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 90, л. 14.
- ³⁶ Павлов Ф. П. Т. 2. С. 261; Воспоминания участницы поездки М. Н. Сорокиной. Запись беседы, 1982 г. (Рукопись, личный архив автора).
- ³⁷ Чăваш хресченё. 1929. Июль 5-мёш; Павлов Ф. П. Т. 2. С. 261.
- ³⁸ ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 1, д. 586, л. 39.
- ³⁹ НА ЧНИИ, отд. V, ед. хр. 88, л. 71—72.
- ⁴⁰ Сунтал. 1929. 8 №. 19 с.; Павлов Ф. П. Т. 2. С. 261.
- ⁴¹ ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 1, д. 586, л. 88; Сунтал. 1929. 8 №. 19 с.
- ⁴² ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 1, д. 586, л. 77.
- ⁴³ Сунтал. 1929. 8 №. 18 с.; Павлов Ф. П. Т. 2. С. 261; НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 90, л. 172—174.
- ⁴⁴ Известия. 1929. 28 июня.
- ⁴⁵ Цит. по: Павлов Ф. П. Т. 2. С. 262.
- ⁴⁶ Нижегородская коммуна. 1929. 4 июля.
- ⁴⁷ Павлов Ф. П. Т. 2. С. 262. Также: Сунтал. 1929. 7 №. 18 с.; 8 №. 18—20 с.; НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 90, л. 205.

ГЛАВА 3

- ¹ Канаш. 1929. Октябрё 6-мёш.
- ² Самра́к хресчен. 1929. Декабрё 21-мёш.
- ³ Илюхин Ю. А. Григорий Хирбю. Чебоксары, 1985. С. 25.
- ⁴ Сунтал. 1931. 9 №. 40 с.
- ⁵ Советская музыка. 1934. № 9. С. 9—21.
- ⁶ Сунтал. 1934. 8 №. 29 с. Также: НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 102, л. 16.
- ⁷ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 90, л. 25—35, 205; ед. хр. 102, л. 16; Сунтал. 1934. 8 №. 29 с.
- ⁸ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 90, л. 74—78; Красная Чувашия. 1934. 21 июня.
- ⁹ Меткий стрелок (многотиражная газета 51 стрелкового полка, г. Арзамас). 1935. 27 октября. Также: НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 90, л. 69, 164, 202—204; ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 21, л. 114, 115.
- ¹⁰ Канаш. 1934. Июнь 17-мёш.
- ¹¹ Красная Чувашия. 1934. 28 июня, 8 июля; Канаш. 1934. Августан 3-мёш.
- ¹² Красная Чувашия. 1934. 12 июля.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Там же. 21 июля.
- ¹⁵ Там же. 27 июля. Также: Канаш. 1934. Августан 3-мёш; Сунтал. 1934. 8 №. 29 с.
- ¹⁶ Сунтал. 1932. 8 №. 28—29 с.
- ¹⁷ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 155, л. 12—14, 47.
- ¹⁸ ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 1, д. 877, л. 88.
- ¹⁹ Там же, л. 90—91.
- ²⁰ Там же, л. 95, 89, 90.
- ²¹ Там же, л. 98, 93.

- ²² Красная Чувашия. 1934. 21 июля.
- ²³ Культурное строительство в Чувашской АССР. Кн. 1. Чебоксары, 1965. С. 283—285; НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 90, л. 208—209.

ГЛАВА 4

- ¹ Красная Чувашия. 1935. 23 июля.
- ² Там же. 16 сентября.
- ³ Советская музыка. 1935. № 10. С. 105.
- ⁴ Егоров А. А. Основы хорового письма. Л.—М., 1939. С. 26.
- ⁵ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 90, л. 127; ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 81, л. 45 об., 61; Красная Чувашия. 1936. 26 июля.
- ⁶ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 54, л. 65.
- ⁷ Шубин И. Д. О В. П. Воробьеве. Запись беседы, 1977 г. (Рукопись, личный архив автора).
- ⁸ Илюхин Ю. А. Композиторы Советской Чувашии. Чебоксары, 1982. С. 125.
- ⁹ Красная Чувашия. 1936. 27 июля; ЦГА ЧАССР, ф. 1604, оп. 1, д. 12, л. 72; там же, ф. 1722, оп. 1, д. 21, л. 7.
- ¹⁰ Работник радио. 1936. № 6. С. 5, 14—15; НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 90, л. 22—24, 167—168; Красная Чувашия. 1936. 21 и 30 марта.
- ¹¹ Работник радио. 1936. № 6. С. 1—2, 4; Красная Чувашия. 1936. 8 мая.
- ¹² Правда. 1936. 8 июля.
- ¹³ Там же; НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 425, л. 21 об.—24, ед. хр. 89, инв. № 164 (Памятка участника олимпиады), ед. хр. 90, л. 169—171.
- ¹⁴ Канаш. 1936. Июль 10-мёшэ; НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 425, л. 23.
- ¹⁵ Литературная газета. 1936. 30 июля.
- ¹⁶ Канаш. 1936. Июль 12-мёшэ; Вечерняя Москва. 1936. 7 июля; Правда. 1936. 8 июля; Известия. 1936. 9 июля.
- ¹⁷ Попонов В. Оркестр хора имени Пятницкого. М., 1979. С. 56.
- ¹⁸ Казьмин П. С песней. М., 1970. С. 112—113.
- ¹⁹ Красная Чувашия. 1936. 14 июля.
- ²⁰ Канаш. 1936. Август 21-мёшэ; НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 89, л. 20.
- ²¹ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 240, л. 16—17; Красная Чувашия. 1936. 14 июля.
- ²² ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 81, л. 60.
- ²³ Малышкина А. М. О моей работе в хоре. Запись беседы, 1981 г. (Рукопись, личный архив автора); ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 2, д. 54, л. 7; там же, д. 200, л. 78; НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 216, тетр. 5.
- ²⁴ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 89, инв. № 164; там же, ед. хр. 216, тетр. 6.
- ²⁵ Ленинградская правда. 1937. 4 марта.
- ²⁶ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 90, л. 136 об.
- ²⁷ Там же, л. 143.
- ²⁸ Красная Чувашия. 1937. 5 марта.
- ²⁹ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 90, л. 122—144. Ниже излагается содержание дискуссии по этой стенограмме.
- ³⁰ Красная Чувашия. 1937. 11 апреля.
- ³¹ Там же. 3 апреля.

- ¹ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 81, л. 63—65; там же, д. 73, л. 16; Там же, ф. 1604, оп. 1, д. 1, л. 3, 6.
- ² ЦГА ЧАССР, ф. 1604, оп. 1, д. 9, л. 88; Красная Чувашия. 1937. 11 апреля, 24 июня.
- ³ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 89, л. 4; там же, ед. хр. 90, л. 98, 269;
- ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 117а, л. 153—155.
- ⁴ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 63, л. 228; там же, д. 200, л. 169.
- ⁵ Там же, д. 225, л. 62, д. 164, л. 46.
- ⁶ Там же, д. 100, л. 123; там же, ф. 1604, оп. 1, д. 11, л. 74—76, 87.
- ⁷ Там же, ф. 1581, оп. 1, д. 100, л. 51; д. 124, л. 8, 18 об.; д. 117а, л. 40—42.
- ⁸ Там же, д. 148, л. 198.
- ⁹ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 240, л. 19.
- ¹⁰ Красная Чувашия. 1938. 9 и 27 июля.
- ¹¹ Попонов В. Оркестр хора имени Пятницкого. М., 1979. С. 58.
- ¹² ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 81, л. 135; Орлов-Шузым А. Г. О моей работе в ансамбле. Запись беседы, 1983 г. (Рукопись, личный архив автора).
- ¹³ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. л/с, д. 21, л. 77.
- ¹⁴ Чувашский государственный ансамбль песни и танца. Посвящается 50-летию ансамбля. (Буклет). Чебоксары, 1974. С. 2.
- ¹⁵ Красная Чувашия. 1939. 6 мая, 15 июня; ЦГА ЧАССР, ф. 1604, оп. 1, д. 33, л. 50, 55; там же, ф. 1581, оп. 1, д. 165, л. 17.
- ¹⁶ См. программы: ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 117, л. 90; д. 140, л. 97; д. 248, л. 9—10.
- ¹⁷ Красная Чувашия. 1939. 21, 28, 29 июня, 8 и 29 июля.
- ¹⁸ Орлов-Шузым А. Г. О моей работе в ансамбле...
- ¹⁹ Красная Чувашия. 1939. 26 августа.
- ²⁰ Советское искусство. 1939. 24 августа.
- ²¹ Цит. по: Красная Чувашия. 1939. 26 августа.
- ²² Советская музыка. 1939. № 9—10. С. 126—127.
- ²³ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 225, л. 37; оп. л/с, д. 21, л. 41; д. 24, л. 2; ф. 1604, оп. 1, д. 33, л. 78.
- ²⁴ Там же, ф. 1581, оп. л/с, д. 40, л. 4; оп. 1, д. 225, л. 80 об., 87, 90, 91—92; д. 267, л. 266.
- ²⁵ Там же, оп. л/с, д. 37, л. 23; д. 26, л. 47; оп. 1, д. 256, л. 22; оп. 1, д. 257, л. 81.
- ²⁶ Там же, ф. 1581, оп. л/с, д. 26, л. 68.
- ²⁷ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 90, л. 62.
- ²⁸ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 263, л. 194.
- ²⁹ Агакова О. Я. Письмо от 3 февраля 1986 г. (Личный архив автора).
- ³⁰ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. л/с, д. 40, л. 15; д. 47, л. 266; также: Жилочкин В. И. О моей работе в ансамбле. Запись беседы, 1985 г. (Рукопись, личный архив автора).
- ³¹ Мордкович Г. В. Мои встречи с ансамблем. Запись беседы, 1985 г. (Рукопись, личный архив автора). Также: ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 333, л. 10; д. 334, л. 34, 39—40; д. 325, л. 100.
- ³² ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. л/с, д. 26, л. 98; оп. 1, д. 362, л. 17.
- ³³ Там же, д. 362, л. 21.
- ³⁴ Там же, д. 325, л. 71, 14.
- ³⁵ Советская Чувашия. 1972. 5 ноября.
- ³⁶ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 335, л. 51, 124.

- ³⁷ Илюхин Ю. А. Композиторы Советской Чувашии. Чебоксары, 1982. С. 152; ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. л/с, д. 26, л. 100 об.
- ³⁸ Советская музыка. 1971. № 2. С. 87.
- ³⁹ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 323, л. 107; оп. л/с, д. 26, л. 107.
- ⁴⁰ Там же, оп. 1, д. 294, л. 20.
- ⁴¹ Там же, д. 248, л. 9—16; д. 325, л. 92; д. 335, л. 139.
- ⁴² Там же, д. 325, л. 60; д. 358, л. 72; ф. 1604, оп. 1, д. 60, л. 15, 53.
- ⁴³ Мордкович Г. В. Мои встречи...; ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 2, д. 2, л. 32; Государственный ансамбль песни и танца Татарской АССР. Казань, 1960. С. 4; Резников Б. Марийская хоровая культура. Йошкар-Ола, 1960. С. 103.
- ⁴⁴ Агакова О. Я. Письмо от 7 октября 1981 г. (Личный архив автора). Лукин Ф. М. О моей работе в ансамбле. Запись беседы, 1983 г. (Рукопись, личный архив автора).
- ⁴⁵ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 325, л. 129; д. 359, л. 5.
- ⁴⁶ Красная Чувашия. 1943. 22 января; ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 325, л. 129.
- ⁴⁷ Жилочкин В. И. О моей работе...
- ⁴⁸ Советская Чувашия. 1975. 31 декабря.
- ⁴⁹ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 359, л. 1.
- ⁵⁰ Там же, л. 4.
- ⁵¹ Там же, оп. л/с, д. 26, л. 121 об.—122; Красная Чувашия. 1944. 14 ноября.
- ⁵² Красная Чувашия. 1943. 19 сентября; 1944. 4 июля. Также: ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 325, л. 92—93; оп. 2, д. 54, л. 6; ф. 1604, оп. 1, д. 60, л. 70, 75.
- ⁵³ Там же, ф. 1604, оп. 1, д. 64, л. 23.
- ⁵⁴ Там же, ф. 1581, оп. 2, д. 7, л. 19; НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 216, тетр. 14.

ГЛАВА 6

- ¹ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. л/с, д. 26, л. 170; д. 35, л. 7 об.; там же, оп. 1, д. 71, л. 13; там же, оп. 2, д. 23, л. 51; д. 49, л. 108; д. 54, л. 6.
- ² Мордкович Г. В. Мои встречи...
- ³ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 2, д. 71, л. 30; д. 49, л. 112; там же, ф. 1604, оп. 2, д. 55, л. 95; д. 83, л. 61; д. 90, л. 73—74; д. 104, л. 23; там же, ф. 1898, оп. 1, д. 36, л. 84; д. 61а, л. 1; Культурное строительство в Чувашской АССР. Сборник документов. Кн. 2. Чебоксары, 1968. С. 150; Сергеев А. С. Об ансамбле песни и танца. Запись беседы, 1980 г. (Рукопись, личный архив автора).
- ⁴ Денисов М. И. О моей работе в ансамбле. Запись беседы, 1982 г. (Рукопись, личный архив автора).
- ⁵ Красная Чувашия. 1944. 14 ноября; ЦГА ЧАССР, ф. 1604, оп. 2, д. 25, л. 13; д. 52, л. 56 и след.
- ⁶ ЦГА ЧАССР, ф. 1604, оп. 2, д. 44, л. 1; д. 51, л. 69; там же, ф. 1581, оп. 2, д. 54, л. 6; Советская Чувашия. 1954. 7 декабря.
- ⁷ Культурное строительство в Чувашской АССР... 1968. С. 150; Советская Чувашия. 1954. 10 октября; ЦГА ЧАССР, ф. 1604, оп. 2, д. 34, л. 28; там же, ф. 1898, оп. 1, д. 11, л. 130, 132.
- ⁸ История музыки народов СССР. Т. 4. М., 1973. С. 19.
- ⁹ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 359, л. 8; Звезда (г. Молотов). 1952. 20 сентября.
- ¹⁰ ЦГА ЧАССР, ф. 1604, оп. 2, д. 28, л. 116.

¹¹ Сергеев А. С. Об ансамбле...; ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. л/с, д. 115, л. 27; там же, ф. 1604, оп. 2, д. 74, л. 101, 113.

¹² Чувашские танцы / Составитель В. Ф. Богданов. Чебоксары, 1964. С. 2.

¹³ Тагиров Г. Х. Встречи с чувашским ансамблем. Запись беседы, 1982 г. (Рукопись, личный архив автора); ЦГА ЧАССР, ф. 1604, оп. 2, д. 85, л. 11—12; Государственный ансамбль песни и танца Татарской АССР. Казань, 1960. С. 11.

¹⁴ Бахарев Д. О. О моей работе с чувашским ансамблем. Запись беседы, 1984 г. (Рукопись, личный архив автора).

¹⁵ См. в газетах: Звезда (г. Молотов). 1952. 20 сентября; Советская Чувашия. 1955. 28 октября.

¹⁶ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 2, д. 257, л. 65; ф. 1604, оп. 2, д. 28, л. 69, 71, 106, 108; там же, д. 32, л. 1; д. 63, л. 2; д. 85, л. 171; Записки НИИ ЯЛИ при Совете Министров Чувашской АССР. Вып. 5. Чебоксары, 1950. С. 140.

¹⁷ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 2, д. 45, л. 29; д. 297, л. 178; там же, оп. л/с, д. 78, л. 155.

¹⁸ Там же, ф. 1604, оп. 1, д. 67, л. 19; оп. 2, д. 32, л. 1; д. 63, л. 15; там же, ф. 1898, оп. 1, д. 11, л. 130, 132; д. 36, л. 84.

¹⁹ Культурное строительство в Чувашской АССР... 1968. С. 148.

²⁰ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 2, д. 200, л. 30; ф. 1604, оп. 2, д. 79, л. 25.

²¹ Советская Чувашия. 1958. 12 апреля; ЦГА ЧАССР, ф. 1604, оп. 2, д. 90, л. 12 и след.

²² ЦГА ЧАССР, ф. 1604, оп. 2, д. 55, л. 57—58; д. 67, л. 45 и след.; д. 68, л. 1; д. 69, л. 105; Ялав. 1954. 6 №. 32 с.; Сергеев А. С. Об ансамбле...; Денисов М. И. О моей работе...

²³ ЦГА ЧАССР, ф. 1604, оп. 2, д. 68, л. 5; д. 69, л. 111—112; Советская Чувашия. 1954. 13 апреля; Ялав. 1954. 6 №. 32 с.

²⁴ ЦГА ЧАССР, ф. 1604, оп. 2, д. 67, л. 64—65; Советская культура. 1954. 17 апреля; Советская Чувашия. 1954. 24 апреля.

²⁵ Флаг Родины (г. Севастополь). 1955. 9 июня; Новгородская правда. 1957. 12 февраля; Ленинградская правда. 1957. 6 февраля. Также: ЦГА ЧАССР, ф. 1604, оп. 2, д. 69, л. 30 об.; д. 85, л. 11; НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 355, л. 46.

ГЛАВА 7

¹ Теоретическая конференция композиторов и музыковедов Поволжья, Урала и Сибири (Сокращенная стенограмма творческой дискуссии). М., 1958. С. 313, 248, 314.

² Культурное строительство в Чувашской АССР... 1968. С. 188.

³ Советская Чувашия. 1968. 17 января.

⁴ Там же. 1959. 28 июня.

⁵ Там же. 1960. 24 июня; ЦГА ЧАССР, ф. 1604, оп. 2, д. 89, л. 10—12; д. 104, л. 60.

⁶ ЦГА ЧАССР, ф. 1898, оп. 1, д. 222, л. 149.

⁷ Выступление И. И. Слущера на встрече с коллективом ансамбля. 1982 г. (Рукопись, личный архив автора).

⁸ Советская Чувашия. 1960. 24 июня.

⁹ ЦГА ЧАССР, ф. 1898, оп. 1, д. 222, л. 4—5, 149; ф. 1604, оп. 2, д. 107, л. 7; Советская Чувашия. 1963. 5 мая.

- ¹⁰ Советская Чувашия. 1961. 3 и 12 июня; Советская культура. 1961. 6 июля (цит. по: ЦГА ЧАССР, ф. 1898, оп. 1, д. 253, л. 114).
- ¹¹ Советская Чувашия. 1963. 12 сентября; Сергеев А. С. Об ансамбле...
- ¹² Молодой коммунист. 1974. 7 декабря.
- ¹³ Советская Чувашия. 1971. 17 октября. Также: Труд. 1971. 12 октября.
- ¹⁴ Советская Чувашия. 1972. 19 апреля.
- ¹⁵ Там же. 1974. 12 января.
- ¹⁶ Там же. 1975. 4 января.
- ¹⁷ Там же. 1968. 17 января.
- ¹⁸ ЦГА ЧАССР, ф. 1898, оп. 1, д. 360, л. 51—52.
- ¹⁹ Дагестанская правда. 1968. 13 августа. Также: Знамя коммунизма (Спасский район Горьковской обл.). 1967. 2 декабря.
- ²⁰ ЦГА ЧАССР, ф. 1898, оп. 1, д. 360, л. 51; Горьковская правда. 1969. 17 декабря.
- ²¹ Тихоокеанская звезда (г. Хабаровск). 1973. 4 февраля; Советская Чувашия. 1974. 12 января.
- ²² На страже Заполярья (газета Краснознаменного Северного флота, г. Мурманск). 1970. 10 декабря.
- ²³ Дагестанская правда. 1972. 14 мая.
- ²⁴ Советская Чувашия. 1972. 28 ноября (анонс).
- ²⁵ Там же. 1968. 20 июня. Также: Коммунизм ялавлё. 1969. Октябрьн 12-мёшэ; Молодой коммунист. 1970. 25 апреля.
- ²⁶ Горьковский рабочий. 1969. 19 декабря.
- ²⁷ Советская Чувашия. 1975. 28 ноября.
- ²⁸ Там же. 1974. 12 января; 1973. 3 января; 1975. 4 января.

ГЛАВА 8

- ¹ Советская Чувашия. 1976. 10 декабря.
- ² Правда. 1978. 2 апреля.
- ³ Музыкальная жизнь. 1978. № 7. С. 18—19.
- ⁴ Советская Чувашия. 1978. 1 ноября.
- ⁵ Гудебни Розгледи. 1980. № 10 (ЧССР).
- ⁶ Коррьере делла Сера. 1983. 25 марта (Италия).
- ⁷ Советская Чувашия. 1983. 21 апреля.
- ⁸ Л' Арена ди Верона. 1983. 20 марта (Италия).
- ⁹ Иль Джорнале. 1983. 28 марта (Италия).
- ¹⁰ Брешияоджи. 1983. 10 марта (Италия).
- ¹¹ Коррьере делла Сера. 1983. 25 марта (Италия); также: Советская Чувашия. 1983. 24 марта.
- ¹² Унита. 1983. 25 марта (Италия).
- ¹³ Иль Джорнале. 1983. 28 марта (Италия).
- ¹⁴ Непуйшаг. 1985. Апрель (ВНР).
- ¹⁵ Дас Фольк. 1985. 1 июня (ГДР).
- ¹⁶ Советская Чувашия. 1983. 25 мая.
- ¹⁷ Советская музыка. 1982. № 9. С. 50.

ПЁТЁМЛЕТСЕ КАЛАНИ

Музыка тепчевши М. Г. Кондратьев сырса хатерлене «Чаваш АССР патшалăх юрăпа ташă ансамблĕ» кенеке Совет Союзёнке малтанхисенчен пёри пулса тăракан профессилен коллектив историне каласа парать. Ана 1924 çулта Чăваш патшалăх хорĕ ятпа йөркеленĕ, 1939 çулченех унан коллективĕ çак ятпа ёсленĕ. Чăвашёненче хальхи музыка искусствине аталантарма вăл сахал мар вай хунă. Хор пёлтерёшĕ çинчен ана йөркелекенёсенчен пёри, палла дирижер тата композитор Ф. П. Павлов 20-мёш çулсенчех тавçаруллан çакан пек каланă: «Ку хор — музыка искусствин лабораторийĕ тата наци школĕ».

Хор халăхан çенетнĕ юррисем тата чăваш композиторёсен хайлавёсем çине уйрăмах тимлĕн пăхать, хамар республикари хула-семпе ялсенче таташах концертсем лартать. Çаканпа пёрлех 20-мёш çулсем вёсёнке тата 30-мёш çулсенче Чăваш патшалăх хорне автономилĕ республика тулашёнче те пёлме пуçласçĕ, вăл сёршиври нумай хулана, çав шутра Атăл тăрăхёнчи облассен центрёсене, Ленинграда, Мускава гастролĕ каять. В. П. Воробьев ертсе пынипе (коллектив пусёнке вăл 1924—1938 çулсенче танă) хор концерчёсем чăваш юррин хайне евёр тёнчине анла аудитори умёнке пуçласа уса парасçĕ, вёсем музыкăсемпе критиксене чăваш юрри-кёвви çине ыра кăмăлпа пăхма хистесçĕ. Мускаври чылай композитор (çав шутра В. Белый, М. Коваль, М. Гнесин, А. Александров т. ыт. те) хайсен пултарулăхне чăваш темисене кёртме пуçласçĕ. Çав çулсенче музыка критики чăваш хорён концерчёсем этнографи енĕпе кăсăклантарнинĕ кан мар, классикалла репертуар тупсăмне уса парас асталăх сўлти шайра пулнинĕ те палăртнă. Пултарулла коллектив программисенче вырăссен тата Хёвеланăç Европăри авторсен хор валли сырнă произведенийёсем самаях пысăк вырăн йышăннă.

Чăваш патшалăх хорĕ 1936 çулта СССР халăхёсен хорёсен Пётём Союзри олимпиадине анăслан хутшăннă, çав çулхинех Пётём Союзри радиофестиваль премине илме тивёслĕ пулнă.

Хортан Чăваш АССР патшалăх юрăпа ташă ансамблĕ туса хуни коллектив ёсё-хелĕ тёллевёсене урăхлатать. А. Г. Орлов-Шу-

çам тәрәшнине ансамбль концертсене сөнелле пама тытанат. Халәх хорёсен сүлөпе пырса, вәл наци хореографине аталантарат. 1943 сүлта Брянск тата Калинин фронтсене виҗе уйаха кайса, боецсемпе командирсем валли концертсем пани ансамбль историне мухтавлә страница пулса кәрет.

Таван сәршыв Аслә вәрси хысҗанхи тапхәрта Чаваш патшаләх юрәпа ташә ансамблө республикара пултарулаҳ тата әсталәх енөпе малта пыракан коллектив шутланат. Ку тапхәрти әнәсләхсем Ф. М. Лукинә (1942—1957 сүлсенче ансамблән художество руководителә), Г. С. Лебедевә (вәтәр сүл ытла — 1943—1975 сүлсенче хормейстер пулнә), Б. А. Резниковә (1965—1975 сүлсенче ансамблән художество руководителә) еҗе-хеләнче творчествәлла пултарулаҳ вайлән аталаннипе сыхәннә.

Ансамбль еҗе-хеләнче 1976 сүлта паха улшәнүсем пуласҗе. Сака нимрен малтан сөнә әрури музыхҗәсем — Ю. В. Васильев (художество руководителә), Г. Д. Егоров (төп хормейстер) килнипе сыхәннә. Вөсемпе пәрлех төп балетмейстер вярәнәнче А. В. Ангоров туслән килештерсе еҗлеме тытанат. Еҗе сөнелле йөркеленә ансамбль төрөс сүл сиче тәнине критика та, общественность та паләртнә. Коллектив 1978 сүлта Россия Федерацийәнчи юрәпа ташә ансамблөсен тата ташә ансамблөсен смотрәнче I степень диплом илме тивеҗ пулнә.

Юлашки сүлсенче ансамбль хәй гастролөсен географине анләлатрә: Социализмлә Чехословаки Республикинчи, Венгри Халәх Республикинчи, Демократиллә Германи Республикинчи, Италири чылай хуласенче пулчә. Итали критики, музыка искусствине лайах пөлсе тәраканскер, чаваш ансамблән концертсене сәпла хакларә: «Питә лайах ертсе пынипе тимлән хатәрленнә хор юрланинче теләнмелле музыка пуянләхә уҗалат, шәпах савнашкалли әнтә Мусоргские тата XIX әмәрти вярәс шулән ытти композиторөсене хавхалантарнә. Чавашсем сәв тери әста юрлама пөлнипе паләрса тәрасҗе: сасәсем нумай сасәләх йөркисемпе килешүллән пәрлешесҗе тата хәйсене евөр лайах... Хор юрласа панә авалхи юрәсенче, такмаксемпе хушса юрламаллисенче... Атәл тәрахәнчи артистсем чәннипех те пысәк әсталәх тата нумай енлә пултарулаҳ кәтартрөҗ». (Коррьере дела сера. 1983. Мартән 25-мөшә).

SUMMARY

The book by music researcher M. G. Kondratyev «The Chuvash State Folk Song and Dance Company. Its Origin. Phases of Development. Creative Quest» features the history of a company that incorporates professionally educated musicians and ranks among the oldest in the USSR. It originated in the year 1924 as the Chuvash State Choir and existed as such up to 1939. During this period it contributed greatly to the whole modern musical culture of the Chuvash land.

As far back as the 1920s F. P. Pavlov, a conductor and composer, one of the choir's originators, reflected its significance in his shrewd definition — «the laboratory and the national school for art of music».

The choir would give preference to folk songs arrangement and new works by Chuvash composers. It repeatedly performed in towns and villages of its native republic. At the same time starting from the late 20s and in the 30s the Chuvash State Choir was being highly appreciated outside the boundaries of the republic, was touring in many cities of the country including cultural centres of the Volga region, in Leningrad and Moscow. Under the guidance of V. P. Vorobyev, who was the director of the company in 1924—1938, the choir was giving concerts that have brought a vast audience into a new world of original Chuvash song and have drawn benevolent attention of musicians. Musical critics of those days noted that the Chuvash Choir performance attracted one's ethnographical interest as well as appealed to the audience by its culture of performance when interpreting classical repertoire.

Reorganization of the Choir into the State Folk Song and Dance Company (1939) altered the direction of the company's activities. Under the guidance of A. G. Orlov-Shuzm the company attains to a new manner of performance, it carries on the traditions of folk choirs and further develops folk choreography. In 1943, on a three months tour, the company gave a number of concerts for officers and soldiers of the Bryansky and Kalininsky battle-fronts, which has become a glorious page in its history.

Throughout post-war decades the Chuvash State Folk Song and Dance Company maintains the position of the leading musical company of the republic. This period is primarily associated with the names of F. M. Lukin, the artistic director of the company in 1942—1957,

whose creative activity reached its prime at the time, and V. A. Reznikov, the artistic director in 1965—1975. The company attaches much importance to the promotion of modern Soviet song along with the songs and choral compositions of Chuvash composers. At the same time in the 50s—60s an entertaining trend due to a drift from the national foundations appears.

In 1976 the company's creative work underwent important changes. Musical specialists of a new generation, namely Y. V. Vassilyev, the artistic director, and G. D. Yegorov, the chief choir-master, as well as A. V. Angarov, the chief choreographer, joined the company, which gave a new creative impetus to its work. From that time on a tendency to renew and develop the best traditions on a modern level manifests itself distinctly. The company is drawing its inspiration from the genuine national material including folklore, whereas the academic repertoire serves as the school for the Choir's mastery.

During recent years the company has extended its touring area. It appeared in a number of cities in Czechoslovakia, Hungary, German Democratic Republic, Italy. Italian connoisseurs of music thus evaluated its performance, «Choral singing which has been excellently trained and conducted reveals original musical material similar to one that used to inspire Musorgsky and other composers of the XIX century Russian school. Choral singing of the Chuvash is distinctly marked by virtuosity, voices blend according to the principles of good polyphony with a special colouring... The performers from the Volga river have demonstrated genuine, great and many-sided skill in their ancient songs, chastooshkas (merry folk songs) and humorous refrains...» (EL CORRIERE DELLA SERA, 25.03.1983).

Translated by M. Y. Tutikov

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Агаков Л. Я. 50
 Агакова О. Я. 77, 142, 143
 Аедоницкий П. 111
 Айзман Н. 61
 Акуленко П. 98
 Алагер В. О. 50
 Александров А. В. 70, 83
 Алексеев Б. 51, 61, 72
 Алексеев Г. А. 14, 28, 35, 61, 69
 Алексеев М. А. 126, 132
 Алексеев Т. Д. 9, 138
 Алтын-Баш З. 61, 89
 Ангаров А. В. 118—119, 122, 127, 129
 Аникина Н. А. 130
 Анцев 33
 Архангельский 49
 Асламас А. В. 92, 111, 127
 Бабаджанян А. 91
 Бальцер Л. 135
 Басяев М. С. 112
 Бахарев Д. О. 94—95, 144
 Белый В. А. 55, 56, 63, 69, 74
 Берман М. 78
 Беспалов Н. 73
 Бизе Ж. 55
 Благодатов Г. И. 65
 Блантер М. 92, 95
 Бобров А. Н. 48
 Богданов В. Ф. 93, 100, 144
 Богдашев 36
 Богословский Н. 92
 Бородин А. П. 56
 Браудо Е. М. 59
 Бром Г. 135
 Брусиловский Е. Г. 59
 Бугославский С. 38
 Бусаров 85
 Бюснер Б. 135
 Вавиленко Н. А. 108, 112, 130
 Вагапов А. С. 114
 Вагнер Р. 56
 Ванслов В. 104
 Ванюков А. Д. 23, 28, 48, 68, 72
 Васильев А. Г. 119, 122—123, 126, 127, 131
 Васильев В. В. 112
 Васильев В. С. 23
 Васильев И. В. 28, 35, 36, 60, 64, 68
 Васильев Ф. С. 75, 77, 80, 92, 96, 111, 126
 Васильев Ю. В. 118—123, 126, 129, 132, 133, 135
 Васильев-Буглай Д. С. 60
 Васянка Н. Т. 41, 42, 46, 48
 Вдовина И. Г. 123
 Вебер К.-М. 56
 Вехтер Л. 132
 Виноградов К. П. 74
 Виноградова Т. Ф. 90
 Владимирова Л. И. 111, 112, 129
 Волкова Е. 61
 Воробьев В. П. 7, 8, 10, 18—23, 27, 28, 30, 32—34, 42, 43, 45—50, 53—59, 61—69, 71, 72, 76, 77, 80, 81, 83, 92, 95, 107, 108, 126, 136, 141.
 Воробьев Г. В. 43, 56
 Габер С. И. 56, 68
 Гайдн И. 56

- Галицкий 85
 Гарден А. 135
 Глинка М. И. 3, 10, 95
 Глиэр Р. М. 44, 81
 Гнесин М. Ф. 55
 Грасис К. Я. 20
 Григ Э. 96
 Гуатт-рини М. 134
 Гувер Г. 39
 Давиденко А. А. 44, 56
 Данилин Н. 62
 Денисов М. И. 89, 143, 144
 Денисова З. Ф. 90
 Дзержинский И. И. 56
 Дмитриев И. М. 34, 38
 Дмитриев Н. В. 129
 Дмитриев П. 98
 Долорес К. Ю. 72
 Донцов В. Ф. 112, 122, 129
 Дунаевский И. О. 56, 91, 92, 95
 Евсеенко Д. А. 92—93
 Егоров А. А. 54, 56, 59, 62—64, 69, 75, 141
 Егоров Г. Д. 118—122, 129, 130
 Егорова А. 51
 Емельянова Ю. 35
 Енчикова М. 89
 Ермолова В. А. 132
 Ефанова Н. 110
 Ефимов М. Е. 79
 Ефремов Т. 6, 138
 Жиганов Н. Г. 6
 Жилочкин В. И. 82, 84, 142, 143
 Жуков Г. К. 98
 Жуковская В. 130
 Задоров Я. А. 123
 Захаров В. Г. 43, 83, 92
 Захаров Н. 72
 Золотов А. И. 68
 Иванишин В. Г. 62, 74, 76
 Иванов С. Ф. 20
 Иванова М. 51
 Иванова С. 22
 Измайлов М. 28
 Израйлов Т. 110
 Ильза 135
 Ильин А. 112
 Ильин Г. 61
 Ильин М. И. 20, 21, 23, 48, 68
 Илюхин Ю. А. 41, 140, 141, 143
 Ипполитов-Иванов М. М. 36, 44, 56
 Ирченко В. Ф. 127
 Исаченко К. 62
 Исмель Тавраш 27
 Казакова А. Г. 28, 64, 76, 86, 87, 89, 91
 Казачков С. А. 71, 75—78, 80, 81
 Казьмин П. 140, 141
 Калган А. Д. 87
 Калинин М. И. 16, 51
 Кангин В. 85
 Капустина Т. М. 88
 Касатов Ю. В. 100, 104
 Кастальский А. Д. 17
 Кириллова С. 135
 Климов М. Г. 53
 Ключникова А. 89
 Книппер Л. К. 56
 Ковалева О. В. 36, 37
 Коваль М. В. 44, 53, 56, 74
 Колесников М. П. 108, 112
 Коллар В. 108
 Комиссаров Н. Ф. 89, 111
 Коржева Т. 109
 Корнишина В. Н. 90
 Костромитинова (Крылова) Т. М. 56
 Кривоносов В. М. 43, 50, 57, 61, 66, 82, 87, 96
 Крупская Н. К. 12
 Кузнецов П. 100
 Кузьмин А. 72
 Кулагин П. 89
 Ландышева А. 109
 Лассо О. 122, 123
 Лашман С. М. 46
 Лебедев А. 72
 Лебедев Г. С. 43, 77, 80—83, 87, 89, 90, 94, 95, 105, 107, 119, 122, 123, 126, 131
 Левашов В. 111
 Левицкий Г. 61, 72
 Ленин В. И. 108
 Леонтьев В. 12
 Лившиц А. 54
 Лисицына З. В. 129, 130
 Лисков Г. Г. 13, 69, 77, 80
 Лист Ф. 56
 Листов К. 83, 98

- Литвинов 85
 Литвинова И. П. 90
 Лобачев Г. Г. 34, 37, 38, 44
 Лукин Ф. М. 43, 45, 79—83, 87, 89,
 90, 95, 100, 122, 126, 143
 Луначарский А. В. 37
 Лунева А. 84
 Люблин И. В. 50, 51, 55, 56, 61, 68
 Мазанов В. 130
 Макаров Х. Н. 12, 48
 Максимов Г. С. 100, 104
 Максимов С. М. 10, 13, 22, 24—30,
 32—38, 41, 45, 48—50, 53, 55, 59,
 65, 68, 92, 108, 136
 Максимов-Кошкинский И. С. 49
 Максимова Г. С. 35, 56
 Малышкина А. М. 61, 72, 82, 93, 141
 Мамонтов В. 110, 130
 Матвеев А. 72
 Медников П. П. 89
 Месснер Е. И. 55
 Мигуськина А. Л. 79
 Милютин Ю. С. 92
 Минин В. Н. 136
 Митта В. Е. 50
 Михайлов А. М. 111
 Михайлова Е. 36
 Могулевский А. И. 69—70, 81
 Моисеев И. А. 74, 127, 129, 136
 Мокроусов Б. 92, 95
 Мордкович Г. В. 77, 142, 143
 Морески Б. 133
 Моцарт В.-А. 56, 64
 Мошевич Л. П. 104, 105, 108—109,
 110, 114
 Музалевский В. 62
 Мурадели В. И. 91
 Мурашко М. П. 127
 Мухин В. П. 80
 Мясковский Н. Я. 44
 Нагасов Ф. 28
 Немцев И. В. 62—64
 Неронов 78
 Нестеров А. А. 111
 Нечаев В. В. 55
 Никитин А. Н. 61
 Никитина А. 22, 30, 50
 Новиков А. Г. 70, 77, 83, 92, 95, 98,
 100
 Овчинникова Ю. 35
 Огинский М. 107
 Орленко А. 14, 16
 Орлов (Орлов-Шузьм) А. Г. 32, 43,
 71—74, 80, 82, 95, 100, 102—104,
 114, 119, 122, 123, 142
 Охливанкин И. 89
 Павлов Ф. П. 3, 5, 7, 9, 10—22,
 24—26, 28, 30, 31, 33, 34, 36, 38,
 39, 41, 45, 48, 50, 51, 53, 59, 65,
 69, 81, 83, 92, 95, 103, 108, 126,
 130, 136, 138—140
 Павлова З. М. 72, 87, 89
 Павлова К. 61
 Пази М. 132
 Парамонов Т. П. 31, 32
 Патрик Т. 12, 16
 Петров А. А. 107, 111
 Петров Н. 89
 Петров С. П. 61
 Петтоки А. Т. 48
 Пикерт Э.-М. 135
 Пикторинский В. 12
 Пикулина Е. 89
 Погребной А. К. 90, 93—94, 114
 Поздеев Н. В. 127
 Поляновский Г. 38
 Пономаренко Г. 111
 Попонов В. 141, 142
 Порубиновский А. Я. 54
 Праудин Б. 56
 Пустыльник И. 96
 Пушкин А. С. 66
 Пятницкий М. Е. 16, 36
 Разумов Л. Д. 100
 Рахманинов С. В. 96
 Резников Б. А. 100, 102, 105—108,
 110, 143
 Римский-Корсаков Н. А. 3, 56, 63,
 81, 96
 Риттих А. Ф. 5, 138
 Родионов 47
 Романова Ф. А. 138
 Россини Дж. 55, 74, 107
 Ростиславин А. М. 57, 70, 72
 Рукин П. Н. 62
 Рыжова В. 22, 36
 Сабо Ф. 56
 Свешников А. В. 56

- Селиванова З. 89
Семендер Ю. 119
Семенова Р. 109
Сергеев А. С. 105, 112, 132, 143—145
Серов Т. В. 89
Сизов В. П. 112, 119
Сизов П. В. 76
Симулина М. И. 28, 87, 89
Слуцкер И. И. 102—103, 123, 144
Смелова (Ямбикова) С. 12, 72
Соколов В. Г. 80, 91
Сокольников Г. 58
Соловьев-Седой В. П. 83, 92, 95
Солдатченков М. Н. 13, 23, 28, 48
Солодухо Я. С. 101
Сорокина М. Н. 22, 36, 68, 72, 140
Сотникова 82
Спасов Л. 61
Суворов 83
Тагиров Г. Х. 94, 127, 144
Танеев С. И. 56
Теренин В. И. 129, 130
Тойбнер В. 136
Токарев А. М. 92, 111, 119
Токсин В. И. 61
Токсина А. И. 14, 26, 28, 35, 36, 48, 52, 60, 68, 75
Томилин В. К. 62
Тормис В. Р. 122, 123
Трофимов Ф. 28
Туйсина Р. 127
Туликов С. С. 91
Углов А. 16
Уйп М. 50
Фандеев Т. И. 92, 95, 111, 126
Федоров Г. С. 114
Федосеев 85
Федулов Б. 62, 63
Фейнберг С. Е. 55
Филиппов Г. Ф. 109
Филиппова 35
Флорентинская И. В. 74, 75, 82, 88, 93
Фрадкин М. Г. 92
Хирбю (Хирбиков) Г. Я. 41, 43, 45, 80, 89, 95, 107, 140
Хмелев М. 62
Ходяшев В. А. 78, 92
Хузангай П. П. 5, 50, 122, 126
Циммерман К. 135
Чайковский П. И. 3, 55, 96
Чапаев В. И. 107
Чернецкий 36
Чичерина С. В. 138
Чулаки М. И. 56
Шварц Л. А. 55
Шехтер Б. С. 33, 39, 44
Шостакович Д. Д. 135
Штраус И. 55
Шуберт Ф. 55, 56
Шубин И. Д. 56, 68, 81, 89, 141
Шуман Р. 56
Щеглов В. В. 109
Ырсем О. 51
Эльмень Д. С. 12, 13
Эпштейн Е. 129
Эсхель А. А. 90, 95
Эшпай Я. А. 56
Юмарт Г. Ф. 126
Ядров Б. 62
Яковлев А. 62, 64
Яковлев И. Я. 6, 7, 24, 26
Ямбиков А. 28
Ярустовский Б. М. 83

ИЗБРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ефимов А., Маркелов И. Искусство песенного края. О творчестве Чувашского ансамбля песни и танца. Чебоксары, 1974.

Иванов-Ехвет А. И. Музы ищут приют. Чебоксары, 1987.

Илюхин Ю. А. Композиторы Советской Чувашии. Чебоксары, 1982.

Лукин Ф. М. Чувашская советская музыкальная культура//Записки НИИ ЯЛИЭ при Совете Министров Чувашской АССР. Чебоксары, 1950. Вып. 5. С. 115—146.

Павлов Ф. П. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. Чебоксары, 1962. Т. 2. Чебоксары, 1971.

Чувашские танцы/Составитель В. Ф. Богданов. Чебоксары, 1964.

Чувашский государственный ансамбль песни и танца. Посвящается 50-летию Ансамбля песни и танца [Буклет]. Чебоксары, 1974.

К ГЛАВЕ I

Чувашские народные песни в исполнении воспитанников Симбирской чувашской учительской школы//Циркуляр по Казанскому учебному округу. Приложение. 1909. № 1.

Павлов Ф. П. Профессиональный чувашский хор и его национальное значение//Известия Облисполкома, Чувашотдела Наркомнац и Областкома РКП Автономной Чувашской области. 1921. 5 января.

И. И. Чувашский хор//Известия Автономной Чувашской области. 1921. 4 июня.

Чувашский хор//Смычка (ежедневная газета Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки СССР). 1923. 25 августа.

Садко. Концерты народов Союза//Правда. 1923. 7 сентября.

Углов А. Всесоюзная выставка и музыка//Известия. 1923. 26 сентября.

Кастальский А. О вечере народностей в Большом театре//Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 25—26.

Чăваш хорĕ//Канаш. 1923. Октябрĕн 10-мĕшĕ.

Орленко А. На первой сельскохозяйственной//Советская Чувашия. 1973. 7 сентября.

К ГЛАВЕ 2 (1924—1929)

В. В. Икĕ хор//Канаш. 1924. Июлĕн 18-мĕшĕ.

Курка. Чăваш хорĕ//Канаш. 1926. Февралĕн 16-мĕшĕ.

- Исмел Таврашĕ. Чăваш концерчĕ*//Канаш. 1927. Мартан 15-мĕшĕ.
Вотлан. Вырăспа чăваш концерчĕ ҫинчен//Канаш. 1927. Декабрĕн 28-мĕшĕ.
Т. П. Концертсем ҫакна калаттарасҫĕ//Канаш. 1929. Январĕн 10-мĕшĕ.
Т. П. Концертсем//Канаш. 1929. Февралĕн 5-мĕшĕ.
Т[окси]на А. Чăваш хорĕ Мускава кайиччен концерт парать//Канаш. 1929. Июнĕн 8-мĕшĕ.
Бугославский С. Чувацкий хор//Известия. 1929. 28 июня.
А. Чăваш хорĕ Мускавра. «Культурапа канăҫ садĕнче» пĕр эрне//Чăваш хресченĕ. 1929. Июлĕн 5-мĕшĕ.
А. В. Песни новой Чувашии//Нижегородская коммуна. 1929. 4 июля.
Анисов В. Ф. Чăваш хорĕпе музыка ҫинчен//Сунтал. 1929. 7 №. 19 с.
Максимов С. М. Чăваш хорĕ Мускавпа Чулхулара//Сунтал. 1929. 8 №. 18—20 с.
Павлов Ф. П. Экскурсия Чувашского хора в Москву//Трудовая газета. 1929. 9 августа.

К ГЛАВЕ 3 (1929—1935)

- Воробьев В. Чаваш хорне тата вайлатмалла*//Канаш. 1929. Октябрĕн 6-мĕшĕ.
Ҫамрăк. Чăваш концерчĕсем ҫинчен//Ҫамрăк хресчен. 1929. Декабрĕн 21-мĕшĕ.
Куракан. Этнографиллĕ концерт//Канаш. 1930. Апрельĕн 9-мĕшĕ.
Песню — на службу социализму//Красная Чувашия. 1931. 9 апреля.
Казаков И. Чăваш хорĕ Минкĕшре//Канаш. 1931. Ноябрьĕн 2-мĕшĕ.
Воробьев В. Чăваш республĕк хорĕ//Сунтал. 1932. 3—4 №, 32—33 с.
Федоров А. П. Декадник чувашского искусства//Нижегородская коммуна. 1932. 2 августа.
Шапчăк С. Асăнтарчĕс вара//Канаш (многотиражная газета краевого слета колхозников-ударников, г. Горький). 1933. Июнĕн 6-мĕшĕ.
Бусыгин Н. Чувашский хор у рабочих Шумерли//Красная Чувашия. 1934. 21 июля.
Аверкин В. Интернациональная встреча//Красная Чувашия. 1934. 27 июля.
Чăвашсен музыка культуран уявĕ//Сунтал. 1934. 7 №. 2 с.
Воробьев В. П. Чăвашсен патшалăх хорĕн иртнĕ кунсұлĕпе малашнехи ёҫĕсем//Сунтал. 1934. 8 №. 29—30 с.
Ильин М. Манăн асаялўсем//Сунтал. 1934. 8 №. 30 с.
Лившиц А. Пути развития музыкальной культуры в Советской Чувашии//Советская музыка. 1934. № 9. С. 9—21.

К ГЛАВЕ 4 (1935—1937)

- Профессор М. Климов о Чувашском государственном хоре*//Красная Чувашия. 1935. 23 июля.
Коваль М. Музыкальная культура Чувашии//Красная Чувашия. 1935. 16 сентября.
Лившиц А. Пятнадцать лет чувашской музыки//Советская музыка. 1935. № 10. С. 96—106.
Белый В. Музыкальная Чувашия//Музыкальная самодеятельность. 1935. № 11. С. 15—19.
Города на Всесоюзном радиофестивале//Работник радио. 1936. № 6. С. 11—26.

Поляновский Г. Праздник песни//Правда. 1936. 8 июля.

Заслуженный артист республики А. Свешников о чувашском хоре//Красная Чувашия. 1936. 9 июля.

Васянка Н. Чувашский хор в Москве//Красная Чувашия. 1936. 14 июля.

Васянка Н. Отчетные концерты чувашского хора//Красная Чувашия. 1936. 26 июля.

Музалевский В. Концерты чувашского хора//Ленинградская правда. 1937. 4 марта.

Чувашский государственный хор в Москве//Красная Чувашия. 1937. 3 апреля.

Что дала нам поездка в Ленинград. Беседа с заслуженным деятелем искусств ЧАССР, руководителем Чувашского государственного хора тов. В. П. Воробьевым//Красная Чувашия. 1937. 11 апреля.

Концерты по радио//Красная Чувашия. 1937. 11 апреля.

К ГЛАВЕ 5 (1937—1945)

Чăваш патшалăх хорĕ Хусанта//Канаш. 1937. Августăн 8-мĕшĕ.

Русская классическая музыка. Концерты симфонического оркестра, Чувашского государственного хора и квартета//Красная Чувашия. 1938. 20 марта.

Концерты чувашского хора в Горьком//Красная Чувашия. 1938. 27 июля.

Чувашский ансамбль песни и пляски//Красная Чувашия. 1939. 9 марта.

М. Д. Концерт чувашского национального ансамбля//Краснокамская звезда (г. Краснокамск). 1939. 20 июля.

Моисеев И. Десять ансамблей РСФСР//Известия. 1939. 23 августа.

Концерты чувашского ансамбля песни и пляски в Москве//Красная Чувашия. 1939. 28 августа.

Коваль М. Ансамбли песни, музыки и танца народов РСФСР//Советская музыка. 1939. № 9—10. С. 126—128.

Васин В. Концерты для колхозников//Красная Чувашия. 1941. 11 мая.

Лукин Ф. Чувашский ансамбль песни и пляски выезжает на фронт//Красная Чувашия. 1943. 22 января.

Ансамбль на передовой//Знамя Родины (красноармейская газета). 1943. 22 марта.

Поспелов П. Чувашские артисты на нашем фронте//Вперед на врага (красноармейская газета). 1943. 23 марта.

Кангин В. Песня и в бою помогала//Советская Чувашия. 1975. 31 декабря.

Лукин Ф. Гастроли ансамбля песни и пляски//Красная Чувашия. 1943. 19 сентября.

Пятидесятый концерт в госпитале//Красная Чувашия. 1945. 3 июля.

К ГЛАВЕ 6 (1945—1957)

Концерты Чувашского государственного ансамбля песни и пляски в колхозах//Красная Чувашия. 1946. 30 марта.

Лебедев Г. Гастроли государственного ансамбля песни и пляски Чувашской АССР//Красный Сормович (г. Горький). 1951. 2 октября.

Кельник В. Искусство Советской Чувашии//Звезда (г. Молотов). 1952. 20 сентября.

Чувашский ансамбль в Москве//Советская культура. 1954. 17 апреля.

Кулагин П. Чăвашсен юрăпа ташă ансамбле хĕвеланăç Украинăра//Ялав. 1954. 6 №. 32 с.

- Бойко Р.* Чувашский ансамбль песни//Советская музыка. 1954. № 7. С. 157.
- Борисов А.* Ансамбль из Чувашии//Слава Севастополя. 1955. 10 июня.
- Агаков Л.* Халăх паха концертсем кётет//Коммунизм ялавё. 1955. Сентябрён 18-мёшэ.
- Гастроли Чувашского государственного ансамбля песни и танца//Ленинградская правда. 1957. 6 февраля.
- Рубанов А.* Чувашские артисты в Новгороде//Новгородская правда. 1957. 12 февраля.
- Медников П.* Чувашский ансамбль у нефтяников//Советская Чувашия. 1958. 12 апреля.

К ГЛАВЕ 7 (1957—1975)

- Ванслов В.* Радостный концерт//Советская Чувашия. 1960. 24 июня.
- Стуриков Н.* Чувашская музыка звучит в Москве//Советская Чувашия. 1961. 12 июня.
- Артисты Чувашии — наши гости//Правда Бурятии. 1962. 30 марта.
- Медников П.* Чувашские артисты на Украине//Советская Чувашия. 1963. 6 июня.
- Богданов В.* Новая программа ансамбля//Советская Чувашия. 1964. 19 июня.
- Творческие планы большие//Советская Чувашия. 1965. 30 ноября.
- Томилина Г.* Салам, спасчане//Знамя коммунизма (Горьковская область). 1967. 2 декабря.
- 100 тысяч зрителей ансамбля//Советская Чувашия. 1968. 20 июля.
- Энверов Ф.* Песни и танцы Чувашии//Дагестанская правда. 1968. 13 августа.
- Назаров Г.* Мелодии Чувашии//Рязанский комсомолец. 1969. 25 января.
- Николаева Е.* Музыкальный рассказ о Чувашии//Советская Чувашия. 1970. 18 апреля.
- Миронова А.* Ансамбль сёне сезона//Коммунизм ялавё. 1971. Октябрён 28-мёшэ.
- Ющенко В.* Спасибо за песни!//Советская культура. 1971. 16 декабря.
- Израилов Т.* Признание таланта//Дагестанская правда. 1972. 14 мая.
- Юрковецкая А.* Характер народа в танце и песне//Тихоокеанская звезда (г. Хабаровск). 1973. 4 февраля.
- Кондратьев М.* Полномочный представитель...//Советская Чувашия. 1974. 12 января.
- Таллеров Л.* «Анлă Атăл хёрринче»//Коммунизм ялавё. 1974. Декабрён 1-мёшэ.
- Минеева В.* Сунатлă юрăпа//Коммунизм ялавё. 1975. Октябрён 23-мёшэ.
- Сергеев А.* Гастрольные маршруты//Советская культура. 1976. 13 июля.

К ГЛАВЕ 8 (1976—1985)

- Длугач А.* Чувашские сюиты//Советская эстрада и цирк. 1977. № 4.
- Пучкарев Г.* По новой программе//Советская Чувашия. 1978. 2 февраля.
- Моисеев И.* Истоки танца//Правда. 1978. 2 апреля.
- Эпштейн Е.* Праздник многонационального искусства//Музыкальная жизнь. 1978. № 7. С. 18—19.

Кондратьев М., Пучкарев Г. Шăрантăр тăван юрă//Коммунизм ялавĕ. 1978. Ноябрьĕн 12-мĕшĕ.

Фикс, Йозеф. Впервые в Чехословакии//Наше новини. 1980. 28 августа. (ЧССР. На словацком языке).

Осипов А. Сезона — сĕнĕ программапа//Коммунизм ялавĕ. 1980. Октябрĕн 23-мĕшĕ.

Пасхалов В. На сцене — коллективы Чувашии//Советская музыка. 1981. № 5. С. 63—65.

Казанцев Н. Колорит Чувашии//Восточно-Сибирская правда. 1982. 21 марта.

Макивчук А. Яркие краски Чувашии//Закарпатская правда. 1983. 1 февраля.

Пази, Марио. Два часа веселья с песнями и танцами из России//Коррьере делла сера. 1983. 25 марта. (На итальянском языке).

Гуаттерини, Маринелла. Фольклор из России//Унита. 1983. 25 марта. (На итальянском языке).

Айрольди, Эльза. Хлеб, земля и Волга//Иль Джорнале. 1983. 28 марта (на итальянском языке).

Бирюков С. Самобытное искусство//Тамбовская правда. 1984. 21 февраля.

Макарова С. Новая программа ансамбля//Советская Чувашия. 1985. 22 января.

Братское посещение//Непуйшаг. 1985. Апрель. (г. Эгер. ВНР. На венгерском языке).

Друзья из великого Советского Союза//Фрайес Ворт. Приложение. 1985. Июнь. № 22. (ГДР. На немецком языке).

Фольклорные шлягеры для наших гостей//Фрайес Ворт. Приложение. 1985. Июнь. № 26. (ГДР. На немецком языке).

Бажонкин А. Из края ста тысяч песен//Горьковский рабочий. 1985. 2 сентября.

Данилова И. Заглянуть внутрь традиций//Советская Чувашия. 1986. 16 марта.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Глава 1. «Захватывающее национальное искусство»	5
Глава 2. «Это — отличный профессиональный хор» (1924—1929)	18
Глава 3. «Воспеть современную жизнь...» (1929—1935)	40
Глава 4. В ряду лучших (1935—1937)	53
Глава 5. Время перемен, время испытаний (1937—1945)	66
Глава 6. Новые задачи и маршруты (1945—1957)	88
Глава 7. «Ансамбли ищут впечатляющие формы...» (1957—1975)	100
Глава 8. Приближение к истокам (1976—1985)	118
Примечания	138
Пётёмлетсе калани	146
Summary	148
Указатель имен	150
Избранная литература	154

**Михаил Григорьевич
Кондратьев**

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АНСАМБЛЬ
ПЕСНИ И ТАНЦА ЧУВАШСКОЙ АССР**

**История возникновения. Этапы развития.
Творческие искания.**

В книге использованы фотографии
из фондов научного архива НИИ языка, литературы, истории
и экономики при Совете Министров Чувашской АССР,
а также М. Бьянчи (Италия) и Р. Ленк (ГДР).
Цветные слайды Л. П. Зинкевича, В. Н. Нисанова,
П. В. Сымкина.

Редактор

И. Я. Тенюшев

Художественный редактор

М. Д. Давлятшин

Технический редактор

Л. Н. Кондрашкина

Корректор

Л. А. Иванова

Сдано в набор 9.12.88. Подписано к печати 12.10.89. НТ 26550. Формат
60×90¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Тип Таймс. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 10,0. Усл. кр.-отт. 23,0. Учетно-изд. л. 10,94. Тираж
50000 экз. Заказ № 4156. Изд. № 138. Цена 1 руб. 20 коп.

Чувашское книжное издательство,
428000, Чебоксары, пр. Ленина, 4.

Типография № 1 Государственного комитета Чувашской АССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
428019, Чебоксары, пр. Ивана Яковлева, 15.



