

7с
к 0-11

10242-к НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ЯЗЫКА,
ЛИТЕРАТУРЫ, ИСТОРИИ И ЭКОНОМИКИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ ЧУВАШСКОЙ АССР

Труды, выпуск 75

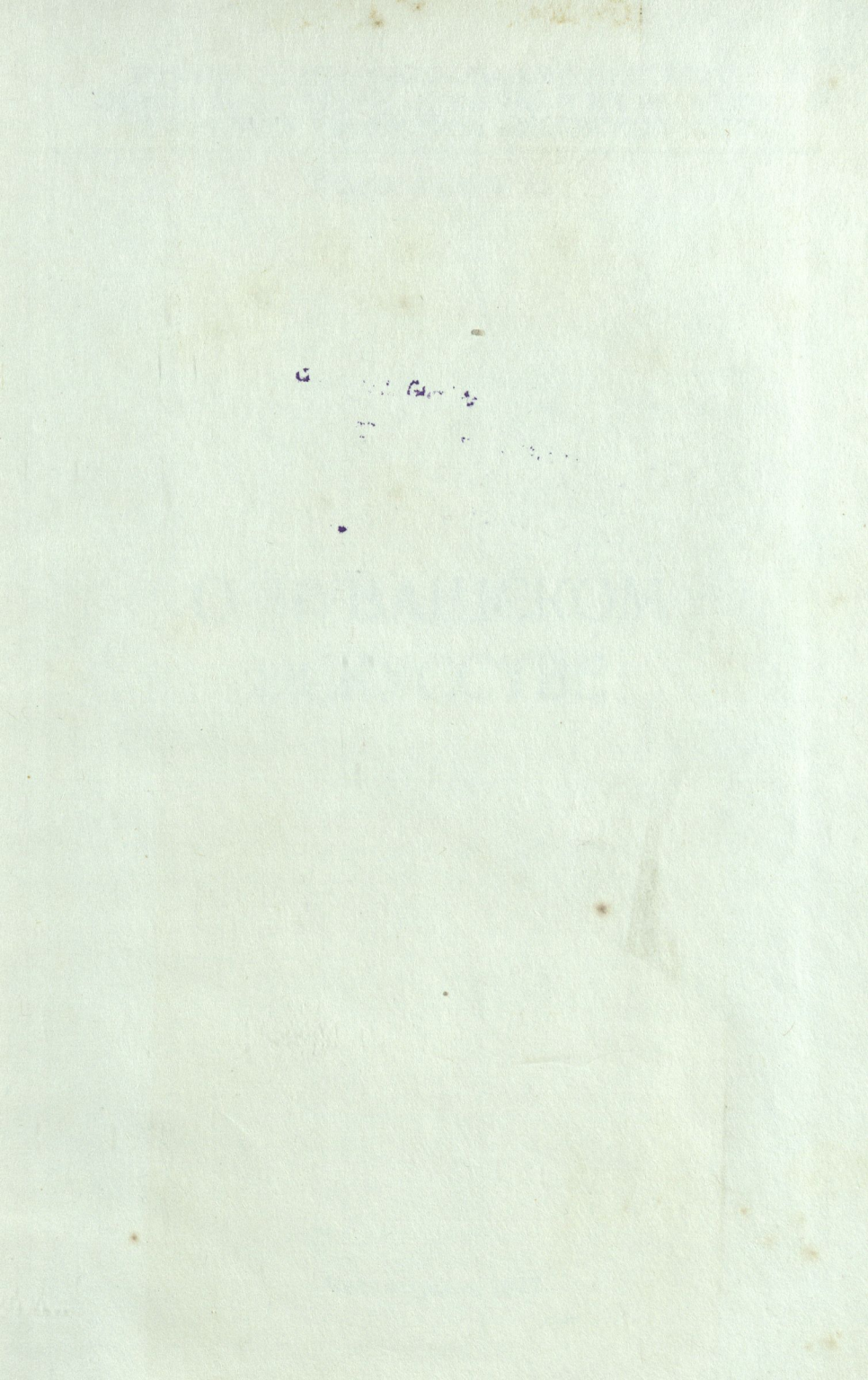
О ЧУВАШСКОМ ИСКУССТВЕ

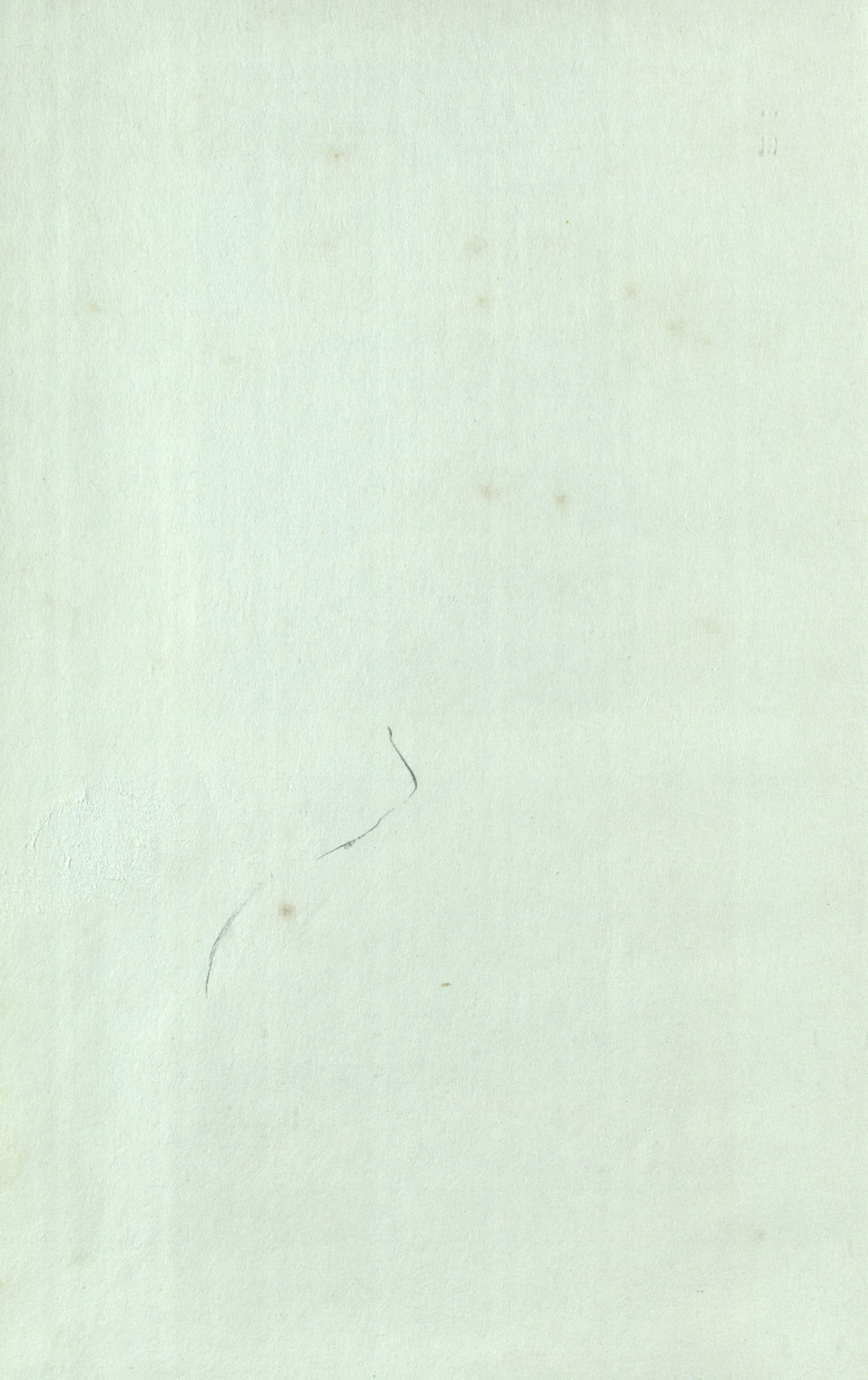
**КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТ
СРОКОВ ВОЗВРАТА**

**КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА**

Колич. пред. выдач

Воскр. тип. Т. 1 млн. З. 212—78





НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ, ИСТОРИИ И ЭКОНОМИКИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ ЧУВАШСКОЙ АССР

к 7с
0-11

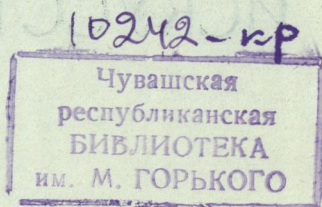
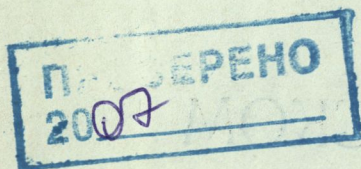
Труды, выпуск 75

О ЧУВАШСКОМ ИСКУССТВЕ

Ом

Чебоксары — 1977

Печатается по постановлению
Ученого Совета Научно-исследовательского института
языка, литературы, истории и экономики
при Совете Министров Чувашской АССР
от 10 мая 1977 года.



СТАТЬИ

М. Г. Кондратьев.

МНОГОСЛОГОВОЙ СТИХ НИЗОВЫХ ЧУВАШЕЙ В ЕГО ВЗАИМОДЕЙСТВИИ С МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМОЙ

В чувашских народных песнях встречаются различные типы структуры стиха. Наиболее распространены 7—8- и 9—11-сложные (многосложник) стихи.

Объект настоящего исследования — низовой многослоговой стих, который в литературе о чувашском стихосложении до сих пор не получил освещения, несмотря на свою распространенность¹. О его весомости в устном народном творчестве говорит хотя бы тот факт, что среди всей массы хранящихся в научном архиве Научно-исследовательского института при Совете Министров Чувашской АССР (НА ЧНИИ) и опубликованных песен низовых чувашей (а он встречается только в фольклоре этой группы народа) типичная форма многосложника представлена более чем третью записей. В материале, использованном нами для непосредственного анализа*, 37,6% песен — многослоговые (см. табл. 1).

В процессе изучения материалов экспедиций и других источников стало ясно, что дальнейшее прибавление к ним еще новых материалов не дает принципиально новых фактов; поэтому, руководствуясь известным положением В. Проппа: «Если повторность велика — можно взять ограниченный материал»², — мы остановились на указанных в табл. 1 семи экспедиционных собраниях песен как базовом материале для оценки того или иного явления.

¹ Можно, конечно, встретить в литературе примеры и упоминания о существовании многосложника в чувашских песнях. Наиболее четко разделил низовые семисложники и многосложники (очевидно, впервые) С. Н. Юренев во введении к своему сборнику «Чувашские народные песни...» (Рукопись, 1926. Хранится в НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 29. О стихосложении см. стр. 34—43). К сожалению, его ценные наблюдения остались неизвестными даже специалистам. Но и «...то, что известно, еще не есть поэтому *познанное*...» — Гегель. Наука логики, т. 1. М., 1970, стр. 83.

* В качестве контрольного материала привлекались и другие примеры из отд. VI НА ЧНИИ и опубликованные источники — всего свыше тысячи образцов одного только многосложника.

² В. Я. Пропп. Морфология сказки. М., 1969, стр. 27.

Таблица 1

Год записи	Республики и области	Районы (низовые)	Количество песен
1961	ТАССР	Аксубаевский Октябрьский	289 многосложник — 94
	Куйбышевская обл.	Иса克林ский Похвистневский Клявлинский	
	Ульяновская обл.	Мелекесский	
1962	БАССР	Аургазинский Стерлитамакский Белебеевский Бижбулякский	250 многосложник — 84
	Оренбургская обл.	Абдулинский	
1971	ТАССР	Черемшанский	115 многосложник — 57
1966	ЧАССР	Шемуршинский Батыревский Комсомольский	60 многосложник — 37
1968	ЧАССР	Янтиковский Яльчикский	78 многосложник — 30
1970	ЧАССР	Канашский Янтиковский Батыревский	132 многосложник — 36
1975	ЧАССР	Шемуршинский Батыревский	229 многосложник — 95
	ТАССР	Дрожжановский	

Значимость этих 37,6% многократно возрастает, если обратить внимание на качественную сторону песен: многосложник связан только с традиционными, самобытными (и т. д. и т. п.) жанрами низового чувашского фольклора, что видно из табл. 2:

Таблица 2

Жанры	Формы стиха	Много- сложник	7—8- сложник	Иные формы
Хана юрри — гостевые		×		
Ѕаварни юрри — масле- ничные		×		
Пумилкке юрри (юпа юрри) — поминальные		×		
Нартукан юрри — нар- дуган (род святоч- ных)		×		
Салтак юрри — рекрут- ские		×		
Улах юрри — посиде- лочные		×		
Ѕёне хата юрри — песни новой родни (после- свадебные)		×		
Ниме юрри — помочан- ские		×	×	
Туй юрри — свадебные		×	×	×
Хёр йёрри — плач не- весты			×	
Уяв (вйй) юрри — хо- роводные, игровые, весенние-ритуальные			×	×
Ѕайпка юрри — колы- бельные			×	×
Хальхи хёрсен юрри — поздние лирические девичьи			×	×
Такмаксем — такмаки (род припевок)			×	

Небольшие исключения в таблице опущены, так как абсолютной диалектной чистоты в фольклоре, собранном на указанных территориях, не может быть: слишком сложна история заселения этих мест (хотя бы за последнюю тысячу лет). Но низовой компонент тем не менее явственно обрисовывается уже в количестве примеров. Исключения же ничтожны по сравнению с ним.

Четкая жанровая отнесенность 7—8-сложника и многосложника указывает на глубокие, не поверхностно-формальные особенности форм стиха. Для жанров, связанных с многосложником, свойственен особый круг образов, поэтических приемов. Стихотворные тексты этих песен относительно свободно перемещаются из жанра в жанр (это — свойство чувашской народной песни вообще) не только благодаря единству их формы-структуры (существенный момент!), но главным образом благодаря их образно-эмоциональной родственности. Также немало важно отметить, что бытование этих песен (многослоговых) не связано с танцем, шагом — свободно от всякого размеренного движения, ведущего к равномерно-периодической организации. Песни гостевые, посиделочные, поминальные, новой родни, свадебных гостей (и т. д.) поются за столом, сидя; песни масленичные, рекрутские — и за столом, и во время катания в санях на лошадях. Здесь находят себе частичное объяснение ритмические особенности этих песен.

Для обозначения этой формы, выполняющей «интегрирующую» (в смысле объединения ряда жанров) функцию в низовом фольклоре и наиболее специфическую для него, язык не сохранил (не имел?) специального термина. Учитывая важность ее положения в чувашском фольклоре, с целью ее выделения и упрощения дальнейших объяснений мы будем именовать ее, в соответствии с названием низовой этнографической группы народа, *форма «анатри»* или *стих «анатри»*.

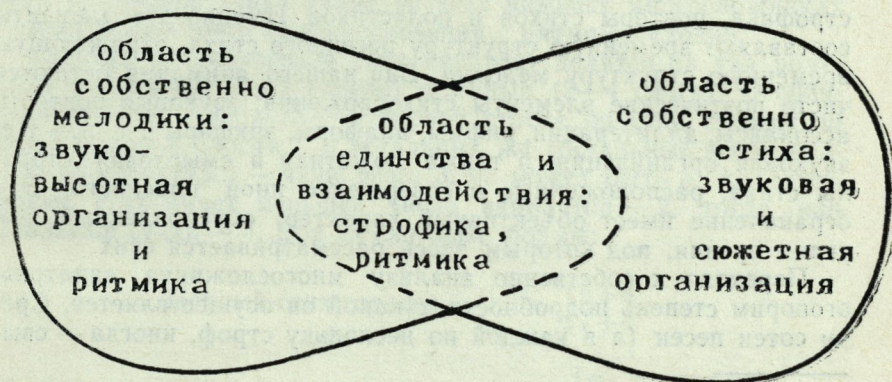
В литературе известен термин *одиннадцатисложник*. Но для нашего случая он неудачен, так как в стихе далеко не всегда бывает ровно одиннадцать слогов, поэтому называть его без примечания «одиннадцатисложником» — значит вводить читателя в заблуждение. Термин *стих (форма) «анатри»* подразумевает, вместе с тем, определенное распределение цезур, определенную форму строфы, определенный тип стихосложения, национальную принадлежность, наконец, — чего трудно ожидать от широкоупотребительных терминов.

Анализ строения низового многосложника одновременно связан с анализом песенного напева, по меньшей мере — с учетом того, что стих народной песни никогда не декламируется, но всегда интонируется.

Известно, что развертывание музыкальной и поэтической мысли в песне — два параллельных, соприкасающихся, но и отличных друг от друга процесса, каждый из которых подчинен своим специфическим закономерностям. Моментом, их объединяющим, является форма-структура (в том смысле, какой придается этому понятию теорией музыки) строф, их элементов, целой песни. Архитектоники стиха и мелодии в народной песне совпадают по необходимости, рождаясь и существуя одновременно, синкретично. Если в музыке форма в широком смысле (как структура и как процесс) есть существенная и главная

субстанция художественной мысли, то в стихе, помимо формы, мысль выражается в понятийном содержании слова. Свобода изложения этого содержания резко ограничена структурными и ритмическими канонами, которые свое наиболее полное и чистое выражение находят именно в мелодической «оболочке» песни. Иными словами, мысль стиха оформляется во времени как отражение структуры напева. С другой стороны, каноны слоговой структуры стиха являются определителями масштабов и цезур музыкальных предложений и фраз. Поэтому о временной структуре стиха народной песни можно говорить в определенном смысле как об отражении и источнике музыкальной формы-структуры. Взаимоотношения двух основных компонентов народной песни — текста и мелодии — можно изобразить следующим образом:

Таблица 3



Предметом статьи служит та область, где формообразование мелодии и формообразование стиха имеют прямые связи, где наблюдается единство и взаимокоординация синтаксических структур стиха и музыки (см. центральную часть табл. 3). Эта область таит много неизведанного. Никто не отрицает органическое единство стиха и музыки в народной песне³, где, по сло-

³ Основательную попытку опровергнуть существенность этой связи в русской народной песне сделал лишь М. П. Штокмар, весьма эмоционально отстаивавший свою точку зрения: «Одно из двух: либо народное стихосложение в принципе есть такое же стихосложение, как и всякое другое, и должно изучаться филологическими средствами, либо оно вообще не есть стихосложение, и тогда — зачем вмешиваться? — пусть себе входит, куда ему угодно» (Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952, стр. 11). Под «куда угодно» подразумевается сфера музыковедения.

С точки зрения сегодняшней теории музыки не представляет особого труда отразить нападки М. П. Штокмара на «посяательства» музыкантов. Он

вам Белинского, «почти уничтожаются границы, разделяющие поэзию от музыки». На практике же существует «параллельное, но изолированное, раздельное исследование текста и мелодии», не достигающее цели — раскрытия содержания и формы народной песни, поскольку «песня поется, и ее содержание выражает не только слово, но и мелодия, и ритмический ее строй; песенный образ не тождествен образу стихотворному»⁴.

Не беря на себя емкую и ответственную задачу решения «стихомузыкальной» проблемы, а также учитывая национальную особенность чувашского песенного стихосложения (поэтому — и не всеобщность его закономерностей), мы все-таки попытаемся хоть частично прояснить ее анализом тех именно граней, которыми соприкасаются поэзия и музыка, которые взаимно приспособлены и прилажены друг к другу, будучи составными частями еще не распавшегося (как в профессиональном искусстве) синкретического единства народной песни.

Таким образом, из числа элементов поэтики народного стиха здесь рассматриваются лишь слоговая структура (ритмика), строфика, повторы стихов и полустихов. Именно эти элементы составляют временную структуру песенного стиха, отражающую временную структуру мелодии. Вне нашего внимания остаются чисто поэтические элементы стихосложения: звуковые повторы, ассонансы, аллитерации, рифмы, анафоры, эпифоры и т. п. — т. е. звуковая организация, а также сюжетная и смысловая стороны стиха, расположенные в совершенно иной плоскости. Это ограничение имеет объективный характер, обусловленный тем углом зрения, под которым здесь рассматривается стих.

Переходя к собственному анализу многосложника «анатри», оговорим степень подробности, с какой он осуществляется. Среди сотен песен (а в каждой по несколько строф, иногда — свы-

спорит (и не без основания!) с так называемой тактовой теорией. Но музыкальная фольклористика уже давно отказалась от нее, хотя взамен и не создала пока целостной концепции. Отсутствие такой единой концепции ритмической организации народной музыки объясняется недостаточной изученностью конкретных типов ритмической организации в различных музыкальных культурах и, следовательно, способов взаимодействия стиха и мелодии в конкретных культурах, а внутри них — в различных жанрах и формах. Поэтому, в некоторых частных вопросах соглашаясь с критикой М. П. Штокмара, полагаем все же, что факт существования песенного стиха, который не живет вне музыкально организованного интонирования (а потому это и не «такое же стихосложение, как и всякое другое»), до сих пор никем не опровергнут. А поиски чисто филологических основ песенного народного стиха продолжают (отчасти и под влиянием книги М. П. Штокмара. Так, М. Л. Гаспаров считает, что музыкальная теория русского народного стихосложения «по-видимому, похоронена критикой М. П. Штокмара». — «Современный русский стих». М., 1974, стр. 352.). Тем не менее до сих пор они приводят к уклончивым заявлениям, вроде: «Проблема метрики русского народного стиха — одна из наиболее запутанных в стиховедении» (М. Л. Гаспаров. Указ. соч., стр. 352), или: «...Единого общепринятого взгляда на строение народного стиха еще не существует» (А. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966, стр. 169).

⁴ В. Е. Гусев. Эстетика фольклора. Л., 1967, стр. 88.

ше десятка), как и в каждом живом, из жизни взятом явлении, можно обнаружить единичные отступления от основного, «нормативного» типа. Они не имеют склонности к систематичности и, по-видимому, являются случайными. На этом основании мы не будем почти касаться подобных отступлений, полагая главной своей задачей по возможности полное и точное описание основного типа формы. Точно так же мы оставляем без внимания дополнительные фразы-вставки, усложняющие изредка структуру строфы (не изменяя ее сущности), и припевы — явление, очевидно, позднее в песнях типа «анатри».

1. Структура стиха

Стих (строка) многосложника «анатри» сжат четкими структурными рамками, которые не поддались позднейшим процессам, столь подточившим единство его строфики (см. об этом в разделе о простой строфе) и даже единство музыкальной ритмики. Структура стиха едина во всех низовых многосложниках и имеет много точек соприкосновения с ритмом мелодий.

Каждый многослоговый стих «анатри» делится на два полустаха — большой (6—7 слогов) и малый (3—4 слога). Особенность малого полустаха — в первой строке простой строфы он всегда равен 4 слогам*, в остальных же (остальные все одинаковы по структуре) — чаще всего 3, но может быть и 4. То есть первый стих имеет меньшее число вариантов — 2, тогда как остальные стихи — 4. Вот их слоговые формы:

Первый стих строфы $\left\{ \begin{array}{l} 6+4 \\ 7+4 \end{array} \right.$

Остальные стихи строфы $\left\{ \begin{array}{l} 6+3 \\ 7+3 \\ 6+4 \\ 7+4 \end{array} \right.$

Важнейший признак постоянной цезуры между полустахами — обязательный словораздел. Помимо постоянной цезуры в стихе «анатри» часто (но не всегда) бывает еще одна цезура —

* Эта особенность малого полустаха кажется на первый взгляд незначительной, однако на практике она имеет колоссальное значение как признак особой природы стиха. Например, следующие стихи имеют близкую схему 7+3 7+3 слога:

Серем усса вир акрём, вир акрём,

Серем усса вир акрём, вир акрём,

Ай да люли вир акрём, вир акрём,

Ай да люли вир акрём, вир акрём.

Это — текст хороводной песни, не имеющей ничего общего (кроме сходства схемы) с формой «анатри».

внутри большого полустиха, делящая его на две неравные части: 4+3 (или 4+2) слога. Она также отмечается словоразделом. Эта структура во всех деталях видна в табл. 4, где приведено несколько типичных строф из разных районов Чувашии, Татарии, Башкирии.

Исполнителями хорошо ощущаются цезуры в стихе «анатри». Построение стиха и мелодии часто связано с их расположением. Например, внутристиховые повторы, если они есть в стихе, отражают его структуру. Типичен повтор четырехсложной группы:

Пример 1. Бижбулякский р. БАССР.

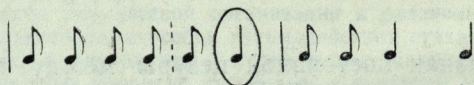
Приведено только начало строфы.

1. Кил пур - нар = и, та - ван - сем, кил пур - нар...

2. Пур - сар - сен - чен, кар - та - сем, сар - вар - ни сук...

Из примера видно, что повтору в стихе сопутствует и мелодический повтор. Благодаря им хорошо ощущаются обе цезуры (постоянная и внутренняя), поскольку последние расположены на гранях повторяемых построений. Во второй строфе этой же песни повтор сохранился лишь в мелодии, т. е. повторы в стихе и мелодии не имеют жесткой связи друг с другом и могут существовать как параллельно-одновременно, так и автономно.

Постоянная цезура обнаруживается и в ритмической форме напевов. Так, при шестислововом большом полустихе обычно она отмечается более долгим звуком:



В характерных мелодиях южночувашской зоны цезуры подчеркнуты ритмом, особенно постоянная (обращает на себя внимание своей необычной протяженностью, см. пример 2), а также внутренняя (в примере 2 — в каждом стихе), никогда не выделяемая в ритмических рисунках закамских песен*:

* Точно так же в южночувашской зоне записаны стихи, где внутреннюю цезуру отмечает частица ой (см. табл. 5, последняя строфа).

Пример 2. Дрожжановский р. ТАССР.



Цезура также ясно выделяется через посредство так называемых «наполнительных» элементов текста, тяготеющих к концам и началам полустихов. Наиболее распространены асемантические частицы *та (те)* — перед цезурами, *ай (ой, най, май)* — после цезур. Типичные точки их расположения в стихе показаны в табл. 5. Как видно, эти частицы четко дифференцируются по отношению к цезуре. Кроме этих частиц, в текстах чувашских песен можно встретить множество иных «наполнительных» элементов — аффиксов, местоимений, односложных слов, обильно содержащихся и в речи. Они не имеют принципиального характера, не изменяют сути, а лишь придают тот или иной оттенок эмоционального отношения к предмету. В песне они также тяготеют к цезурам*.

Колебание числа слогов в стихе «анатри» имеет свои закономерности. Если рассмотреть связь расположения цезур с числом слогов, то обнаруживаются точки стиха, где отдельные слоги могут безболезненно для формы стиха исчезать и появляться. Эти точки сосредоточены вокруг постоянной цезуры. В табл. 4 они отмечены как *зона седьмого слога* и *зона 1 слога малого полустиха*.

Анализируя стихи «анатри», можно убедиться, что «зона седьмого слога» представлена практически всегда «наполнительным» слогом — частицей или аффиксом. Заполнение этой

* В песенных стихах также ярко проявляется стяжение согласных (в стиховедении также существует термин *синкопа*). Обычно это гласные неполного образования *й* или *ё* (тванáм, с̑варни, врене, пирн, вместо: т̑ванáм, с̑варни, в̑рене, пир̑ён) и элизия гласных между словами (атть-анне, асл урам, вместо: атте-анне, асл̑ урам). Все это делает язык песни необычайно эластичным, гибким, что и позволяет существовать жестким слогочислительным нормам формы «анатри».

Большой полустих 6—7 слогов				Постоянная цезура	Малый полустих 3—4 слога	
4 нормативных слога	Внутренняя цезура	2 норма- тивных слога	Зона седь- мого слога		Зона 1 сло- га ма- лого полу- стиха	3 нормативных слога
Эп пѣлместѣп Шухашлатѣп Шухашлатѣп		нимѣн пѣрле пѣрле	— — —		ай ай ай	калаҫма пураҫна пураҫна
Шухашламан Шухашласан Шухашласан		чуне пуҫам пуҫам	— — —		шу- ай ай	хашаҫ сук ҫавраҫнать ҫавраҫнать
Кѣркуннехи Чаҫ-чаҫ мамѣк Чаҫ-чаҫ мамѣк		пиҫе- пулса пулса	-нѣн та та		ай — —	таҫрисем вѣҫинччѣ вѣҫинччѣ
Суркуннехи Чаҫ хурт ами Чаҫ хурт ами		хаҫа- пулса пулса	-наҫ та та		ай — —	каҫаҫсем вѣҫинччѣ вѣҫинччѣ
Юрттарар-и Аслаҫ султа Аслаҫ султа		паян шур юр- шур юр-	— -сем -сем		чуп- — —	-тарар-и пур чуне пур чуне
Ама юрла- Сар куркисем Сар куркисем	мастаҫ	сайра сайра	та та та		кѣр- — —	-леместѣр тивет-и тивет-и
Улма йываҫ Улма йываҫ Улмисем пул- Улмисем пул-		лартса лартса -манни -манни	— — — —		шыв- — — —	-сем сапса шыв сапса мѣн усси мѣн усси
Хура суна Пар ут кѣлме- Пар ут кѣлме-		ҫапла -сѣрех -сѣрех	— — —		ай — —	пулать-и шаҫавать-и шаҫавать-и

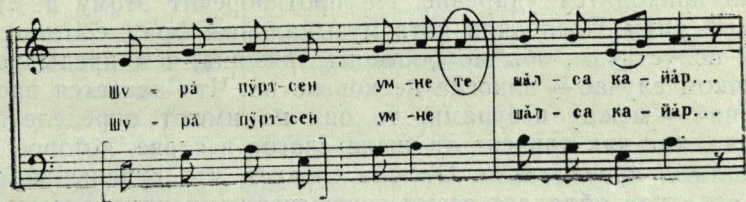
зоны; следовательно, подвержено в какой-то мере субъективной прихоти исполнителя. Возможность седьмого слога «запрограммирована» в музыкальном ритме, который имеет в большинстве случаев «резервную» долю в этом месте. Поэтому не так уж

	цезура		цезура	
Анатра пёр		пахча та		шур купаста
Турат хушма- Турат хушма-		сарах та, сарах та,		ай, пуç пулмё, ай, пуç пулмё.
Ай мён тавар, Майяр катса		тавансем, майяр теш		ай, мён тавар, мён тавар.
Вармант те Сулсисем те Сулсисем те		йываç ешёл те, ешёл те,		ай, мён төрлө, ай, сав төрлө, ай, сав төрлө.
Атте хура Атте хура Хура пёккём, Хура пёккём,		лашана, ой, лашана ой, аста та ой, аста та		ой, кўлнө чух, кўлнө чух, терён-ха, терён-ха.

редки случаи одновременного существования шестисложного и семисложного вариантов при пении двух или более людей:

Пример 3. Аксубаевский р. ТАССР.

Приведено начало строфы.



Впрочем, надо добавить, что «необязательность» седьмого слога служит основанием существования и таких мелодий, где «ре-зерв» в музыкальном ритме отсутствует и, следовательно, седьмой слог практически никогда не встречается*.

Иные свойства имеет зона 1 слога малого полустиха. Она всегда заполнена в первой строке строфы — наиболее часто частицей *ай*. В остальных стихах эта зона может быть как свобод-

* Если в верховых мелодиях вполне возможно раздробление одной из восьмых надвое и вставка на этом месте «лишнего» слога, то в мелодиях типа «анатри» это — редчайшее исключение.

ной, так и заполненной в связи со строением мелодии — есть или нет в ней ритмический «резерв». Частица *ай* вообще употребляется почти только для заполнения этой зоны*.

Совершенно ясно, что внутри полустихов, между цезурами, длина слов, расположение словоразделов абсолютно произвольны.

Чередование 6—7 слогов или 3—4 слогов в полустихах есть лучшее доказательство нестопной природы стиха «анатри». При попытке определить количество стоп оказывается, что в одном и том же стихе при одинаковом ритме возможно одновременно разное число стоп. Это, конечно, абсурдно, даже если выбрать столь подходящую строфу для разбивки на стопы, как следующая:

/Татрăм/кĕпсе/эпĕ||татрăм/кĕпсе/

/Сӹл ту/сине/ларса||эп/суй/-ларăм/

/Сӹл ту/сине/ларса/та||эп суй/-ларăм/

Можно попробовать и иную группировку слоговых групп (по три), все равно окажется, что слог *та* образует новую слоговую группу, хотя фактически оба последних стиха тождественны друг другу и стихотворно, и музыкально, разница — в заполненности зоны седьмого слога. От присутствия частицы ничего в ритме не изменилось. Но если встать на точку зрения стопной теории — появилась новая слоговая группа (неполная), т. е. стих качественно изменился.

Известно, что, вопреки принятым в последнее время литературным нормам, в низовом диалекте чувашского языка ударение «почти всегда падает на последний слог независимо от того, состоит ли он из гласного полного образования или редуцированного»⁵. Поэтому при наличии постоянных словоразделов на последний слог перед цезурой при чтении такого стиха обязательно приходится ударение. Не противоречит этому и музыкальный ритм. Последняя нота музыкальных фраз, соответствующих полустихам, обычно более протяжна, чем предыдущие, во всяком случае — никогда не короче их. Что касается прочих ударений — между цезурами, то они не имеют определенного порядка, так как зависят от числа слогов в слове, которое, как отмечалось, произвольно. Отсюда следует, что чувашский стих типа «анатри» обладает всеми существенными признаками силлабической системы стихосложения. К таким признакам относятся: а) слогочислительные нормы, б) постоянная цезура, делящая стих на части, в) ударение, падающее на последний перед цезурой слог. Недвусмысленность определения типа сти-

* Частица *ай* всегда связана с трехсложной группой малого полустиха. Любопытно, что и после внутренней цезуры эта частица все равно сопровождается тремя слогами (см. последнюю строфу из табл. 5), хотя в целом форма стиха нарушается — 8+3 слога (пример весьма редкий, подобран для таблицы как иллюстрация связи частицы с внутренней цезурой).

⁵ В. Г. Егоров. Современный чувашский литературный язык. Чебоксары, 1971, стр. 199.

хосложения формы «анатри» представляется крайне важной для чувашского стиховедения, так как до сих пор нет единого взгляда на систему стихосложения в народной песне. А последняя, безусловно, не является единой во всех своих проявлениях. В низовых песнях имеются и другие формы стиха, кроме «анатри», с иными свойствами. Мы не рассматриваем их в данной статье. Еще более велики отличия в стихах верховых чувашских песен⁶. Поэтому всякие общие определения системы чувашского стихосложения, не учитывающие территориальных, диалектных, жанровых особенностей, неправомерны и бесперспективны⁷.

* * *

Мелодия «анатри» формировалась в едином процессе со стихом. Их полное единство обнаруживается во многих примерах, где мелодический ритм — простейший. Всем слогам соответствуют одинаковые длительности — восьмые. Только в заключительном кадансе последние слоги удлиняются, что необходимо с точки зрения музыкальной логики (протяженность тона — важнейшее качество мелодического каданса), см. пример 4.

Пример 4. Дрожжановский р. ТАССР.

The image displays three staves of musical notation for the 'anatri' form. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is as follows:

- Staff 1:** Contains 10 measures, each with a single eighth note. Above each note is a number 1 through 10, and below each note is the word 'слог' (syllable). The notes are: 1 (half note), 2 (quarter note), 3 (quarter note), 4 (quarter note), 5 (quarter note), 6 (quarter note), 7 (quarter note), 8 (quarter note), 9 (quarter note), 10 (quarter note). Below the staff, the syllables are written as: 'хам сав на юр ра̄м сен ай юр ла ра̄м'.
- Staff 2:** Contains 11 measures. Measures 1-10 have eighth notes with numbers 1-10 and the word 'слог' below. Measure 11 is a 'КАДАНС' (cadence) consisting of a half note. Below the staff, the syllables are: 'хам сав на юр ра̄м се не ай юр ла ра̄м'.
- Staff 3:** Contains 11 measures. Measures 1-10 have eighth notes with numbers 1-10 and the word 'слог' below. Measure 11 is a 'КАДАНС' consisting of a half note. Below the staff, the syllables are: 'и лем те вѣт сав та юр юр ла сан'.

⁶ Кардинальное отличие стиха «анатри» от некоторых верховых (анат енчи) типов стиха видно хотя бы из переменности числа слогов в верховых (анат енчи) песнях. Пример см. в нашей работе, опубликованной в сб.: «Чувашское искусство. Труды ЧНИИ», вып. 70. Чебоксары, 1976, стр. 67—68.

⁷ Имеются в виду определения, данные собирателями и исследователями в XIX в., а также в начале нынешнего. Такова же концепция Н. И. Иванова о «силлабо-тонизированной» системе чувашского стиха, восходящей к силлаботонике. См.: «О чувашском народном стихосложении». Чебоксары, 1957, стр. 34—35 и др.

Попытки определить, что древнее — слогочислительный ритм стихотворного текста или «речитирующий» ритм ровного «пропевания» этих слогов в мелодии, обречены, без сомнения, на бесплодность. Но вопрос, каким путем сформировался описываемый слогочислительный ритмический канон, этим не снимается.

Думается, что логически вполне вероятен ход развития устного стиха, предположенный В. М. Жирмунским. Суть его теории выражена в следующем: «...Основой ритмизации [тюркского] устного народного эпического стиха служил первоначально не принцип изосиллабизма, а ритмико-синтаксический параллелизм, при относительно свободном счете слогов... Как следствие этого ритмико-синтаксического параллелизма... развивается грамматическая рифма... Языки агглютинирующего типа... особенно склонны к подобного рода грамматическим рифмам благодаря морфологической однозначности аффиксов... Одновременно с развитием конечной рифмы как границы словесного ряда происходит и выравнивание слогового объема этого ряда, дифференциация короткого и долгого стиха по форме и жанровой функции и закрепление (в границах, допускающих некоторые колебания) постоянного числа слогов в том и другом. Слоговое выравнивание в конечном счете также является одним из результатов ритмико-синтаксического параллелизма: равенство числа слогов в параллельных стихах ведет тем самым к приблизительному равенству числа слогов. На последующей ступени развития звуковые средства организации стиха обособляются и становятся автономными: счет слогов выступает теперь как господствующий метрический принцип...»⁸.

Как видим, реконструируя типологическую последовательность формирования тюркского стиха, филолог обходится без учета музыкального «компонента» — атрибута народной поэзии. С другой стороны, анализ ритма музыкальных фраз песен «анатри», если его отделить от стихотворного текста, не обнаруживает каких-либо известных нам сегодня имманентных музыкальных закономерностей (вроде равномерной периодичности, повторности, квадратности и т. п.). Исключение составляют лишь упомянутые выше каденционные удлинения тонов*. Таким образом, мы допускаем предположение, что на процесс формирования слогочислительного ритмического канона «анатри» оказали влияние факторы, указанные В. М. Жирмунским. Поэтому и откристаллизовались столь замысловатые музыкально-ритмические рисунки, подчас совершенно неудобные для ис-

⁸ В. М. Жирмунский. Тюркский героический эпос. Л., 1974, стр. 652, 667—668.

* Речь идет о безусловно архаичных ритмах, в которых каждому слогу отвечает одна временная доля мелодии. На этой основе, очевидно, сформировались и иные рисунки ритма. Их рассмотрение выходит за рамки темы статьи.

полнителя, воспитанного на музыке европейского типа, но столь естественные и обыкновенные в устах чуваша-анатри. Тем не менее учет музыкального «компонента» песенной формы позволяет уточнить, применительно к нашему случаю*, по крайней мере одно из положений филолога. В. М. Жирмунский пишет: «...Устный народный силлабический стих... никогда не достигает полной равносложности: изосиллабизм в таком стихе обычно имеет лишь приблизительный характер»⁹ (ср. также его ремарку в скобках в вышеприведенной цитате — о колебаниях границ числа слогов). В чувашском стихе «анатри», — а это одна из форм тюркского стиха, — колебание числа слогов вовсе не означает приблизительного характера изосиллабизма песни как целого. Изосиллабизм имеет в ней абсолютный характер благодаря стабильности музыкального ритма. Мелодия стала носителем изоритмической нормы песни «анатри». А стих, избавленный от слогочислительных обязанностей, чувствует себя свободно — отсюда и зоны, где от присутствия или отсутствия слога в стихе ровным счетом ничего не меняется. Свобода стиха обеспечена твердостью мелодического ритма, заменившего собой, или, лучше сказать, объективировавшего в себе ритмическую инерцию стиха. Именно музыкальный ритм заставляет исполнителей безошибочно и бессознательно достигать точного слогового соответствия текста канонизированной форме. Текст же чувашских песен представляет собой благодарный материал в силу отмеченных выше особенностей морфологии чувашского языка, в котором словесные сочетания весьма податливы при давлении со стороны неизменной слоговой конструкции стиха «анатри».

Изосиллабический ритмический строй мелодии стал чем-то вроде твердого неизменяемого скелета и для звуковысотной линии. Последняя более свободна — как правило, в деталях варьируется из куплета в куплет.

2. Понятия простой и сложной строфы. Структура сложной строфы

В настоящее время у чувашей нет песен нестрофической формы. То есть любая чувашская песня разворачивается в виде повторяющихся друг друга структурно музыкальных периодов и групп стихов, объединенных общей мыслью. Равенство форм этих строф друг с другом не бывает абсолютным. Но изменения в построении ряда строф касаются второстепенных деталей, не имеют существенного характера, не имеют сквозной направленности в какую-либо сторону. Следовательно, мы можем считать

* Надо еще изучить с этой точки зрения песенные стихи других тюркских народов. Не исключено, что сказанное ниже может быть отнесено и к ним.

⁹ В. М. Жирмунский. Тюркский героический эпос, стр. 650.

все строфы* одной песни по форме равнозначными друг другу.

Таким образом, песни типа «анатри» всегда организованы по строфам. Но если сопоставить строфическую разбивку низовых песен в нотных записях и в чисто текстовых, бросаются в глаза несовпадения. Отрезок песни, определяемый обычно понятием «стихотворная строфа» (версострофа), оказывается далеко не всегда равным отрезку, определяемому как музыкальная строфа (мелострофа). Происходят эти несовпадения от того, что филологи при определении строфы исходят из смыслового содержания стихотворного текста¹⁰, а музыковеды — из структуры и содержания музыкального периода. Возникает противоречие разных точек зрения на один и тот же предмет. В принципе это противоречие, однако, должно быть разрешимым, т. к. содержание произведений устного народного творчества находит свое выражение только в веками апробированных формах, с которыми содержание никогда не вступает в открытый конфликт (в противном случае это не будет фольклором как таковым). Содержание отражается в форме — форма накладывает свой отпечаток на содержание фольклорного произведения. По этой причине в народном стихе нет переноса (*enjambement*), столь часто встречающегося в произведениях поэтов-профессионалов¹¹. Уже одна строка текста народной песни представляет собой относительно законченную часть мысли — относительно законченный синтаксический ряд. Вся мысль излагается в сочетании нескольких стихов, образующем строфу. Поскольку большинство строф чувашских народных песен строится по принципу образно-синтаксического параллелизма, то в пределы одной строфы попадают две законченные мысли, тесно привязанные друг к другу смыслом и конструкцией. Об относительной законченности каждого элемента народного стиха метко сказал П. Д. Голохвастов: «У русского народа песня что венок, стих что цветок, стопа что лепесток: все и каждое по-своему целено»¹². Эти слова можно повторить в адрес чувашской песенной поэзии. В конечном счете оказывается, что каждой относительно законченной части мысли стихотворного текста народной песни соответствует и определенная форма: стих — тактометрический период, строфа (либо полустрофа) — метрический цикл. Верным будет и перевернутое положение, что каждому структурно-

* В дальнейшем, с целью уточнения смысла и установления единства терминологии, мы будем именовать музыкальную строфу *мелострофой*, стихотворную строфу — *версострофой* и их синкретическое единство — *строфой*.

¹⁰ А. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966, стр. 289: «...Строфа — это сочетание нескольких стихов, объединенных общей мыслью». В народной песне разбивка на строфы может быть связана также с появлением припева (рефрена), относительно свободного от смыслового содержания текста. Но припев встречается не так уж часто.

¹¹ См. об этом сводку мнений разных авторов в кн.: Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, стр. 102—103.

¹² Цит. по указ. кн. Л. И. Тимофеева, стр. 102.

му элементу народного стиха соответствует относительно завершенная мысль или ее часть (без переносов). Соответствие имеется и между формами, стихотворными и музыкальными. Стиху соответствует музыкальное предложение (или фраза), строфе — музыкальный период (мелострофа). Но, как уже было сказано, в версострофе могут быть объединены и две параллельные мысли. Здесь-то, главным образом, и обнаруживаются расхождения в понимании строфы между филологом и музыкантом. Филолог, глядя на следующий пример, с полным основанием определит, что приведена одна версострофа, а музыковед будет утверждать, что здесь две равных друг другу мелострофы:

Пример 5. Аксубаевский р. ТАССР.

Ху - ра ва́р-ман ур -ла́ га ка́с - на́ тух -не.
 Ка - йа́к сас - си ха́л -ха - ран, ай, кай - ма - ре. (
 Ка - йа́к сас - си ха́л -ха - ран, ай, кай - ма - ре.
 сак та́ - ван -сем пат -не ге, ай, кий - сес -сён (
 Тул -ли кур -ка а -ла́ - ран, ай, кай - ма - ре.
 Тул -ли кур -ка а -ла́ - ран, ай, кай - ма - ре. (

Через темный лес да ехали когда,
 Птичий гомон из ушей, ай, не уходил,
 Птичий гомон из ушей, ай, не уходил.
 К этим родным да, ай, пришли когда,
 Полный ковш из рук, ай, не уходил,
 Полный ковш из рук, ай, не уходил.

Свести к «общему знаменателю» эти точки зрения по отношению к чувашской песне можно только разделив понятие *строфы вообще* на понятия *простой строфы* и *сложной строфы*.

Простая строфа «анатри» равна по объему: а) одному завершенному простому музыкальному периоду; б) одному завершенному метрическому циклу; в) с точки зрения смыслового со-

держания — одной относительно завершенной мысли текста (обычно — половины синтаксического параллелизма, если таковой имеется, значительно реже — четвертой его части. См. примеры 8 и 9).

Сложная строфа, соответственно, образуется при сочетании двух (редко больше) простых строф (музыкальных периодов, метрических циклов, частей синтаксического параллелизма). Определяющий момент образования сложной строфы, как видим, — смысловое содержание, на которое в его чистом виде и опираются филологи. Напротив, простая строфа, как следует из перечисления трех ее признаков, определена преимущественно структурой.

Выразить серьезное сомнение в объективном существовании сложной строфы могут музыканты. Как явствует из вышеприведенного примера 5 и из тысячи других случаев, музыкальная форма может не подтверждать существования сложной строфы. Входящие в ее состав простые строфы с точки зрения структуры и музыкального содержания совершенно равнозначны между собой и с любой последующей простой строфой. То есть в музыке данной и множества других песен нет ни малейших признаков попарного объединения строф. На еще большие сомнения наводит факт существования песен с припевами, «разрубающими» каждую сложную строфу на две части:

Пример 6. Янтиковский р.

Ир пулатъ-ши паян, каş пулатъ-ши,	Утро ли настало сейчас, ночь настала ли,
Элле хёвел аннă вăхăт-ши ?	Или заката солнца время ли?
Юхатъ юхăмшыв,	Течет поток,
Юхатъ малалла,	Течет вперед,
Иртет пирн ёмёр,	Проходит наша жизнь,
Килмест саврăнса.	Не вернется вспять.
Ыр курать-ши пуçăм,	Добро видит ли моя головушка,
ыр курмасть-ши,	добра не видит ли,
Элле телей пётнĕ вăхăт-ши?	Или потери счастья время ли?
Юхатъ юхăмшыв,	Течет поток,
Юхатъ малалла,	Течет вперед,
Иртет пирн ёмёр.	Проходит наша жизнь,
Килмест саврăнса.	Не вернется вспять.

Но есть также и противоположные факты, неоспоримо доказывающие объективность существования сложной строфы. Такое доказательство видим в ряде песен с припевами, замыкающими именно сложную строфу, а не каждую простую, как было в примере 6. Такие примеры немногочисленны, но многозначительны. Нет сомнения, что именно смысловое содержание текста организует из двух развернутых периодов плюс припев весьма сложную (для жанра песни) музыкальную форму, которая не могла бы существовать самостоятельно без осознания самими исполнителями целостности сложной строфы:

Пример 7. Янтиковский р. ЧАССР (см. также пример 13).

Аста каян, чёкеҥ, сума̋р вите̋р,
Аста каян, чёкеҥ, сума̋р вите̋р,
Ик сунату вите̋р шыв юхтарса,
Ик сунату вите̋р шыв юхтарса.

Аста каян, та̋ван, инсе сула,
Аста каян, та̋ван, инсе сула,
Ик хура кӳсунтан кӳссӳль юхтарса,
Ик хура кӳсунтан кӳссӳль юхтарса.

Куда летишь, ласточка, под дождем,
Куда летишь, ласточка, под дождем,
Сквозь оба крыла капли проливая,
Сквозь оба крыла капли проливая.

Куда держишь, родной, далекий путь,
Куда держишь, родной, далекий путь,
Из обоих черных глаз слезы
проливая,
Из обоих черных глаз слезы
проливая.

Припев:

Хушса юрламалли:

Ай-хай, та̋вансем, ай, ме̋н та̋вар?
Май̋арах та катса, ай, те̋ш та̋вар,
Май̋арах та катса, ай, те̋ш туса,
Май̋арах та катса, ай, те̋ш туса,
Еме̋р пе̋рле, ай, гӳра̋нар,
Еме̋р пе̋рле, ай, гӳра̋нар.

Ах-хай, родные, ай, что же сделаем?
Орешки да разлушив, ай, ядрышки
достанем,
Орешек да разлушив, ай, ядрышко
достав,
Орешек да разлушив, ай, ядрышко
достав,
Век вместе ай, давайте проживем,
Век вместе, ай, давайте проживем.

Филологи, со своей стороны, исходя из единства содержания сложной строфы, могут выразить сомнение в необходимости понятия простой строфы. Такое сомнение может появиться при игнорировании точной ритмической формы стиха (не так уж редком на практике). Здесь следует вспомнить, что стиховедение различает не только строфы, но и равные им по объему метрические циклы — высшую метрическую меру, которая является основой ритма каждой отдельной части синтаксического параллелизма. Указанная в разделе о строении стиха разница структуры начальной и последующих строк строфы (в малом полустигхе) свидетельствует, что между стихами одной простой строфы имеется функциональное подразделение на начальный и остальные стихи, благодаря чему простая строфа представляет собой структурно нечто целое. Ритм начальной строки простой строфы точно повторяется в следующей простой строфе, точно так же и ритм второго, третьего стиха. Иными словами, даже полностью оставаясь на позициях филологии, можно обосновать объективность существования простой строфы. Дополнительно о том же свидетельствуют и примеры с припевом, делящим сложную строфу надвое.

* * *

Как уже сказано, объем сложной строфы определяется преимущественно по смысловым критериям, а их рассмотрение не является нашей задачей. Мы ограничимся лишь характеристикой тех признаков сложной строфы, которые связаны с ракурсом данной статьи.

Составные части (единицы) сложной строфы весьма крупны, т. к. они представляют собой законченные простые строфы. Сложная версострофа образуется из нескольких равных друг другу метрических циклов. Если попытаться изобразить сложную версострофу схемой, то необходимо различить смысловую и метрическую структуры стихотворного текста (каждая буква в схеме соответствует одной простой версострофе, или метрическому циклу):

$$\frac{AB}{AA} \text{ или } \frac{ABCD \text{ (смысл стихотворного текста)}}{AAAA \text{ (метрические циклы)}}$$

В сложной версострофе смысловая сторона, как видим, представляет собой динамическую, развивающуюся сторону стиха, а метрические циклы — повторяющуюся, неизменную. В такой повторности — существенное отличие сложной версострофы, т. к. в простой версострофе и смысл, и ритмический строй стиха имеют сквозное развитие (что особенно подчеркивается сквозным развитием мелодии). Но сложная версострофа вместе с тем и кладет предел сквозному развитию смысла в традиционных чувашских песнях: единой сюжетной повествовательной линии в них нет, почему их и называют иногда (явно неудачно) «бессюжетными». Одна сложная версострофа «анатри» может поменяться местом с другой, и смысл целого при этом не утрачивается, раскрываясь в афористической форме отдельных версостроф*.

Сложная строфа может состоять в типичных случаях из двух, иногда из четырех простых строф. В последнем случае целостность четырехчленной строфы никак не бывает выражена в структуре стиха или мелодии, отчего она теряет четкость своих очертаний в качестве строфы. Иногда она представляется исполнителю отдельной песней из четырех куплетов, как в следующем примере:

Пример 8. Янтиковский р. ЧАССР.

Кёркуннехи пиценён, ай, тårрисем
Чан-чан мамак пулса та ве́синччë,
Чан-чан мамак пулса та ве́синччë.

Осеннего осота, ай, верхушки,
Настоящей пушинкой став, да летали бы,
Настоящей пушинкой став, да летали бы.

* Это дало повод некоторым исследователям (М. Я. Сироткин, И. И. Одюков) называть строфу чувашской народной песни катреном. Но определение *катрен* неприменимо к песне типа «анатри», т. к. в ней очень мало примеров собственно четырехстиховых строф. Если даже во многих случаях сложная версострофа состоит из четырех разных стихов, то обязательные в песне повторения некоторых из них уже делают строфу не четырехстрочной, а иной. См. о структуре простой строфы.

Суржуннехи хаванан, ай, кăчăксем
Чăн хурт ами пулса та вĕсинчĕ,
Чăн хурт ами пулса та вĕсинчĕ.

Пире сăкăр-тăвар, ай, паракан
Хусях та пулса та тăринчĕ,
Хусях та пулса та тăринчĕ.

Эпир ёснĕ-синĕ, ай, ыранне
Сĕчĕ-пылĕ тулса та ларинчĕ,
Сĕчĕ-пылĕ тулса та ларинчĕ.

Весенней вербы, ай, сережки,
Настоящей пчелкой став, да летали бы,
Настоящей пчелкой став, да летали бы.

Нам хлеб-соль, ай, подающий,
Хозяином да став, да был бы,
Хозяином да став, да был бы.

Мы выпили-съели, ай, взамен (этого)
Молоко-мед, наполнив (кружки), да
стояли бы (на столе),
Молоко-мед, наполнив да стояли бы.

В некоторых районах встречается другой вид четырехчленной сложной версострофы, связанной с особой формой простых версостроф в этой зоне (со схемой AA₁S R, см. ниже). Здесь всего четыре разных стиха, которые благодаря повторениям и рефрену S R объединяются в сложную версострофу общим объемом в двенадцать стихов — четыре простых строфы:

Пример 9. Шемуршинский р. ЧАССР.

Хура вăрман сине хура пелёт,
Хура вăрман сине хура пелёт.
Ой-хай, савнă туссăм, мăкăнь чечек

Тата мён савасси, ай, пур-ши-ха,
Тата мён савасси, ай, пур-ши-ха.
Ой-хай, савнă туссăм, мăкăнь чечек.

Пуçмăрсем сарăк, чунсем айван,
Пуçмăрсем сарăк, чунсем айван.
Ой-хай, савнă туссăм, мăкăнь чечек.

Тата мён курасси, ай, пур-ши-ха,
Тата мён курасси, ай, пур-ши-ха.
Ой-хай, савнă туссăм, мăкăнь чечек.

Над темным лесом темная туча,
Над темным лесом темная туча.
Ой-хай, мил друг, маковый цветок.

Что ж еще (из нее), ай, прольется,
Что же еще, ай, прольется.
Ой-хай, мил друг, маковый цветок.

Головушки юные, души наивные,
Головушки юные, души наивные.
Ой-хай, мил друг, маковый цветок.

Что ж еще (вы на свете), ай,
увидите,
Что ж еще, ай, увидите.
Ой-хай, мил друг, маковый цветок.

Четность и симметричность построения, как видим, является закономерностью структуры сложной версострофы. Первая половина отражается в структуре и образном содержании второй половины. Естественно, при нарушении или ослаблении смысловой связи между частями параллелизма¹³ сложная строфа как

¹³ Уже Н. И. Ашмарин отмечал подобное: «...Часто эта связь, существующая между частями песни, только внешняя, скорее обуславливаемая общностью некоторых слов, созвучием и аллитерацией, нежели действительной аналогией...» (Н. И. Ашмарин. Очерк народной поэзии у чуваш. — «Этнографическое обозрение», т. XIII—XIV. М., 1892, стр. 45).

осмысленное целое утрачивает качество целостности, распадаясь на отдельные простые строфы. Парность простых строф также не всегда выдержана. Изредка отдельные простые строфы, внутри которых помещаются обе части параллелизма, соединяются со сложной строфой:

Пример 10. Похвистневский р. Куйбышевской обл.

Сат саванат саркайак юрланипе,
Эп саванап тавансем килнипе,
Эп саванап тавансем килнипе.

Сад радуется пению иволги,
Я радуюсь родных приходу,
Я радуюсь родных приходу.

Ах, ишет-ске паланё, ах, ишет-ске,
Майракине шывран та илмесёр,
Майракине шывран та илмесёр.

Ах, плывет же олень, ах, плывет же,
Рога от воды да не отрывая,
Рога от воды да не отрывая.

Ах, кётрёмёр, тавансем, ах, кётрёмёр,
Чүречерен куша та илмесёр,
Чүречерен куша та илмесёр.

Ах, ждали мы, родные, ах, ждали
(вас).
От окошка глаз не отрывая,
От окошка глаз не отрывая.

Большая амплитуда варьирования размеров сложных строф (от двух до четырех простых) выражает принципиальное различие формообразования сложной строфы в сравнении с простой, обладающей значительно более жесткими стереотипами строения.

Более подробное рассмотрение смысловой и звуковой организации сложной строфы выходит за пределы нашей темы: здесь скрыты свои закономерности, описание которых остается за стиховедами.

3. Структура простой строфы типа «анатри»

Простая строфа является частью любой песни типа «анатри», входя в состав сложной строфы либо выступая автономно. Она требует наиболее подробного рассмотрения, т. к. содержит большое число закономерностей, характеризующих форму «анатри» в целом.

Внутреннюю структуру простой строфы образуют стихи и музыкальные предложения, которые в схемах обозначаются буквами латинского алфавита*.

По количеству объединяемых стихов можно говорить всего о трех основных разновидностях строфы типа «анатри» — двустишии, трехстишии, четырехстишии. Как правило, в одной песне все простые строфы, сколь много бы их ни было, имеют одинаковую структуру (об исключениях в южночувашской зоне см. ниже).

* Ниже даны схемы строф в виде дроби, числитель которой — схема мелострофы, знаменатель — схема версострофы. Вставки — дополнительные фразы — здесь опущены. Разъяснение используемых знаков см. далее в тексте

В построении простой строфы сталкиваемся с систематически дающим себя знать подразделением низового музыкального диалекта на два крупных низовых субдиалекта. Границей, определяющей территории их распространения, служит река Волга, поэтому естественно употреблять для их обозначения понятия *левобережной* и *правобережной зон*. Существует также термин *Закамье* (чув. *саккам*), что соответствует нашей левобережной зоне. Правобережную территорию низового субдиалекта можно назвать также *южночувашской зоной*, т. к. она включает в себя районы юга (юго-востока) Чувашии и примыкающие к ним районы ТАССР. Обе зоны примерно одинаково представлены в наших материалах. Исходя из сказанного, кажется целесообразным рассмотреть закамскую и южночувашскую строфы по отдельности, после чего попытаться прояснить их взаимные соотношения*.

А. Простая строфа в левобережье

Если сделать обобщающую сводку всех форм простой строфы типа «анатри», встречающихся в Закамье, то можно увидеть картину поразительного единообразия традиционной строфы:

Таблица 6

	Схемы простых строф	Количество примеров
Трехстишия	$\frac{ABB}{ABB}$ (в т. ч. со вставками К)	145
	Прочие формы	
	$\frac{ABB}{ABS}$; $\frac{ABB}{AAS}$; $\frac{ABKB}{ABKS}$ R	3
Двустиишия	$\frac{AB}{AB}$ (в т. ч. со вставками К)	44
	Формы с припевом	
	$\frac{AB}{AB} + \frac{R}{R}$; $\frac{AB}{AA} + \frac{R}{R}$; $\frac{AA}{AB} + \frac{R}{R}$	38
	$\frac{AB}{AA}$	6
Всего		236

* Субдиалектное подразделение низового фольклора проявляется и в структуре сложной строфы, о чем выше не было сказано. Все примеры сложной строфы с припевом зафиксированы в правобережной зоне. Из Закамья же пока имеется единственная запись чуть иного характера, возможно — случайная.

Все 236 примеров из Закамья являются либо трехстишием, либо двустишием. Безусловно господствующей над всеми является форма простой версострофы $\frac{ABV}{ABV}$, представленная подав-

ляющим большинством песен (см. примеры 5, 10), которое убеждает, при всей ненадежности количественных выкладок применительно к нашему материалу*. Данная форма обращает на себя внимание не только количественным доминированием. Она поразительно устойчива, несмотря на ее, казалось бы, внутренний «резерв» — повтор второго стиха В, дающий возможность развить содержание введением нового стиха; столь же допустимой кажется необязательность этого повтора (часто филологи так и записывают и публикуют тексты песен — без повторов). Тем не менее реальная жизнь песни, закрепленная в сотнях фонограмм, практически почти не использует эти умозрительные возможности. Сила традиции заставляет исполнителей сотни раз пропевать простые строфы разных песен, настойчиво придерживаясь канона**. Как тут не вспомнить пронизательные слова Н. Г. Чернышевского об «общих пружинах», с помощью которых все народные песни «развивают свои темы»!

Здесь мы видим несовпадение логически необходимой (логически необходимыми оказываются две строки из трех: они несут всю понятийную вербальную информацию) и реальной трехстиховой формы. В обоснование необходимости третьего стиха мы не можем привести каких-либо аргументов. Остается допустить, что в данном случае поэтическая форма лишь повторяет музыкальную, отражая ее особенности. Для музыкального же периода форма АВВ естественна, она связана с общими законами музыкальной логики***, где срединному кадансу, требующему

* Ненадежность эта имеет следующий источник: материал собирается экспедициями с разной степенью «плотности» в каждом населенном пункте: что-то неизбежно пропущено, что-то повторено, имеются многочисленные варианты одной и той же мелодии — с разными текстами, одного и того же текста — с разными мелодиями. Однако нельзя сомневаться, что все распространенные формы представлены хотя бы в небольшом числе записей, а массово представленные — наиболее типичны.

** Случайные искажения схемы, конечно, встречаются. Например, в последнем куплете многострофной песни иногда забывают повторить последнюю строчку (возможно, тяготясь записью, торопятся закончить?). Реже это встречается в длинных песнях в среднем куплете среди нормальных строф. Но в Закамье мы не встретили пока примера простой версострофы «анатри» со схемой АВС, выдержанной хотя бы в двух строфах подряд.

*** Не углубляясь далеко в эту область, укажем на наиболее близкие факты: подобная схема часто встречается в русской городской и соловьиной песне (повтор как в Блантеровской «Катюше»). На память приходит также история известнейшей с-молл'ной прелюдии Шопена, первоначально состоявшей из двух предложений (АВ). Позже композитор, по совету своего друга Плейеля, добавил точное повторение второго предложения (АВВ) — в таком виде прелюдия обрела свою окончательную форму, удовлетворявшую вкус чуткого музыканта. Этот случай прекрасно характеризует значимость повторов в музыкальной форме-процессе.

инного продолжения, отвечает заключительный опорный каданс, повтор которого лишь усиливает полную законченность интонационного процесса. Напротив, повторение начального построения (с серединным кадансом) — противоестественно, т. к. требуемое слухом развитие в этом случае не может осуществиться*. Повторение АВВ закрепилось и в стихе под влиянием внутреннего музыкального чувства тех безвестных певцов, в чьих устах песни звучат на протяжении тысячелетий.

Не исключено, что относительно большое число двустиховых песен с припевами R (в нашем материале 38 примеров. См. табл. 6) обусловлено как раз потребностью как-то компенсировать отсутствие привычного повтора введением иного построения — припева. Что касается чистых двустихий со схемой $\frac{AB}{AB}$,

то из 44 примеров 11 представлены одной мелодией туй юрри (свадебной), распространенной у чувашей, живущих во многих районах левобережной Татарии (всего в НА ЧНИИ имеется около трех десятков ее вариантов). Для этой мелодии отсутствие повторения второго стиха (музыкального предложения) является индивидуальной особенностью. Из оставшихся примеров двустихия еще 11 имеют индивидуальные особенности, обусловленные присутствием вставки К, нарушающей простую логику взаимоотношений кадансов музыкальных предложений. Остальные примеры двустихий (числом 22) мы относим в счет реализации возможности не повторять второй раздел строфы.

Таким образом, константная закономерность простой версострофы в Закамье такова: в любом случае в простой версострофе содержится не более двух разных стихов, что связано с наличием двух разных предложений в мелодии. Наиболее устойчива трехстиховая строфа, отражающая структуру музыкального периода.

Б. Простая строфа в правобережье

В южночувашской (правобережной) зоне наблюдается иная картина. При детальном изучении материала бросаются в глаза

Но, как отмечает известный советский специалист по народной музыке В. М. Беляев, несмотря на широкую распространенность, «...повторение второй половины двухчастной формы как типичное явление свойственно не всем музыкальным культурам». — В. М. Беляев. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971, стр. 118. Это заставляет нас с еще большим вниманием отнестись к наличию повторов в низовых чувашских песнях, как к явлению специфическому.

* Оговорим, что так называемая «пара периодичностей», встречающаяся в хороводных песнях со схемой AABV, основана на иных принципах ритмической (моторной) и интонационной (особенно в кадансах) организации. Связана она также с иными масштабами музыкальных построений. Поэтому мы считаем эту форму лежащей в иной плоскости музыкальной логики.

прежде всего относительно более частые случайные искажения единой формы строф на протяжении пения одной и той же песни. Нет сомнения, что отступление от единства в 1-2 куплетах из многих — явление случайное. Но «где на поверхности происходит игра случая, там сама эта случайность всегда оказывается подчиненной внутренним скрытым законам»¹⁴. Ряд таких случайностей в южночувашской зоне (несколько десятков случаев) увязывается с другими особенностями структуры строфы. Переменность, неустойчивость версострофы сочетается с многообразием форм разных песен. Многообразие это можно отметить в двух аспектах: количественном (кроме двустиший и трехстиший, весьма распространены четырехстишия и даже пятистишия, крайне редко — и шестистишия) и качественном.

Константа: не более двух разных смыслово значимых стиха в строфе — сохраняет свою силу и здесь. Новое начинается с факта, что повторение второго стиха часто замещается рефренами, «озвучивающими» повтор музыкального предложения*. В южночувашской зоне широко распространено два типа рефренов: бессмысловой S (от савасар — без слов, на припевные асемантические слоги), и текстовый, обозначаемый нами S_R (т. е. рефрен, имеющий признаки припева, но не припев).

Схемы с рефренами очень разнообразны в текстовой части:

$$\frac{ABB}{ABS}, \frac{ABB}{ABS_R}, \frac{ABB}{AAS}, \frac{ABB}{AAS_R}$$

Пример 11. Трехстишия с рефренами.

Шемуршинский р. ЧАССР.

Хура вярман шинче хура пелёт,
Тата мён савасси пур-ши-ха.
Ой ха ю ра ю ма я ю.

Пусамарсем самрак, чунсем айван,
Тата мён курасси пур-ши-ха.
Ой ха ю ра ю ма я ю.

Батыревский р. ЧАССР.

Сар чечексем шинче, ай, мён сасси?
Ялана улт уралла хурт сасси.
Эх, Шуря Атл, юхамшыв.

Яльчикский р. ЧАССР.

Юрламастап юрсе, ай, сахланса,
Юрламастап юрра сахланса.
Эй яй люр ай ли ай яй юр.

¹⁴ К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 21, стр. 306.

* Ритмическая структура рефрена S совпадает с ритмической структурой второго стиха — музыкального предложения. Но слоговое строение рефрена иногда свободнее: один или два слога могут быть заменены мелодическим распевом (это видно в нижеприведенных примерах), то есть с утратой смыслового значения последний стих строфы теряет и строгое соответствие слоγο-числительному канону.

Дрожжановский р. ТАССР.

Атӑл айне анма утсем кирлӗ,
Атӑл айне анма утсем кирлӗ.
Ак илемлӗ ҫапла, ай, юрласан.

Появление четырехстиший и пятистиший есть симптом тенденции к разрастанию простой строфы за счет увеличения количества повторов второго музыкального предложения. Из исходной формулы АВВ образуются АВВВ, АВВВВ. Текст приспосабливается к ним при помощи повторов и рефренов. Четырехстишие имеет следующие формы:

$$\frac{ABBB}{ABBS} ; \frac{ABBB}{AASS_R} ; \frac{ABBB}{AABB}$$

Пример 12. Образцы четырехстиший. (См. также пример 7)..
Яльчикский р. ЧАССР.

юр - лас мар, юр - ра́м се, ай, хур - лан - са,
Ирт - те - рес мар ё ме́р - се. ай, хур - лан - са,
Ирт - те - рес мар ё ме́р - се, ай, хур - лан - са.
А яй я за я я ҫай рай лю.

Дрожжановский р. ТАССР.

Сад - ра та сар ка - йӑк. ай, сас - си пур,
Сад - ра та сар ка - йӑк сас - си пур.
Хё - ре - хён кил - те - ме́р хёр ҫил - ме,
хё - ре́х пе́р - ре́н ка - ят - па́р туй гу - ма.

Пятистишие имеет следующие формы:

ABBBB, ABBBB
AABBS, ABBSS R

Структура пятистишия близка четырехстиховой, поэтому, примеров не приводим.

Наиболее вероятный путь образования столь длинных строф связан с тенденцией привычно замыкать рефреном каждую относительно самостоятельную часть мысли*. Еще более объемная форма образуется, когда исполнители замыкают рефреном не простые, а сложные строфы. Здесь уже рефрен полностью выделился из строфы, перейдя в ранг припева. Но музыкально строфа осталась целостной и единой — в мелострофе припева все-таки нет:

Пример 13. Сложная строфа с рефреном-припевом.
 Яльчикский р. ЧАССР.

И - сём сыр - ли ак - са пу - лас пул - сан
 Каш - ни сын пах - чин - че ге пу - лёч - чё,
 Каш - ни сын пах - чин - че ге пу - лёч - чё.
 Уж - са пар - са ге - лей и - лес пул - сан
 Каш - ни сын ге - лей - лё ге пу - лёч - чё,
 Каш - ни сын ге - лей - лё ге пу - лёч - чё.
 А я ю ра ю ра и вы а я юм.

* Вспомним, что сходный по функции рефрен есть в верховых и средне-низовых свадебных песнях.

Таким образом, в южночувашской простой строфе «анатри» наблюдается расхождение форм музыкальной и стихотворной. Стихи S и S_R — рефрены чисто словесного порядка, в музыке их особенность — отличие от других стихов — никак не отражена. Если в Закамье стих следует за мелодией в повторении, то здесь он относительно самостоятельное. Но это различие закамской и южночувашской простой строфы не имеет принципиального характера, ибо в основе остается то же сочетание первого и остальных одинаковых по форме стихов. Все эти разновидности восходят к единому первоисточнику.

В. О предположительных причинах различий правобережных и левобережных форм

Этническая история обеих рассматриваемых территориальных зон весьма сложна. По данным историков, в результате монголо-татарского завоевания «в XV и первой половине XVI вв. юго-восточная и южная части Чувашии, как и южная и юго-западная части современной Татарской АССР, территория нынешних Ульяновской и Куйбышевской областей, превратились в «дикое поле»¹⁵. Вторичное массовое заселение этих территорий произошло после присоединения Чувашии к России (середина XVI в.). Документально известно, что в южночувашскую зону переселялись главным образом выходцы из северо-восточных районов нынешней Чувашской АССР, где ныне проживают чувашаи анат енчи и, отчасти, вирьялы. Таким образом, 300—400 лет тому назад низовая культура юга Чувашии испытала воздействие достаточно мощного культурного потока с севера. Этот поток был тем не менее ассимилирован исконной местной низовой культурой, сохранившейся как ядро в языке, фольклоре, быте (в этом вопросе едины историки, этнографы, языковеды, фольклористы: южночувашская культура — низовая). Но очевиднейшие следы происходивших перемен на ней отложились.

В музыкальном фольклоре южной Чувашии имеются бесспорные параллели с фольклором северо-восточной части республики (главным образом это — короткий стих, мы его не рассматриваем). В Закамье подобные параллели в таком количестве не встречаются, короткий стих здесь характерен только для особых жанров (см. табл. 2). Возможно, что волна вторичной колонизации левобережья не затронула основы местной культуры, сохранившей единообразный и относительно чистый облик. В южной Чувашии же процессы ассимиляции могли стать при-

¹⁵ В. Д. Димитриев. К вопросу о заселении юго-восточной и южной частей Чувашии. — «Уч. зап. ЧНИИ», вып. 14. Чебоксары, 1956, стр. 174. Автор дает понять, что в «диком поле» все-таки оставались, исключительно малочисленные, селения, поставленные в укрытых и укрепленных местах, сохранявшие мирные отношения с Казанским ханством (стр. 175).

чиной появления описанных особенностей строфики. Они, эти процессы, в области песенной формы выразились в смешении стилей и форм, до нынешней поры не отлившихся в единые и завершенные, устойчивые структуры, подобные закамским*. С этой точки зрения, наиболее вероятно, что исходной, исконной праформой простой строфы «анатри» было трехстишие $\frac{ABV}{ABV}$,

господствующее в Закамье и достаточно распространенное в правобережье.

В южночувашской зоне сохранились общие контуры праформы, особенно это относится к структуре мелострофы, принципиально не различающейся в обеих зонах: и там и тут — ABV . Стих подвергся большей трансформации. Относительно происхождения некоторых особых явлений в южночувашской разновидности формы «анатри» допустимы следующие предположения.

Во-первых, бессмысловый стих савяср (S) мог появиться в южночувашской зоне вместе с переселенцами XVI—XVII вв. Вот что пишет С. М. Максимов об этом стихе в северных районах Чувашии**: «В сборнике значительная часть материала дана как песня без текста (савяср юрә). Текст в них заменяется восклицаниями, лишенными определенного смысла (айяра, райях, эх и др.). В верховой песне... такой прием исполнения довольно распространен. Некоторые этнографы на основании поверхностных наблюдений утверждали даже, что верховые чувашки чуть ли не все свои песни поют без слов — на «айяра». Дело обстоит несколько иначе: на «айяра» поют лишь в начале пения, пока припоминают ее текст, или же так поют только определенную часть песни — припев, часто — вторую половину в свадебных песнях»¹⁶.

Вполне вероятно, что, столкнувшись с низовым многосложником, северный вид стиха савяср приспособился к его масштабам, а также видоизменился фонетически (опять-таки в сторону многообразия. Верховой стих S по составу беднее южночувашского). В Закамье же ему так и не удалось проникнуть. В на-

* Возможно, в кругу тех же взаимодействий лежат факты «субдиалектного» различия в традиционном орнаменте сурпанов низовых чувашей: южночувашские орнаменты отличаются от закамских, как указывает искусствовед А. А. Трофимов, своей полихромностью (ср. полиморфность южночувашской строфы).

** С. М. Максимов понятием «верховые чувашки» объединял как собственно верховых, так и средненизовых (анат енчи) чувашей, что хорошо видно хотя бы по его сборнику «Песни верховых чуваш» (М., 1932). Поэтому там, где он пишет о явлениях «верхового фольклора», подразумевается и фольклор анат енчи. Как раз представители районов анат енчи переселялись в основном на юг.

¹⁶ Предисловие к сб. «146 песен, записанных от Гаврила Федорова С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьевым и Т. Парамоновым». Чебоксары — Москва, 1934, стр. 7—8.

ших материалах имеется всего два примера строф со стихом S из Закамья¹⁷. Так же как и в верховом фольклоре, стих савасър появляется в качестве завершения строфы (нередко — как пятый стих после четырехстишия).

Во-вторых, следствием предполагаемого нами воздействия северных форм может оказаться необычное для закамского типа «анатри» повторение первого стиха в строфе (схемы AAS, AAS R, AABV). Повторение первого стиха в песнях анат енчи — обычное явление (см. хотя бы сборник Г. Федорова¹⁸).

В-третьих, обращают на себя внимание особенности музыкальных цезур в мелодиях южночувашской зоны. Гипертрофированная по протяженности цезура в середине первого стиха (см. пример 2) не есть ли следствие соединения семисложной короткой верховой фразы с многословным стихом? Если это имело место, то «досрочный» каданс в середине предложения представляет собой рудимент нормального каданса короткой фразы. В структуре стиха это смещение цезуры не нашло отражения.

В-четвертых, отмеченная тенденция к увеличению строфы за счет припевных стихов в южночувашской зоне — не связана ли она с преобладающими в северных районах формами строфы — четырех- и пятистишиями (в некоторых жанрах — и более)? Трехстишие в верховом или анат енчи фольклоре — редкость.

О некоторых проблемах теории и практики

Стих «анатри», рассмотренный в настоящей статье, по всей вероятности, — одна из наиболее древних форм стихосложения в чувашской песне. Уже в количественном отношении он занимает видное место в низовом, как и вообще в чувашском, фольклоре. О древности формы «анатри» заставляет говорить, во-первых, связь этой формы с традиционными архаичными жанрами песни (среди песен современного происхождения форма «анатри» отсутствует, могут встретиться лишь внешние совпадения¹⁹);

¹⁷ Этот раздел статьи уже был написан, когда состоялась экспедиция 1976 г. в Алькеевский р. ТАССР. Здесь обнаружили стихи савасър, точно такие же, как и в южночувашской зоне. Объяснением этого противоречивого факта является предание, что обследованные селения триста лет тому назад были основаны выходцами из Цивильского уезда. См. ст.: В. Д. Димитриев. Чувашские предания о Казанском ханстве и присоединении Чувашии к России. — «История, археология и этнография Чувашской АССР. Труды ЧНИИ», вып. 60. Чебоксары, 1975, стр. 128.

¹⁸ «Чувашские народные песни. 620 песен и мелодий, записанных от Гаврила Федорова». Чебоксары, 1969.

¹⁹ Одним из таковых является чрезвычайно популярная в последние 10 лет лирическая песня «Мёншён-ши». По слоговому строению она очень напоминает форму «анатри». Но известно, что ее мелодия — русского происхождения. В русском фольклоре подобный стиховой размер «встречается сравнительно нечасто». — Т. В. Попова. О песнях наших дней. М., 1969, стр. 39—40. Нет необходимости доказывать, что приведенные Т. В. Поповой примеры очень далеки от чувашских низовых песен.

во-вторых, структурное единство и всеобщая распространенность ее у низовых чувашей. В-третьих, на древность этой формы указывают и аналогии в архаичных пластах фольклора многих тюркоязычных народов. Стиховеды отмечают дифференциацию двух форм тюркского стиха — семисложника и одиннадцатисложника²⁰. Здесь открывается поистине необозримое поле для исследований межнациональных связей форм тюркской народной поэзии. Как и тюркская поэзия в целом, стих «анатри» обладает признаками силлабической системы.

Форма «анатри», ее особенности и многие внутренние свойства кажутся буквально лежащими на поверхности, чуть ли не самоочевидными. У читателя может появиться чувство недоумения: почему же до сих пор все это не было описано?

Одна из главнейших причин, на наш взгляд, в недостаточности чисто филологического подхода к поэтике народной песни. Она обнаруживается уже на стадии полевой работы — записи текстов песен фольклористами. Сличая большое количество магнитофонных записей народных песен с текстами, записанными отдельно от тех же лиц (без напева), в этом невозможно сомневаться. Два фактора вызывают искажения текста при его записи: диктовка, под которую обычно заносят текст песен фольклористы, искажает текст в деталях, весьма важных с ритмической стороны. В русской фольклористике это было констатировано еще в XIX в., и к чувашской песне это полностью может быть отнесено (доказывается бесчисленными расхождениями рукописей и фонограмм). Это — первый фактор искажения стиха при собирании. Но и сами фольклористы (не только любители, но и многоопытные профессионалы) не стремятся к максимальной точности, исходя из представления, что тексты чувашских народных песен могут соединяться с различными мелодиями как внутри одного жанра, так и переходя из жанра в жанр (в некоторых случаях). При этом нередко меняется структура стиха и строфы (изменения касаются слогового строения, акцентности,

²⁰ Можно перечислить множество статей, книг, диссертаций, где указывается такое разделение. Напомним лишь некоторые, достаточно известные. Ф. Е. Корш. Древнейший народный стих турецких племен.— «Записки Вост. отдела Русского археологического общества», т. 19. М., 1907, стр. 152: «... 7-сложный стих... оказывается несомненно достоянием еще пра-турецкого племени. К той же эпохе может относиться и превращение 7-сложного стиха в 11-сложный...» (Ф. Е. Корш считал, что обе формы генетически связаны друг с другом.— М. К.); В. М. Жирмунский. Тюркский героический эпос, стр. 651: «Как известно, существует два типа тюркского эпического стиха: короткий — в 7-8 и длинный — в 11 (10-12) слогов (у казахов «жыр» и «олен»), различаемых, по крайней мере частично, по жанровым функциям»; М. К. Хамраев. Основы тюркского народного стихосложения. Алма-Ата, 1963, стр. 107—108. «Наиболее широко распространены в уйгурской поэзии, как и в общетюркской, семи-восьмисложник и одиннадцатисложник»; З. К. Ахметов. Казахское стихосложение. Алма-Ата, 1964, стр. 300: «Наиболее распространенные стихотворные формы казахской народной поэзии семи-восьмисложник жыр и одиннадцатисложный стих...»

повторений и т. п.). Практика показывает, что филологи на этом основании не придают достаточного значения следующим деталям песенных текстов (все равно-де они изменяются, исчезают, появляются и не имеют смыслового значения): а) повторения стихов; б) расположение асемантических слогов-частиц *та, те, ай* и т. п.; в) выпадение гласных звуков между словами (элизия) и внутри слов (синкопа); г) огласовка согласных *.

Именно это обстоятельство, возможно, имел в виду известный чувашский музыкант-фольклорист С. М. Максимов, когда еще в 30-е гг. писал: «...Безнотные записи песен (вернее было бы их назвать «записями текстов народных песен»), сделанные этнографами и лингвистами, в том числе такими авторитетами, как Н. И. Ашмарин, И. Д. Никитин-Юрки, И. Н. Юркин, следует признать недостаточным материалом для изучения стихосложения чувашской народной песни»²¹.

На следующей стадии — стадии изучения и обобщения собранного материала филологи становятся жертвой описанной методики записи. Стихovedы, видя в собраниях текстов огромное «разнообразие» форм **, не поддающихся сколько-нибудь внятной систематизации, беспомощно умозаключают: «...Кроме четверостиший, среди старинных чувашских народных песен встречаются (в каких жанрах? в каких формах? в каких местностях? в связи с каким, наконец, содержанием? — М. К.) строфы с большим количеством стихотворных строк: пятистишия, шестистишия, семистишия, восьмистишия и т. д.»²². О слоговом строении стиха сведения еще более расплывчаты: «...Стихи бывают малосложные и многосложные... В семи-восьмисложных стихах, которые являются наиболее распространенными в чувашских народных песнях...»²³. Здесь мы прервем цитату, поскольку об интересующем нас вопросе слогового строения чувашского стиха в книге больше сведений почти нет.

Если же взять песенный стих в его взаимодействии с мелодией — то есть учитывая не только все детали его собственной структуры, но и видя, как структура мелодии отражается в стихе, как стих формирует структуру мелодии, — то обнаруживается неслучайность всех этих мелких деталей текста, находящихся строго на своих местах и выполняющих четкие функции в

* Из всех перечисленных моментов последний — огласовка — имеет наименьшее значение в формообразовании песен «анатри». Мы упоминаем ее ради полноты перечня. Огласовка является индивидуальным моментом дикции исполнителя и никак не влияет на число слогов или ритмическую структуру песен.

²¹ С. М. Максимов. Чувашские народные песни. М., 1964, стр. 69.

** А каждый потерянный или неверно записанный слог, повтор способен породить иллюзию новой формы стиха, строфы.

²² Н. И. Иванов. О чувашском народном стихосложении. Чебоксары, 1957, стр. 46. Следует обратить внимание, что о двестишии и трехстишии здесь не говорится вообще, т. е. для филолога они как бы не существуют.

²³ Там же, стр. 34.

формообразовании песни как единства стиха и музыки. Более того: только при этом открывается ряд закономерностей, казалось бы, ясных как божий день, но тем не менее до сих пор остававшихся для исследователей *terra incognita*.

Один и тот же текст песни можно изложить по-разному. Если исходить из соображений экономии места и сил, то стих будет выглядеть так:

Хура вӑрман ҫинче хура пӗлӗт,
Тата мӗн ҫавасси пур-ши-ха.
Пуҫӑмӑрсем ҫамрӑк, чунсем айван,
Тата мӗн курасси пур-ши-ха.

На деле же данный текст распеваётся в совершенно иной форме, причем в зависимости от традиционной ситуации (записаны эти слова как туй юрри и как ҫеӗнӗ хӑта юрри) форма бывает различной (см. в примерах 9 и 11). И в каждом конкретном случае интонация стиха, живая образность песни оказывается иной, несмотря на то, что слова одни и те же.

Мы утверждаем, таким образом, что система повторов и рефренов оказывает воздействие на эмоциональное восприятие содержания песни. Приведенное выше четверостишие проигрывает, оказываясь бедной интонациями, выхоленной схемой, по сравнению с реальными интерпретациями этих же стихов в песне. Было бы несправедливо утверждать, что филология вообще не признает деталей текста²⁴, но в изучении чувашского народного стиха подобное пренебрежение деталями оказалось существенной помехой.

Максимально возможная точность при собирании и изучении фольклора представляется необходимой и по следующим соображениям. К сожалению, современные знания в области чувашского (и не только чувашского) фольклора совершенно недостаточны для создания исторической картины его становления и развития. Объясняется это просто: нет письменных памятников, которые бы зафиксировали состояние фольклора в прошлые эпохи. Поэтому мы имеем перед собой только откристаллизовавшиеся в определенных формах результаты тысячелетних

²⁴ А. А. Потебня писал: «Даже легкое изменение звука, по-видимому, несколько не касающееся содержания слова, заметно изменяет впечатление слова на слушателя». — А. А. Потебня. Эстетика и поэтика. М., 1976, стр. 264. В. Я. Пропп называл повторения, наряду с параллелизмами, специфическими для фольклора средствами поэтического языка. См.: В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. М., 1976, стр. 20. Но особенно отродно было нам *однажды* в комментариях филолога встретить следующий абзац: «Песни данного тома имеют все те припевы, с которыми они были записаны: даже зрительное впечатление от такого текста получается более полным, богатым и близким к подлинному звучанию, чем от песен, напечатанных без повторов и припевов и значительно обедненных таким сокращением». — Н. П. Колпакова. От составителя. — В кн.: «Лирика русской свадьбы». Л., 1973, стр. 240.

процессов, каковые можем изучать только в синхроническом плане. Единственное, что можно достаточно аргументированно разделять,— это верхние слои культуры, плоды эпохи XIX—XX вв. (начало капитализма в Чувашии), многими признаками отличенный от древних традиционных. Но вся совокупность произведений устного народного творчества, сопровождавших календарные, семейно-бытовые, религиозные обряды и обычаи — то есть все, что возникло до XIX в. (огромное большинство, основной фонд культуры!), остается незыблемым монолитом при попытках какой-либо периодизации.

Но наука способна воссоздать достаточно полную и точную картину разновидностей форм, характеризующую их многообразные взаимосвязи и отношения с жанрами (а через них — с социальной функцией песни), с территориями распространения (через них — с этносом), друг с другом. Только в совокупности точных данных, в сравнении с аналогичными данными о фольклорных формах родственных и соседящих народов должен быть отыскан ключ к их историческому познанию. Здесь методологически важной является мысль Ф. Энгельса: «Надо сначала знать, что такое данный предмет, чтобы можно было заняться теми изменениями, которые с ним происходят»²⁵.



²⁵ К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 21, стр. 303.

А. А. Трофимов

О ЧУВАШСКОЙ ВЫШИВКЕ XVIII ВЕКА

В чувашском народном искусстве дооктябрьского периода вышивка XVIII в. стоит на высоком уровне развития и представляет для исследователей особый интерес. В ней еще прочно сохраняются вековые традиции, связанные с древнейшими понятиями и мировоззрением. Но мастерицы XVIII в. в большинстве случаев уже не представляли прямых связей орнамента с изображением. Главной для вышивальщицы являлась декоративная сторона, и она не стремилась видеть в узорах какие-либо сюжеты. Орнаментальное искусство этого периода не столько носит древнее смысловое содержание, сколько имеет эстетическое значение. В то же время украшения еще не были полностью оторваны от различных обрядов и, по обычаю, строго дифференцировались по полу и возрасту. Так, например, девочки не могла носить рубашку с нагрудными медальонами *кёске* или *сунтăх*, а замужняя женщина — девичий головной убор тухью и т. д. Каждый узор имел свое определенное назначение. В памяти мастериц еще сохранялись названия многих узоров, идущих из глубокой древности.

В задачу автора данной работы входит рассмотрение произведений вышивки — самых значительных памятников народного искусства. Материалом исследования служит женская и мужская одежда XVIII в., хранящаяся в разных музеях страны.

Не все произведения, относящиеся к этому времени, датированы правильно. Часто дата изготовления одежды определена лишь со слов ее бывшего владельца.

Далее: метод изучения чувашской вышивки в какой-то степени должен отличаться от метода исследования, например, русского народного искусства. Русская вышивка состоит из сюжетных и орнаментальных мотивов. Большое место занимают в ней сказочные образы, широко распространены и темы народного быта. Чувашская же вышивка XVIII в. образована только из орнамента — сюжетность как таковая здесь отсутствует. Но это отнюдь не говорит о том, что подход к изучению чувашской вышивки может быть упрощенным. Анализировать произведения чувашского орнаментального искусства в известной ме-

ре даже труднее, ибо орнамент состоит из многочисленных знаков и образность в нем находится в закодированной форме.

Вышивка, как и всякий другой вид народного искусства, развивается в русле социальной жизни. В XVIII в. в Чувашский край все больше начинает проникать рыночный товар, в том числе предметы и материалы для домашнего ремесла и рукоделия: краски брусковая и сандал, шелк-сырец, шелковые ленты, тесьма, гарус, бисер, полотна, кружева, мишура и т. д.¹. Вместе с тем у чувашей достаточно хорошо было развито в этот период и натуральное хозяйство. Искусные мастерицы ткали тонкие полотна *катанпир* шириной до 40—60 см, что являлось большим достижением. Из шелка-сырца пряли тонкие и изящные нитки для вышивания, более тонкие, чем из льна-долгунца или из пеньки. Знали сотни рецептов получения природных красок различных тонов. Все это не могло не сказаться на развитии вышивки.

Но главным в орнаментации одежды этого периода было то, что мастерицы по своему миропониманию и кругозору стояли намного выше, чем их предшественницы. Это и дало им возможность подойти к вышивке по-новому — уже как к виду искусства, постепенно освобождаемому от древней магии. В узорах вышивальщица стремилась выразить прежде всего свое понимание красивого, удовлетворяла эстетические потребности. Хотя само одеяние было еще тесно связано с обрядами.

Старинных памятников чувашского орнаментального искусства сохранилось очень немного. Одним из значительных среди них является вышитая женская рубашка, хранящаяся в Музее антропологии и этнографии Академии наук СССР в Ленинграде (инв. 766-1). Она была приобретена П. С. Палласом во время академической экспедиции в Поволжье и Приуралье в 1769 г. у чувашей, проживавших по течению р. Черемшан.

Рубашка изготовлена из домотканого белого холста. В ее украшении использована сложная композиция. На груди с обеих сторон помещены фигуры «огня», выполненные нашивкой маренового цвета. Форма их предельно лаконична. Аналогичные фигуры свободно располагаются и на наспинной части, сочетаясь с наклонными полосками. Неширокими лентообразными нашивками украшены разрез ворота и подол. Крупный орнамент сопровождается филигранным узором, вышитым домокрашенными шерстяными нитками красного, синего, зеленого цветов. Такими же нитками вышиты и нарукавные узоры, свободно спускающиеся с плеч до концов рукавов.

Небезынтересно отметить, что все крупные фигуры украшения исполнены нашивкой, а мелкие — вышивкой. То есть утилитарность выступает в работе мастерицы самым откровенным

¹ В. Д. Дмитриев. История Чувашии XVIII века. Чебоксары, 1959, стр. 519—520.

образом: совершенно очевидно, что на вышивание узора большого размера ушло бы много ниток и времени, поэтому для создания крупного орнамента вышивальщица использует полосы крашеного холста. Нашивка и вышивка в орнаменте взаимосвязаны, между ними нет разрыва. Умелое использование материала и цветового сочетания придает узору ясность и простоту. Украшение, особенно нагрудные знаки, чрезвычайно выразительно и кажется нам монументальным.

Узоры на народной одежде являлись в те далекие теперь от нас времена не просто украшением. Традиционность вышивки связана с ее социальным значением: украшение одежды помогало определить положение человека в обществе, связь его с его родовой группой, служило признаком этнической или территориальной принадлежности. И в украшении этой рубашки черты монументальности не являются самоцелью, они характеризуют женщину, которая носила это одеяние более двухсот лет тому назад.

Но орнамент намного древнее, чем одежда, которую он украшает. В нем содержится смысловое значение, сложившееся у наших далеких предков много веков назад. Изображение на груди знаков «огня» связано с миропониманием, с религиозной идеологией: в воззрениях предков чувашей огонь занимал одно из главных мест. Такой религией, в которой господствовало огнепоклонство, являлся древнеиранский зороастризм. Орнаментация рубашки свидетельствует о том, что древние предки чувашей длительное время придерживались религии Зороастра. А одеяние с «огнями», возможно, носили в те далекие времена жрицы при жертвоприношениях. Однако предназначалась ли такая одежда специально для культовых церемоний и в XVIII в.? Ответить на этот вопрос затруднительно, во всяком случае исторические данные об этом ничего не говорят. Но в украшении рубашки, как видим, держится канонизированная форма, в которой магическое, утилитарное и эстетическое выступают слитно.

Это же наблюдается и в орнаментации рубашки из колл. 94 в Государственном музее этнографии народов СССР (рис. 1), которую также принимаем за один из шедевров чувашской вышивки XVIII в. Коллекция была собрана среди чувашей Курмышского уезда Симбирской губернии, в музей поступила в 1902 г. в дар от Е. А. Гончаровой.

В украшении применена сложнейшая композиция: узоры нагрудной и наспинной части включены в одну структурную форму и выполнены, как и узоры предыдущей рубашки, нашивкой маренового цвета. Но орнаментом здесь служат не «огни», а треугольники с полоской («свод неба с опорой»), которые симметрично размещены по обеим сторонам нагрудной части. Из этих же фигур составлены наплечные и наспинные украшения. Широко и свободно располагающиеся геометрические фигуры

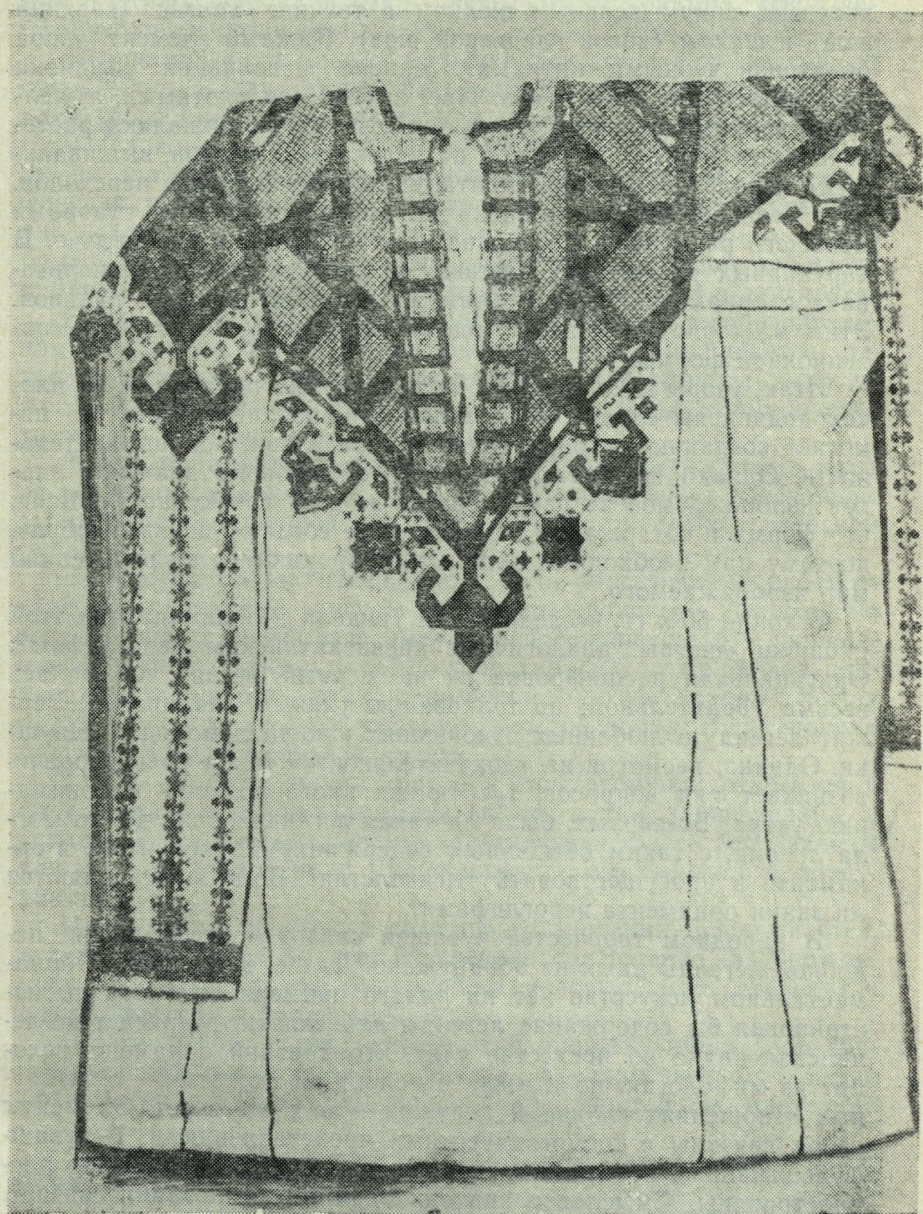


Рис. 1.

строги, сдержанны и в то же время чрезвычайно выразительны. Стремясь усилить красочность, декоративность, мастерица включает в композицию цветкообразные узоры, выполненные красным, синим, зеленым шелком в технике *хантӑс* (верхний шов) и *шулам* (косой гладьевой шов). Каждый элемент узора окантован черными нитками. Манера исполнения вышивки напоминает ковровый стиль. Цветки кажутся плотными, а желтые и голубые крестики, помещенные в центре, оживляют растениевидные фигуры. Несмотря на угловатость узоров, вышивальщица использовала в орнаментации приемы плавных переходов. Так, большие фигуры-нашивки на плечах обрамлены узорами меньшего размера, а на рукавах они становятся еще мельче. В нарукавных украшениях нашивка отсутствует, но она использована в орнаментальных фризах, вышитых на концах рукавов. Этим мастерица добивается впечатления завершенности композиционной формы.

Итак, узоры и на груди, и на спине, и на рукавах, и на плечах подчинены единой композиции сложной структуры, что помогает созданию художественного образа большой выразительности. Однако из-за таинственности смыслового значения знаков изображаемое не раскрывается во всей совокупности. Ясно, что форма и содержание только вместе создают цельный образ, поэтому нам необходимо попытаться проникнуть во внутренний мир изображаемого.

В конце 50-х гг. исследователи увидели в орнаментации этой рубашки фигуры, аналогичные древнекитайским иероглифам². Оригинальная расшифровка их на первый взгляд показалась весьма убедительной: по толкованию ученых, «надпись» содержит легенду о любовных отношениях юноши и молодой девушки. Однако, несмотря на «доказательность» такой расшифровки, возникает ряд вопросов, требующих иного подхода к пониманию узора. Во-первых, была ли такая легенда? Если да, то могла ли она, с таким обыденным содержанием, закрепиться в орнаменте и просуществовать тысячелетия? Во-вторых, являются ли знаки орнамента иероглифами?

В народном творчестве чувашей следов существования подобной легенды нами не обнаружено. Далее, в чувашском орнаментальном искусстве нет ни одного примера, где узор иллюстрировал бы содержание легенды или сказки. Марксистско-ленинская наука об искусстве учит, что древний орнамент исходит из мифологии, но и мифа с подобным сюжетом — о любовных отношениях юноши и девушки — не существует. Элементы узора связаны с космогоническими представлениями. В чувашской вышивке, особенно в украшении одежды, они широко распространены. Смысловое значение данной композиции связано

² Т. А. Крюкова, М. Ф. Хван, Л. Н. Гумилев. Китайские письмена в чувашской вышивке. Рукопись. Л., 1959.

с «местом киремети» и «хижиной» с воткнутом в землю «длинным сквозь кровлю проходящим шестом»³. Подобные построй-ки еще в прошлом веке сооружались на месте жертвоприноше-ний и символизировали «мир с четырьмя сторонами», «свод не-ба с мировым столбом»⁴.

В орнаментации данной рубашки все эти знаки выступают очень четко. С двух сторон на груди, там, где обычно вышива-ются кёскё или сунтăх, мастерица поместила ромбовидные фи-гуры (сложный сунтăх). У обоих ромбов по два угла соедине-ны по диагонали нашивной полоской. Продолжение полосок в фигурах, помещенных над ромбами, образует «поверхность зем-ли» — деталь изображения «свода неба, подпираемого стол-бом». Такие фигуры создаются нашивками и на наспинной части рубашки. А в наплечниках они размещаются даже в два яруса.

На рис. 2 (а, б) эти знаки показаны как бы в горизонталь-ном положении. Ромбовидная фигура а часто нашивается от-дельно — по двум сторонам или лишь с одной стороны на груди женской рубашки — и называется «сунтăх». Она изображается также и в украшении спины одеяния.

Форма орнамента б многообразна. Здесь мы выбрали четы-ре различных его вида (в, г, д, е). Этот знак также в основном выполняется нашивкой на груди, спине и плечах женской рубашки.

Во многих узорах одеяния, как и на описываемой рубашке (рис. 1), указанные фигуры образуют сложную композицию (ж, з). Аналогичный узор имеет распространение и в украше-нии народной одежды дунайских болгар (и), что еще раз под-тверждает общность этих орнаментов, истоки которых лежат в далеком историческом прошлом — в той эпохе, когда предки болгар и чувашей обитали вместе.

Таким образом, анализируемый узор рубашки относится к виду сунтăх, и мы не намерены видеть в нем зашифрованную «надпись» с древнекитайскими иероглифами. Здесь запечатлены религиозные воззрения и миропонимание, связанные с зороаст-ризмом.

Итак, после прочтения смыслового значения раскрывается, вернее, становится полнее, внутреннее содержание изображае-мого. Образ узора, как бы приобретая новую силу, становится выразительнее, привлекательнее.

Общую основу с украшением этой рубашки имеет узор дру-гой женской рубашки — из фондов Государственного музея ТАССР (инв. 10009-5). На груди с правой стороны мастерица

³ П. С. Паллас. Путешествие по разным провинциям Российской импе-рии, ч. 1. СПб., 1773, стр. 139—140.

⁴ См.: А. А. Трофимов. Поиски истоков чувашской вышивки. — «Чуваш-ское искусство», вып. 1. Чебоксары, 1971; он же. Космогонические представле-ния древних чувашей и отражение их в орнаменте вышивки. — «Чувашское ис-кусство. Труды ЧНИИ», вып. 70. Чебоксары, 1976, стр. 25—35.

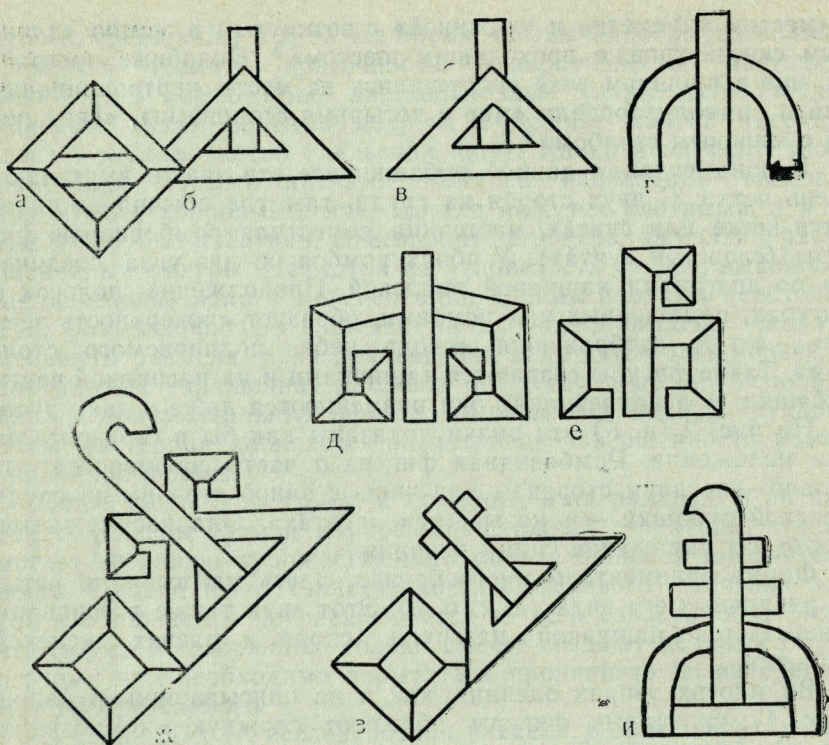


Рис. 2.

поместила в ее украшении меандрообразную фигуру, а с левой — два «огня» и их отдельные элементы. На плечах нашиты знаки, означающие «свод неба», на спине — наклонные полосы с ромбами и два треугольника с разветвляющимися деревьями («место киремети с постройками»). Орнаментация, выполненная в крупном плане домокращеной лентой маренового цвета, выглядит броско, внушительно. Узор вокруг разреза ворота вышит шерстяными и шелковыми нитками. Сочетание черного, синего, зеленого, желтого цветов разнообразит и оживляет украшение. Декоративность вместе с древним смысловым значением узора завораживает таинственностью и красотой.

В орнаментации приведенных изделий наблюдаем общность и взаимосвязь. Но композиционное построение узоров разнообразное. Так, в украшениях первых рубашек соблюдена строгая симметрия, а последний нагрудный узор построен асимметрично. Но и в том и в другом случае применены однотипные орнаменты, и все они по смысловому значению связаны с местом киремети.

В вышивке одежды XVIII в. большое место занимают медальоны кёскё. Их разнообразие, благородство красок, обилие

выразительных средств изумляют и свидетельствуют об огромном таланте создателей этих шедевров — безымянных народных художниц.

По обеим сторонам нагрудной части женской рубашки инв. 10009-13 (Государственный музей ТАССР) в технике хантасла мастерица вышила по одному кёскё. А на рубашке инв. 10009-7 (в том же музее) вышито четыре медальона. Все кёскё исполнены шелковыми нитками красного, зеленого, синего, желтого цветов, окантованы черным цветом. Благодаря окантовке медальоны на белом фоне холста приобретают выпуклость и переливаются, как драгоценные камни в оправе.

Если в предыдущих узорах мы находили больше всего близость к ковровому стилю, то нагрудные кёскё вышиваются ажурно, в них чувствуется приподнятость, легкость.

Этим же приемом вышиты и узоры вокруг разреза ворота, состоящие из филигранных фигур, аналогичных знакам рунической письменности. Вертикальные фризы с разноцветными знаками, свободно располагаясь между медальонами, как бы подчеркивают торжественность украшения.

В вышивке наплечников, имеющих форму продолговатых медальонов, также использованы приемы, придающие узорам ажурность. По сравнению с кёскё они намного меньше, что придает всему комплексу украшений еще большую легкость.

С любовью отделявая свое одеяние, вышивальщица основное внимание уделила передней части. Со стороны спины помещены лишь нашивки — наклонные полоски с ромбовидной фигурой. Они не выступают в качестве главного элемента, но в то же время как бы уравнивают архитектуру всего украшения одежды. Стремление мастерицы постичь мир прекрасного раскрывается в вышивке многогранно.

Женские рубашки с кёскё являлись самым распространенным видом одеяний. Они экспонируются во всех музеях страны и за рубежом, где только имеются чувашские вышивки. Встречаются рубашки с двумя, четырьмя и даже с шестью кёскё. Так, на рубашке инв. 38 в Чувашском республиканском краеведческом музее (рис. 3) по двум сторонам от разреза ворота мастерица вышила по три медальона, композиция которых образована из растениеобразных фигур. В исполнении узора применены, как и на предыдущих рубашках, красные, зеленые, синие, желтые нитки, а для окантовки — черные. Но, в отличие от предыдущих, промежутки между кёскё здесь заполнены вышивкой полностью, благодаря чему нагрудная часть рубашки покрыта сплошным узором. Однако главными в узоре все же всегда остаются медальоны.

По своей структуре кёскё состоит из четырех наложенных друг на друга спицеобразных элементов и имеет форму восьмиугольника. Хотя для медальонов характерна одна и та же композиция, по виду они очень разнообразны. Во многих случаях

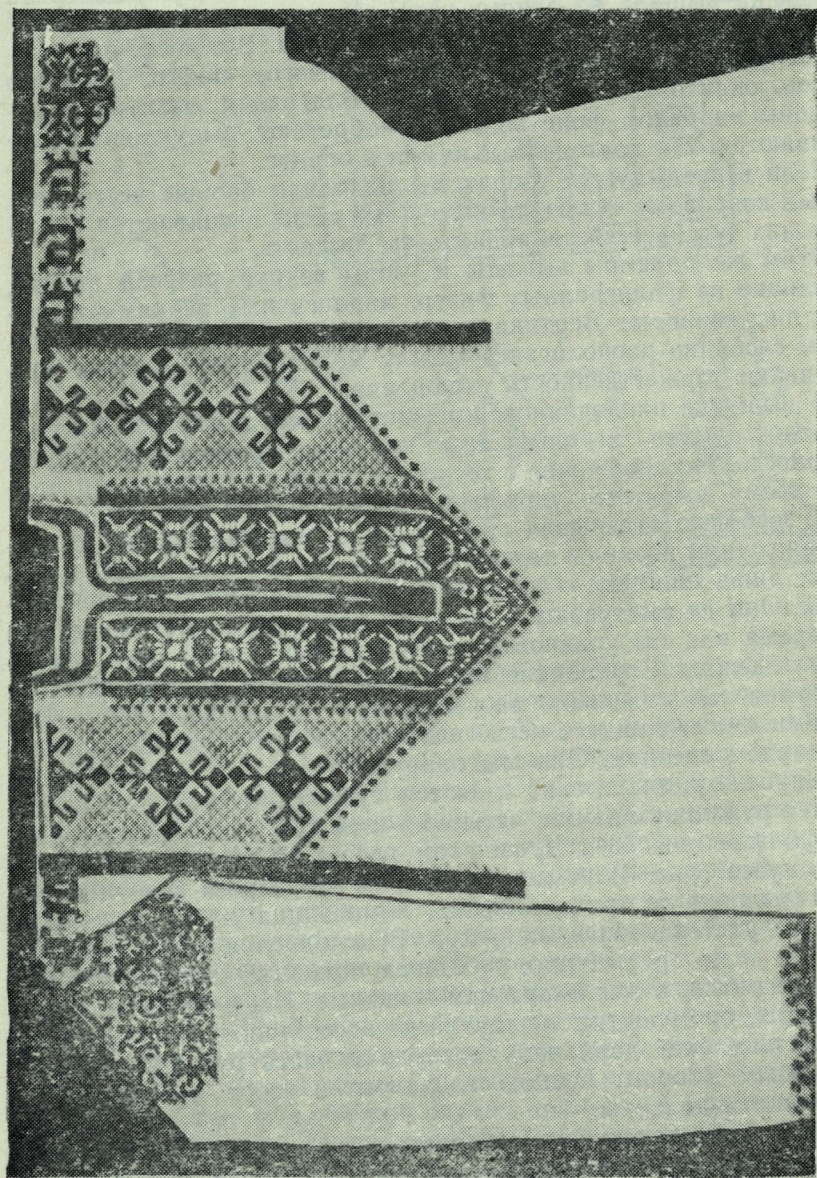


Рис. 3.

кёскё образуется из фигур растений, птиц, животных. Часто встречаются медальоны, состоящие из рисунков человеческих рук, стрел, трезубцев. Среди элементов кёскё можно увидеть древние знаки «пахотной земли», «огня», светил и т. д. Разнообразие медальонов в каждом отдельном случае создает неповторимый образ.

Смысловое значение кёскё связано с солнцем как с источником света, тепла, начала жизни. Такое понятие о нагрудных медальонах существовало в народе еще в прошлом столетии. А в XVIII в., когда миропонимание вышивальщиц не было свободным от религиозных воззрений, это представление держалось очень прочно. Но, несмотря на то, что композиция и все знаки кёскё вели свое начало из далекого прошлого, каждая мастерица стремилась внести в свой узор что-то новое и вышить как можно красивее. И красота эта создавалась не столько для себя, сколько для других. И стар, и млад любовались кёскё, радовались такому проявлению прекрасного. Вышивальщица дарила людям эстетическое наслаждение, счастье. Преобладающим цветом в ее богатой палитре всегда являлся красный — цвет жизни, цвет солнца, символ храбрости и благородства. Мастерицы строго соблюдали традиции, в которых были заложены черты характера самого народа. В узорах кёскё мы видим монументальность образа, величавость, торжественность — и все это передается сдержанно, строго и удивительно уравновешенно.

Шедеврами народного искусства XVIII в., наравне с вышитыми рубашками, являются платки женихов, покрывала невест, свадебные подушки, в узорах которых кёскё занимает также одно из основных мест.

Одним из таких замечательных произведений является богато вышитый жениховый платок — кёрү тутри, сүләк — инв. 616 из фондов Чувашского республиканского краеведческого музея (рис. 4). Прямоугольная композиция его состоит как бы из двух частей: линейного орнамента из стилизованных фигур животных, который располагается по краям платка, и центрального поля с двумя розетками кёскё.

В исполнении узоров рубашек мастерицы применяют, как мы отметили, в основном односторонние швы. Платок же вышит швами двусторонними: гладьевыми, контурным, набором. Сложность и многообразие швов, сочетание красных, синих, зеленых, желтых, черных ниток как по цвету, так и по стилю придают линейному узору насыщенность, ковровый характер. Медальоны, помещенные в двух противолежащих углах центрального поля, хотя и вышиты этими же швами, ажурны. Благодаря этому узор платка становится легким и необыкновенно привлекательным. В украшении умело использована и нашивка: располагаясь по краям платка, она придает узору цельность и завершенность.

Этими же приемами выполнен узор платка инв. 3411 (Чу-

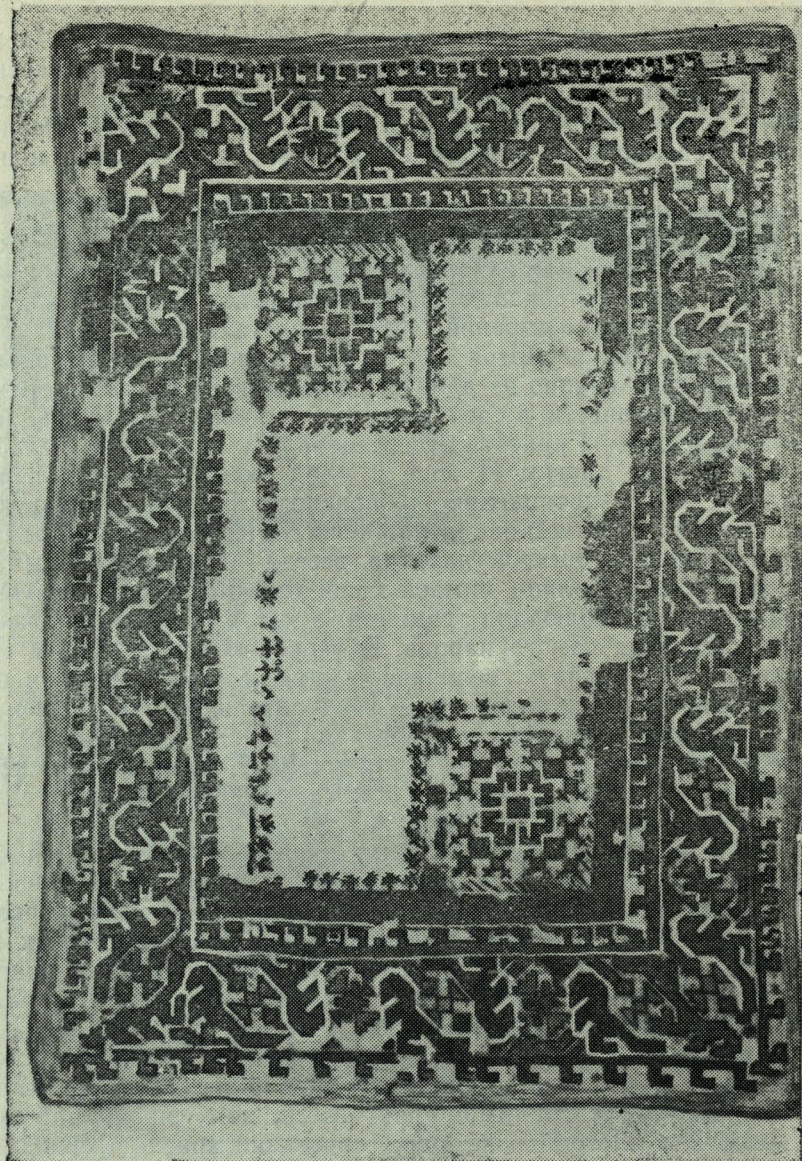


Рис. 4.

вашский республиканский краеведческий музей). Здесь лисий орнамент образован не из растениеобразных фигур, а состоит из треугольников «гор», зигзагов «огня» и ломаных линий — «воды».

Геометризация и окантовка элементов узора черным цветом усиливают выразительность. Вместе с тем этот прием в какой-

то степени придает орнаменту жесткость. Стремясь как-то смягчить угловатость линейного узора, мастерица разместила по углам центрального поля ажурные медальоны, составленные из растениеобразных фигур. Сочетание растительного мотива с геометрическим позволяет добиваться разнообразия и оживленности всего изображаемого. Умело использованы в украшении приемы переходов. Так, шелковая нашивка по краям платка по цвету плотная, по сравнению с ней линейный узор намного легче, в центральных розетках, как мы уже отметили, воздушности еще больше. В размещении узоров именно в таком порядке нет случайности. Чувство гармонии диктовало мастерице такую композицию. Подобный прием зависел также и от способа применения изделия: жених прикреплял сложенный треугольником платок на плечах и носил его на спине во время свадьбы. При этом розетки кёскё оказывались над другими деталями узора. Вышивая их ажурно, мастерица стремилась к тому, чтобы верхние элементы украшения не давили на нижние. Благодаря этому приему узор приобретает приподнятость, усиливая торжественность наряда.

Смысловое содержание орнамента жениховых платков в науке пока не выяснено, и мы не в состоянии рассматривать его образ всесторонне. Понятно, что он, как и в нагрудных вышивках, находится в синтезированном виде. Вышивальщица XVIII в. еще разбиралась в древнем смысловом значении, и для нее содержание образа было намного шире, чем мы его сегодня понимаем.

Здесь мы коснулись только внешней стороны образа. Но и в ней красота выступает широко, богато, и в каждом отдельном узоре она разнообразна. При этом понятию прекрасного всегда присущи предельно лаконичная форма, монументальная трактовка образа, большая выразительность.

Следующий вид одеяний, в узоре которого обязательно присутствует розетка кёскё, — это *пёркенчёк* — покрывало невесты. Но на нем она приобретает иные черты.

Композиция узора покрывала инв. 3661 из фондов Чувашского республиканского музея образована из четырехугольного медальона с отходящими от него элементами линейного орнамента и четырех ажурных розеток кёскё — по углам. С двух сторон по краям платка угловой узор окаймлен орнаментом, имеющим форму линии с крючкообразными фигурами. Из таких же элементов состоят и части узора, отходящие от центрального медальона. Крючкообразные фигуры, располагаясь по-разному, создают эффект как бы движения всего украшения.

Число пёркенчёк — покрывал невесты, датированных XVIII в., в музеях страны незначительно. В основном они сосредоточены в фондах Государственного музея этнографии народов СССР и Чувашского республиканского краеведческого музея.

Наволочек свадебных подушек сохранилось еще меньше. Од-

ним из произведений, входящих в золотой фонд чувашской вышивки, является фрагмент наволочки инв. 3734 из Саратовского областного музея краеведения. Экспонат приобретен в 1928 г. в с. Неверкино быв. Кузнецкого уезда. От изделия остался лишь небольшой кусок холста, но по нему можно реконструировать первоначальную форму предмета. Фрагмент содержит десять медальонов кёскё растительного характера, каждый из кёскё заключен в квадратную фигуру. Аналогичным орнаментом вышиты и наволочки, датируемые началом XIX в. Это дает нам возможность предполагать, что композиция узора данной подушки имела, видимо, форму прямоугольника и состояла из многочисленных розеток кёскё. В вышивке применены красные, синие, желтые крашенные природными красками шерстяные и шелковые нитки. Розетки, как и в узорах предыдущих предметов, окантованы черным, преобладающим же цветом является красный — т. е. приемы исполнения и этих изделий подчинены общему закону. Орнамент, состоящий из многочисленных одинаковых кёскё, мог бы показаться монотонным, если бы мастерица не включила в него нашивку. Неширокие ленты маренового цвета, располагаясь между медальонами, обогащают колорит и придают узору разнообразие.

Огромный интерес представляет следующий вид вышитых изделий XVIII в. — женское поясное украшение *яркӑч* (набедренник). Если в предыдущих узорах мы наблюдали применение приемов «коврового стиля» и «ажурности» вместе, то на набедренниках преобладает в основном насыщенный, плотный колорит — ярко выраженный «ковровый стиль».

По своей изысканной форме и цветовому сочетанию интересен узор *яркӑч* инв. 3646 (Чувашский республиканский краеведческий музей) (рис. 5). Композиция его состоит из двух частей: нижняя имеет форму прямоугольника с ярусами, верхняя представляет собой треугольник. Узор, составленный из фигур «светил», «свода неба», «гор», «поверхности земли» и т. д., выполнен красными, синими, желтыми нитками гладьевыми швами, набором и росписью. По краям *яркӑч* обрамлен нашивками, что помогает сосредоточивать внимание на главном — на узоре.

Этими же приемами выполнены поясные украшения инв. 926 из фондов Чувашского республиканского краеведческого музея, инв. 3500, 3601, 3639 из Саратовского областного музея краеведения.

Интересен набедренник инв. 3599 из Саратовского музея. Композиция его также образована как бы из двух частей — треугольника и прямоугольника. В верхней, треугольной, части помещены пирамида, фигуры «гор» и «солнца». По сторонам треугольника вышито по семь небольших ступенек, означающих слой неба.

Вторая часть композиции состоит из одного большого и двух малых ярусов. В них те же фигуры, какие заполняют и верх-



Рис. 5.

нюю часть узора.

Смысловое значение орнаментов яркӑч связано с древними космогоническими представлениями. Но вышивальщица XVIII в. уже не понимала значения каждой отдельной фигуры, для нее знаковая система узоров была утеряна. Вместе с тем она хорошо знала, для кого предназначен яркӑч, как вышиваются «огонь», «солнце» и другие изображения. Все это говорит о том, что предмет не был еще свободен полностью от древнего смыслового значения и поэтому не мог быть просто лишь украшением. Таким образом, в узоре яркӑч мы должны видеть не одну красоту, но и следы его смыслового значения.

Среди произведений чувашской вышивки XVIII в., отличающейся богатством и разнообразием, мало сохранилось мужской одежды. Из дошедших до нас наиболее примечательными являются халаты *шупӑр*. Хранятся они в основном в Чувашском республиканском краеведческом музее.

Рассмотрим орнаментацию наиболее интересных трех шупӑр. Композиция узора халата инв. 1077 состоит как бы из двух частей (передней и наспинной), между собой взаимосвязанных. По обеим сторонам нагрудной части полосками маренового цвета нашито по три «огня». Плечи и спина также украшены нашивками. Рукава и края разреза вышиты. Сочетание в узоре красного, черного, синего, зеленого цветов создает богатую декоративность. Красочные вышивки в комбинации с крупными нашивками смотрятся выразительно и монументально.

Эти же приемы использованы в построении узора шупӑр инв. 23. Однако в самих фигурах есть различие. Так, вместо нашивок, на плечах расположены медальоны *хулӑрмач*, выполненные нитками красного, синего, черного цветов в технике гладь и контур. По краям разреза вышиты стилизованные кони на «пахотной земле», а на подоле размещены своеобразные растения между треугольниками и фигуры человеческих рук.

Эта же композиция и отдельные элементы предыдущего орнамента использованы в узоре халата инв. 6388. Нагрудная часть его украшена нашивкой — наложенными друг на друга знаками «огня», образующими фигуру, напоминающую свастику. Эта фигура воспроизводится в крупном плане и повторяется несколько раз. Вследствие такого повторения создается один большой узор, составленный из нескольких одинаковых фигур. Такой прием связан со стремлением вышивальщицы усилить внутреннюю динамику изображаемого и придает украшению монументальную выразительность.

Узоры халатов как по композиционному строю, так и по используемым фигурам напоминают орнаменты женских рубашек без кёскё. Однако в них, как мы могли заметить, имеется целый ряд изображений, которых нет в вышивке рубашек. Например, фигуры коней и знаки «пахотной земли». Это явление, видимо, не случайно: стремясь подчеркнуть связь орнамента

с деятельностью человека, вышивальщица изображает на его одежде символы земледелия.

Рассмотренный материал позволяет сделать определенные выводы.

Чувашская вышивка XVIII в. — яркая страница народного искусства дооктябрьского периода. Талантливые мастерицы умело пользовались различными приемами. В их творчестве отчетливо выступают лаконичность и выразительность форм, умение придать образу монументальность. Цветовая палитра вышивки декоративна, но всегда сдержанна.

Узоры выполнены по белому домотканому холсту домкрашенными шелковыми и шерстяными нитками красного, черного, синего, зеленого, желтого цветов. Большое место занимают нашивки. Мастерицы искусно пользуются приемами, удовлетворяющими утилитарные потребности. Основной орнамент, обычно крупного размера, исполняется нашивкой широкими полосами маренового цвета.

Безымянные художницы XVIII в. выполняли свои произведения в разнообразной технике. Они владели более чем 30 сложнейшими швами, многие из которых сегодня кажутся даже невыполнимыми.

Вышивка XVIII в. глубоко традиционна. Истоки ее лежат в неведомой глубине истории человечества. Сюжетно-тематических мотивов, аналогичных произведениям русского народного искусства, здесь нет. Вышивка полностью подчинена орнаментальному строю, и образ изображаемого создается особым языком — языком знаков.

В узорах прочно держатся следы древнего смыслового значения, точнее: понятия о нем еще продолжают присутствовать в сознании вышивальщиц. Между тем главное место в их творчестве начинает играть эстетическая сторона узора.

В орнаменте прошлого огромное место занимают знаки «огня», «светил», «пахотной земли» и т. д. Мы предполагаем, что старинная одежда, украшенная ими, связана с идеологией зороастризма.

Вышивка XVIII в. стоит на высоком художественном уровне и является богатейшим арсеналом, из которого художники неустанно должны черпать прекрасное и ценное для развития современного национального искусства.

ЧУВАШСКИЙ ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ (1932—1940 годы)

Театры для детей — выдающееся завоевание советского театрального искусства. Ни дореволюционный театр России, ни современный театр капиталистических стран не знали и не знают подобного опыта. Как «особая страница в истории мирового сценического искусства»¹ охарактеризовано в многотомнике «История советского драматического театра» зарождение и распространение в первые же годы Советской власти в России, на Украине, в Грузии, Азербайджане, Татарии, Якутии театров для детей. Перед молодыми коллективами театров задача была определена с первых же дней — создание искусства, «которое активно способствовало бы воспитанию детей в коммунистическом духе, приобщению их к высоким достижениям художественного творчества»². Инициаторами этого замечательного начинания явились такие энтузиасты, как Н. Сац и Г. Рошаль в Москве, А. Брянцев в Петрограде, С. Маршак в Краснодаре и т. д. Не сразу были найдены формы и выразительные средства, не сразу определены пути создания спектаклей для детей. Одни считали, что для детей нужно ставить сказки слащавого, сентиментального характера (Г. Паскар в Москве), другие пытались найти общий язык с юным зрителем через формалистическое искусство (Б. Глаголин в Харькове), третьи — через нарочито примитивное искусство, через подделку под детский рисунок, через детское восприятие окружающей жизни или через реставраторский традиционализм, создание спектаклей типа «игрищ скоморохов».

Когда этот вопрос: как играть для детей? — был задан К. С. Станиславскому, он ответил: «Так же, как и для взрослых, только еще лучше».

Нельзя сказать, что эта формула, — как показало время и опыт развития театров для детей, единственно верная, — утвердилась легко и безболезненно. На пути развития театров для детей было немало и ошибок, и искривлений. В конце концов оказалось, что этим единственно верным путем развития сцени-

¹ «История советского драматического театра», т. 2. М., 1966, стр. 25.

² Там же.

ческого искусства для детей является искусство глубоко реалистическое, правдиво отражающее жизнь во всех ее проявлениях.

Вопрос о создании театра для чувашских детей возник задолго до официальной организации в Чебоксарах ТЮЗа — возник естественно, как проявление заботы о досуге и об общем развитии детей, особенно сельских.

Еще в 20-е гг. профессиональные «взрослые» театры Чувашии ставят спектакли специально для детей. В 1922 г. такие спектакли появляются в репертуаре Русского драматического театра, ставит их главный режиссер театра И. А. Слободской. Ряд постановок для детей в 1920—1921 гг. был осуществлен на сцене полупрофессионального театра им. Луначарского в г. Канаше под руководством П. М. Скоромнова. Но все они были поставлены на русском языке, для городских детей.

Наиболее полно заботу о художественном и общем развитии чувашской детворы средствами театрального искусства выразил в 20-е гг. писатель-сатирик и актер И. И. Илларионов (Иван Мучи). Как человек тонко чувствовавший специфику искусства театра, он увидел все его преимущества в деле эстетического воспитания и общего развития детей. В статье «Дети и театр»³ мысль о создании театра для детей он прямо связывает с вопросом воспитания, считая, что для детей необходимы такие игры и развлечения, которые способствовали бы их общему развитию, знакомили их с окружающим миром и постепенно посвящали в тайны искусства. Такие развлечения, считает Илларионов, должны воспитывать чувства и тем самым побуждать к творчеству. «Поэтому Советская власть и для детей создает театр», — пишет он, знакомя читателей с развитием театрального дела в стране, говоря о детских театрах в Москве, Ленинграде, Харькове, Киеве. Дети стихийно тянутся к театральному искусству, своими силами ставят спектакли, отмечает Илларионов (вполне возможно, что он имел при этом в виду и спектакли воспитанников Чебоксарского детского дома им. Дзержинского, о которых писала газета «Канаш» 26 июня 1925 г.). И пока в Чувашии нет реальной возможности для организации специального детского театра, он предлагает всемерно расширять сеть школьных драматических кружков и считает прямой обязанностью деятелей чувашской литературы создавать пьесы для детей. «Нам нужно подумать о создании театра и для чувашских детей», — настаивает он.

Эти строки И. И. Илларионова написаны задолго до организации детского театра в Чувашии, под прямым воздействием общего подъема культурного развития народа и чувашского театра, в частности. Своим авторитетным мнением он способствовал тому, что мысль об организации театра для детей все больше занимает общественность. На III конференции Рабис в Чебокс-

³ *Иллариус*. Ачасемпе театр.— «Канаш», январь 20-мёшэ, 1928 с.

сарах в январе 1929 г., в период, когда театры фактически еще были на самоокупаемости и испытывали большие материальные трудности и лишения, выискиваются пути художественного обслуживания детей средствами сценического искусства. Было решено вменить театрам республики в обязанность систематически ставить спектакли для детей, «несмотря на вероятную финансовую дефицитность»⁴.

К 30-м гг. советский детский театр вступает в новый этап развития. Пора блужданий, поисков решения новых для театрального искусства задач сменяется большей определенностью и в идейных позициях, и в творческом отношении. Возрастает требовательность к драматургии, к искусству актера и режиссера. Требование «сугубо строгого выбора репертуара, как с точки зрения художественности его формы, так и с точки зрения содержания, способствующего основным целям коммунистического воспитания»⁵, выработанное Первой Всероссийской конференцией по вопросам работы театров для детей (1930 г.), способствовало тому, что с новыми темами к детям пришли такие видные драматурги, как А. Афиногенов, А. Бруштейн, А. Крон, Е. Шварц и др. Все чаще «игро-спектакли», в которых юные зрители оставались, по существу, лишь участниками веселых игр и не более, сменялись спектаклями на темы дня, с образами глубоко психологическими, воплощавшими черты героев-современников. Забегая вперед, следует сказать, что и Чувашский ТЮЗ, хотя он и был организован после 1930 г., не миновал этого этапа создания «игро-спектаклей».

Огромное практическое и художественное значение в формировании идеи создания в Чувашии театра для детей сыграли гастроли в Чебоксарах летом 1930 г. Московского театра юного зрителя. Еще в мае Наркомпрос РСФСР направляет в Наркомпросы республик, в которых планировались гастроли, следующее предписание: «Придавая художественному воспитанию и обслуживанию детей большое значение, Главсоцвос Наркомпроса РСФСР командирует Московский театр юного зрителя в города Поволжья. Необходимо использовать полностью эту большую поездку МТЮЗа. Это должно выразиться в стопроцентном заполнении зала, показе спектаклей организованным зрителям — пионерам и школьникам. Также необходимо использовать приезд театра для организации конференций по художественному воспитанию и для открытых консультаций»⁶. МТЮЗ ставил задачу не просто обслуживать детей, но прежде всего стать предпосылкой к организации подобных театров на местах.

⁴ ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 1, д. 422, л. 141.

⁵ Тезисы доклада на Первой Всероссийской конференции по вопросам работы театров для детей. Цит. по кн.: «История советского драматического театра», т. 3. М., 1967, стр. 133.

⁶ ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 1, д. 638, л. 105.

И ему принадлежит честь быть «отцом» ТЮЗа не только в Чебоксарах, но и в Казани, Ярославле, Сталинграде.

Задолго до гастролей были высланы на места рекламные проспекты с посвящением в историю театра, определением творческих задач, подробным рассказом о пьесах, поставленных на его сцене. Особо подчеркивалось, что МТЮЗ «ставит своей задачей не только дать полноценную в художественном, идеологическом и педагогическом отношении продукцию, но и способствовать работе самодеятельности школьных и пионерских драмкружков и консультировать по всем вопросам детского самодеятельного театра»⁷.

В репертуаре театра были пьесы, рассчитанные на самую широкую детскую аудиторию. Для детей младшего возраста — спектакли «Путь далекий» и «Воздушный цирк» (веселое представление в двух отделениях) Н. Шестакова. Зрелища имели форму игро-спектакля или театрализованного представления и состояли из отдельных номеров: разыгранных в лицах песенок, цирковых действий (иллюзион, гимнастика, клоунада), сценок в исполнении артистов кукольного театра, музыкальных произведений в исполнении распространенного в те годы шумового оркестра и др. Чтобы активизировать зрительный зал, по ходу действия ребятам задавались разные вопросы, загадывались загадки, шарады. Такую форму театральных представлений позднее использует и Чувашский ТЮЗ.

Для ребят старшего возраста, от 10 до 16 лет, театр имел в репертуаре пьесы «Изобретатели» А. Бонди, «Дом с привидениями» Н. Шестакова.

«Дом с привидениями» была одной из тех пьес, через которые театры юных зрителей страны повели с ребятами серьезный разговор о современности, о классовой борьбе, о месте юных пионеров в ней. Здесь рассказывалось о жизни сельских ребят, о создании ими первых пионерских ячеек, организации пионерского клуба (в «доме с привидениями» — бывшем кулацком доме), о разоблачении происков кулаков в их борьбе против сельских активистов. Пьеса поднимала и антирелигиозную тему. Была в ней и попытка дать развитие характеров, психологическое раскрытие образов детей — современников в этой насыщенной событиями жизни новой деревни.

Приезд МТЮЗа в Чувашию стал большим событием в культурной жизни республики. Наркомпрос Чувашии приложил все усилия, чтобы использовать гастролы столь профессионального театра с максимальной пользой. Во все районные исполнительные комитеты было разослано письмо с просьбой осведомить школы о предстоящих гастролях театра, «чтобы спектакли посетили главным образом деревенские школьники»⁸. Наркомпрос

⁷ Там же, л. 106.

⁸ Там же, д. 573, л. 111.

предлагал оказать им помощь транспортом, деньгами, для детей из отдаленных сел и деревень предполагалось организовать бесплатный ночлег. Дети из близлежащих населенных пунктов обслуживались дневными спектаклями, вход был или бесплатный, или по льготным ценам⁹.

До и после гастролей МТЮЗа в Чебоксарах в республиканской печати появился ряд статей и информации о театре: «Театр — орудие коммунистического воспитания детей (К приезду в Чувашию Московского театра юного зрителя)» В. Иварбеева, «За художественное воспитание детей» и «МТЮЗ на художественном подъеме» — директора МТЮЗа В. Цикунова, «Создать Чувашский ТЮЗ» — заведующего педагогической частью МТЮЗа и драматурга С. Ауслендера¹⁰. В них подчеркивалось, что детские театры являются одним из знаменательных завоеваний Октября и должны стать могучим средством воспитания нового поколения советских граждан.

Спектакли МТЮЗа проходили в здании Чувашского театра с 5 по 9 июня. За пять дней коллектив дал десять постановок. Для детворы Чувашии это были пять праздничных дней. Вот как описывал восхищенный С. Ауслендер один из таких дней: «Уже в первый день город был заполнен толпами ребят, загорелых, с котомками за плечами... За 50, за 70 километров прибывали ребята на спектакли своего театра. Некоторые пробыли в дороге до двух дней. И было в этих детских группах волнение, нетерпение, ожидание... Во время спектаклей нужно было видеть эти напряженные лица, горящие глаза, слышать восторженные крики, — все это было лучшим показателем той огромной силы, которой владеет театр. Целый ряд мыслей, чувств взволновали юных зрителей, сколько новых впечатлений унесут они в свои деревни, как долго будут вспоминать и переживать то, что увидели впервые. Театр имеет огромную возможность влиять на развитие зрителя. Мы должны использовать полностью эти возможности для воспитания бодрой, крепкой, здоровой и классово выдержанной коммунистической смены». Прав был большой патриот детского театра Ауслендер, когда в заключение статьи написал, что на вопрос, нужен или нет собственный Чувашский ТЮЗ, «ребята дали ответ. Им крайне необходим свой постоянный театр, они жадно тянутся к нему»¹¹.

К этому же выводу пришел и Наркомпрос республики. 7 июня созывается расширенное заседание с участием, наряду с представителями руководящих органов республики, и представителей МТЮЗа. Театру была выражена благодарность за художественное обслуживание детей Чувашии, за организованное проведение гастролей, за убедительную пропаганду идеи театра.

⁹ Там же.

¹⁰ «Красная Чувашия», 2, 6, 8 и 9 июня 1930 г.

¹¹ С. Ауслендер. Театр — великое орудие культурной революции и социалистической выковки нашей смены. — «Красная Чувашия», 8 июня 1930 г.

На этом же заседании был образован Комитет по организации детского театра в Чувашии. В его состав вошли представители Наркомпроса республики, Чувашского государственного театра и других учреждений. Особое внимание было обращено на подготовку специальных кадров для детского театра, что должно было учитываться при новом наборе в театральную студию¹².

Коллектив МТЮЗа, его руководство, возглавляемое на период гастролей заведующим педагогической частью театра детским драматургом С. Ауслендером, были весьма удовлетворены результатами гастролей в Чебоксарах. 10 июня в газете «Красная Чувашия» было опубликовано открытое письмо коллектива Московского театра юного зрителя «Голосуем за детский театр Чувашии», адресованное Наркомпросу Чувашии, педагогам и всем юным пионерам республики. В письме особо отмечалось радушие и доброжелательность, которыми были окружены артисты театра в Чувашии, в результате чего коллектив работал с особой творческой отдачей. Подчеркивалось, что все работники театра получили от такого общения со зрителем большое творческое удовлетворение. Одновременно отмечалось, что успех гастролей лишний раз говорит о назревшей потребности иметь свой национальный ТЮЗ. Коллектив ТЮЗа брал на себя обязанности шефа над зарождающимся театром. «Мы верим,— писали артисты в заключение,— что общими усилиями добьемся новых побед культурной революции и создадим детский театр — орудие большевистского воспитания нашей смены».

Коллектив сдержал свое обещание. Еще не был создан Чувашский ТЮЗ, а на его адрес уже стали поступать рекомендации педагогической части МТЮЗа, посылки с книгами и пьесами для детских театров и школьной самодеятельности. С. Ауслендер в своем письме обращал внимание на организационные вопросы. Рассказывая о многочисленных и трогательных письмах, которые пришли от чувашских юных зрителей в адрес МТЮЗа, его артистов и руководителей, он подчеркивал, что назрела необходимость организовать в Чувашии ТЮЗ, просил сообщить, каково состояние дел, нет ли надобности оказать помощь.

Среди 42 книг, присланных МТЮЗом в Чебоксары, были учебные пособия по актерскому искусству, по организации детского театра: «Работа над речью» Задлова, «Работа над пьесой и ролью» Л. Субботина, «Устройство деревенской сцены» Н. Михайлова, «Краткая история театра» В. Маркова и др. Среди пьес были наиболее популярные и лучшие произведения, созданные к тому времени для детского театра: «Фриц Бауэр» Н. Сац и В. Селиховой, «Изобретатели» А. Бонди, «Дом с при-

¹² Р. Ларионов. Разжечь инициативу создания Чувашского ТЮЗа.— «Красная Чувашия», 9 июня 1930 г.

видениями» и «Алтайские робинзоны» Н. Шестакова, «Черный яр» А. Афиногенова и др.¹³.

Попытка осуществить идею создания Чувашского ТЮЗа была предпринята в сезон 1930/31 г. Преподаватель актерского мастерства музыкально-театрального техникума и режиссер Русского драмтеатра Б. А. Борский силами учащихся I и II курсов техникума поставил пьесу Л. Веприцкой «Лягавый». Пьеса была из числа присланных МТЮЗом и рекомендованных к постановке. Это было одно из тех произведений детской драматургии, где авторы, обращаясь к современности, повели с юным зрителем серьезный разговор о детях, об их участии в жизни страны. В пьесе говорилось о судьбе подростков-беспризорников, которые в новой жизни нашли свое место. Сюжет произведения был тесно связан с реальной действительностью. К постановке спектакля были привлечены балетмейстер (И. Ковальский), художник (П. Иевлев), музыкальный оформитель (В. Бутьма). Во время антракта для детей были организованы игры и развлечения, играл духовой оркестр (под управлением С. Габера). Спектакли расценивались как большое событие в театральной жизни города. Прошло четыре спектакля (7—10 марта). Насколько серьезны были намерения у организаторов мероприятия, может свидетельствовать также тот факт, что сообщения о предстоящих спектаклях сопровождались громким извещением об открытии театра юного зрителя. Однако дальше этих первых спектаклей дело не продвинулось. И наличие спектаклей и даже определение в июле 1930 г. штата будущего ТЮЗа¹⁴ еще не означало рождение театра. Нужно было провести немало организационных мероприятий и в отношении обеспечения материальной базы, комплектования группы, и в работе с драматургами, с активом учителей. Для этого нужны были люди, самозабвенно влюбленные в это новое дело, всего себя отдающие ему, понимающие специфику детского театра, психологию юного зрителя, режиссеры-педагоги по призванию.

Борский не мог посвятить себя целиком этому новому делу. Понимая сложность своего положения, он пытался передать судьбу театра в другие руки. «Дальнейшая работа ТЮЗа будет зависеть от общественной активности педагогического персонала, от его способности популяризировать и сделать доступными идеи этого театра среди учащихся масс... и вскоре, может, будем иметь регулярно функционирующий Чувашский ТЮЗ»¹⁵, — писал он в республиканской газете. Но это пока было нереаль-

¹³ ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 1, д. 638, л. 136.

¹⁴ Там же, д. 573, л. 170.

¹⁵ Б. А. Борский. К открытию спектаклей Театра юного зрителя.—«Красная Чувашия», 7 марта 1931 г.

но. И начинание снова заглохло, хотя оставило определенный след.

Следующие практические шаги по организации ТЮЗа в Чувашии, постановки спектаклей для детей были сделаны в период проведения Первой олимпиады искусств в честь 12-й годовщины республики и 15-летия Великого Октября. В проекте постановления коллегии Наркомпроса ЧАССР «Об улучшении художественной работы в Чувашской республике» в 1932 г. 12-м пунктом записывается: «Предложить театру (речь идет о Чувашском драматическом театре.— *Ф. Р.*) и музтехникуму организовать не менее четырех постановок в сезон из репертуара театров юного зрителя»¹⁶.

Олимпиада явилась праздником чувашской культуры, демонстрацией духовного развития народа, как и было рассчитано в период ее подготовки: «Олимпиада должна послужить могучим стимулом к оживлению и внесению планового начала в работу по искусству в республике и средством для выявления творческих сил и возможностей среди самых широких масс трудящихся Чувашии»¹⁷.

Среди участников сельской художественной самодеятельности особо была отмечена на олимпиаде 12-летняя школьница из Ибресинского района Анна Маштанова. Ее исполнение произведений чувашских поэтов обратило на себя внимание искренностью, неподдельной простотой и непосредственностью. Впоследствии, с организацией Чувашского ТЮЗа, А. Маштанова становится одной из ведущих актрис ТЮЗа.

Олимпиада значительно повысила среди населения, в том числе и сельского, интерес к искусству вообще и к театру, в частности. Так, если раньше в Музыкально-театральный техникум подавалось не более ста заявлений о приеме, то к 1933/34 уч. г. это число возросло до трехсот.

Создавались все более реальные предпосылки к организации ТЮЗа. Правда, конкретные сроки пока еще намечались отдаленные. Так, когда в 1932 г. составлялись «Сводные и отраслевые таблицы предварительного варианта второго пятилетнего плана хозяйственного и социально-культурного строительства ЧАССР на 1933—1937 гг.», основание Чувашского ТЮЗа планировалось на 1935 г.¹⁸ В то же время, подводя итоги олимпиады, коллегия Наркомпроса ЧАССР, принимая постановление, одним из пунктов предусмотрела учреждение детского театра с января 1933 г. 15 января 1933 г. бюро областного комитета ВКП(б) в своей резолюции по итогам проверки выполнения решения бюро обкома партии от 7 мая 1929 г. «О мероприятиях по развитию художественной культуры в области театрального,

¹⁶ Партархив Чувашского обкома КПСС (далее — ПАЧО), ф. 1, оп. 12. д. 217, л. 13.

¹⁷ «Красная Чувашия», 8 мая 1932 г.

¹⁸ ПАЧО, ф. 1, оп. 13, д. 57, л. 77.

музыкального и изобразительного искусств» записывает: «Для лучшего и более широкого обслуживания масс при ЧГАТ организовать... труппу театра юного зрителя (ТЮЗ) и практиковать выезды с основными силами театра на предприятия, в колхозы, в села»¹⁹.

Моральный климат для организации Чувашского ТЮЗа был создан. Предусматривалась и финансовая сторона. И нужен был какой-то организационный толчок, нужны были энтузиасты. И такие люди нашлись.

Осенью 1932 г. по приглашению НКП ЧАССР, от лица которого вел переговоры преподаватель Чувашского музыкально-театрального техникума В. М. Кривоносов, в Чебоксары для работы в техникуме приехали педагоги из Ленинграда: по актерскому мастерству — Э. Д. Фейертаг, по истории театра и литературе — М. Н. Фигнер.

В Театральной энциклопедии написано о Э. Д. Фейертаге, что он «внес значительный вклад в организацию советских театров для детей и юношества. В 1932—1934 гг. был художественным руководителем Чувашского ТЮЗа»²⁰.

Эдвин Давыдович Фейертаг (1897—1941) окончил студию при общедоступном передвижном театре под руководством П. П. Гайдебурова в Петрограде (1922), где работали такие мастера детского театра, как А. А. Брянцев, Л. Ф. Макарьев. Гайдебуровская школа воспитала в нем стремление к искусству общедоступному, реалистическому, понятному для любого зрителя. Напомним, что П. Гайдебуров был создателем в 1903 г. первого дореволюционного театра для рабочего зрителя, «стремившегося показать питерским рабочим образцы подлинного искусства»²¹.

К моменту встречи с В. Кривоносовым Э. Фейертаг окончил студию Гайдебурова, вместе с выпускниками курса мечтал поехать на новостройки страны, в какой-либо молодежный театр. Некоторое время вел актерский курс при 1-й художественной студии в Петрограде. В Чебоксарах его особенно заинтересовала идея организовать театр для детей. Это ему было близко и понятно. А. Брянцев и Л. Макарьев, организаторы и режиссеры Ленинградского ТЮЗа, с которыми он советовался, одобрили его решение, отнеслись к идее заинтересованно, с полным пониманием. Они консультировали его по вопросам репертуара, практической организации дела. У нас есть все основания считать «родителями» Чувашского ТЮЗа МТЮЗ и Ленинградский ТЮЗ Брянцева.

Маргарита Николаевна Фигнер (р. 1907), дочь знаменитого русского оперного артиста Н. Н. Фигнера, с детства воспитывалась в духе любви к русскому искусству, в духе демократизма

¹⁹ Там же, оп. 14, д. 12, л. 86.

²⁰ Театральная энциклопедия, т. 5. М., 1967, стр. 439.

²¹ Там же, т. 1. М., 1961, стр. 1079.

и страстного стремления принести как можно больше пользы в просвещении народа, повышении его культуры. Фигнер имела театроведческое образование, хорошо знала русскую литературу и театр, некоторое время занималась в актерской студии Гайдебурова. Приезд в Чебоксары вместе с Э. Д. Фейертагом, ее мужем, участие в организации Чувашского ТЮЗа были закономерными страницами ее биографии. Оба энтузиаста расценивали свою роль как служение делу культурного развития некогда темного, угнетенного народа, как свой гражданский долг.

Э. Д. Фейертаг был достаточно подготовлен к тому, чтобы осуществить трудные задачи организации театра. Поддерживая связь с Ленинградским ТЮЗом, он решил следовать его творческим принципам как театра педагогического.

Одной из задач было установление тесного контакта с органами просвещения, с тем чтобы определить роль и значение театра для детей. 26 декабря 1932 г. в газете «Красная Чувашия» появляется статья «Внимание детскому театру Чувашии», в которой Э. Фейертаг, как художественный руководитель Чувашского ТЮЗа, посвящая читателей в планы молодого коллектива, призывает оказывать театру всяческую помощь. А в помощи коллектив действительно нуждался. Но не дожидаясь ее, руководство ТЮЗа с первых же дней устанавливает самую крепкую, деловую связь с органами просвещения, пионерскими и комсомольскими организациями. В состав художественно-педагогического совета ТЮЗа вошли представители обкома комсомола, Союза писателей Чувашии, Союза композиторов, педагоги школ города, преподаватели музыкально-театрального техникума, руководители Чувашского драматического театра. Фейертаг излагал перед этим советом цели, задачи и творческие принципы ТЮЗа, советовался по поводу конкретных мероприятий, связанных с организацией ТЮЗа²². Свою программу он изложил в «Инструкции ко всем райОНО», написанной от имени НКП Чувашии, и в циркулярном письме²³. «Вопрос планового художественного обслуживания детей является основным вопросом в деле коммунистического воспитания. Государственный Чувашский национальный ТЮЗ должен явиться таким художественным организатором, который обязан своей высококачественной художественной продукцией обслуживать широкие массы детей ЧАССР, стать политическим и методико-педагогическим центром разрешения вопросов детского художественного воспитания», — было записано в «Инструкции». Далее излагались задачи театра и органов народного образования по организации юного зрителя, структура педагогической части театра, репертуарная политика, предусматривающая охват детей всех возрастов, шла речь об исполнительском со-

²² ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 4, д. 137, л. 69.

²³ Там же, оп. 1, д. 875, лл. 254, 281—282.

ставе и возможных вариантах подбора труппы из числа учащихся театрального техникума, молодых педагогов или студентов педагогического института и училища.

На 1933, организационный, год Чувашскому ТЮЗу была определена дотация в 33 тыс. рублей. Сумма была мизерная. В поисках выхода коллектив брался обслуживать детей в населенных пунктах, находящихся в ведении областного Совета МТС, который, в свою очередь, обязался поддержать театр материально.

Успешно решил Фейертаг и вопрос о кадрах. По его просьбе труппу разрешили сформировать не из профессиональных, а из будущих актеров — студийцев I и II курсов Чувашского музыкально-театрального техникума. Фейертагу было предоставлено право на вновь набираемый актерский курс самому отбирать учащихся, с учетом специфики детского театра. Это накладывало на организаторов театра особую ответственность не только как на руководителей и режиссеров театра, но и как на воспитателей будущего театрального коллектива.

В этом была и своя положительная сторона: Фейертаг и Фигнер могли воспитывать своих питомцев в духе требований детского театра, в том направлении, в каком они считали нужным. В дальнейшем изложении мы попытаемся рассмотреть творческую и педагогическую особенность режиссера Фейертага, его положительные и отрицательные стороны. Сейчас же хотелось подчеркнуть, что организация национального театра для детей была вверена человеку определенно талантливому и влюбленному в свою работу.

По свидетельству М. Н. Фигнер*, первому спектаклю Чувашского ТЮЗа предшествовал спектакль, поставленный Э. Фейертагом силами актеров Русского театра в Чебоксарах, в работе над которым он проводил свое понимание специфики театра для детей: 6 февраля 1933 г. состоялась премьера «4 000 000 авторов» А. Бруштейн и В. Зона. Спектакль был рассчитан на детей младшего школьного возраста — на аудиторию, для которой местные профессиональные театры почти ничего не ставили.

При всем схематизме сюжета и образов, пьеса была довольно актуальна. Действие то и дело прерывалось: герои обращались к зрительному залу, побуждая ребят к активной реакции на происходящие события, требуя оценки действия персонажей. Это была дань поискам в драматургии и режиссуре постановок для детей в области «игро-спектаклей».

Трудности постановки пьесы для детей во «взрослом» театре были огромные. Немногие отнеслись к этой идее серьезно, а некоторые — просто скептически. М. Н. Фигнер приводит следую-

* В беседе с автором данной статьи в марте 1973 г.; М. Н. Фигнер. Театр юных зрителей. 1932—1934. — НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 261.

щую дневниковую запись Э. Д. Фейертага: «Забастовка всех, начиная с Борского (художественный руководитель русской труппы.— *Ф. Р.*), кончая плотником, преодолена. Спектакль состоялся!»²⁴.

Среди участников этого спектакля были такие ставшие позднее известными актеры, как А. А. Дуняк, исполнявший роль студента-геолога Суворова, М. М. Тихонова-Стасенко — роль Птахи.

Спектакль, как свидетельствует М. Н. Фигнер, неожиданно для его участников, был принят бурно. Юные зрители с первых же картин приняли необычность постановки, активно включились в предложенную «игру» и реагировали так непосредственно, что не привыкшие к подобному актеры «взрослого» театра поначалу даже растерялись. Но вскоре освоились и закончили спектакль на большом творческом подъеме.

Успеху спектакля способствовало и художественное оформление, выполненное молодым художником П. Иевлевым. Специально к спектаклю композитором В. Кривоносовым была написана музыка — мелодичная и доходчивая настолько, что многие мотивы зрители тут же унесли со спектакля с собой. Кривоносов с удовольствием работал для детского театра, с первой же постановки ТЮЗа стал его композитором.

Художественным руководителем ТЮЗа Э. Фейертаг был назначен 1 ноября 1932 г. — практически период до января 1933 г. был организационным. Репетиции над первым спектаклем начались с нового года и шли параллельно с занятиями будущих артистов в техникуме.

С кем начало работу художественное руководство нового театра?

В техникум в те годы принимали учащихся даже после окончания пяти классов, в основном — сельской школы. Приезжали ребята из самых глухих селений Чувашии — приезжали со страстным желанием учиться. Уровень образования и культуры учащихся, естественно, был очень разным. Были и такие, кто, понимая русскую речь, не владел ею.

Фейертаг следующими словами описывал в те годы первые шаги своих питомцев: «Очень интересно наблюдать, как растут ребята. Приезжают дети колхозников из самых отдаленных селений. Девочки смущенно прикрывают губы платочком. Стеснительны и некоторые мальчики. Проходит лишь год учебы — и ребята смело выходят на эстраду, читают стихи, танцуют и пляшут, учатся мастерству с огромным старанием. И те самые, которые перед поступлением в техникум с трудом связывали два слова, через год-два уже говорят бойко, связно, красиво...

²⁴ Там же, стр. 5.

Душа радуется, когда видишь, как быстро растут и мужают чувашские ребята»²⁵.

Стоит заметить, что возраст большинства актеров труппы в момент организации театра не превышал 16 лет. В числе участников первых спектаклей были: Г. М. Иванов, Н. Н. Николаев, П. Д. Дмитриев, Н. М. Орешникова, А. Я. Каттай, Л. Пушкай, А. И. Ильин, М. И. Ильина, Д. Т. Тарасов, А. К. Кузьмин, А. Жачева и др.

В театре шло воспитание не просто квалифицированных специалистов, но прежде всего культурных и образованных людей. Сплошь и рядом педагогам техникума, а теперь и руководству театра приходилось заботиться о подъеме общего культурного уровня учащихся. Тяжелое наследие прошлого — отсталость культуры — еще давало себя знать. С воспитанниками проводились беседы об элементарных понятиях этики актера и человека в обществе, о дисциплине, культуре поведения — вплоть до личной гигиены. М. Н. Фигнер вспоминает, что время весенних и осенних работ становились едва ли не самыми трудными периодами: учащиеся нередко убегали домой, в деревню, помогать родителям. После окончания работ преспокойно возвращались на занятия, репетиции. Но со временем каждый начинал понимать меру своей ответственности, прежде всего перед коллективом. Маргарита Николаевна приводит довольно характерный пример: «Однажды один из молодых актеров перед самой премьерой отпросился на день домой, в деревню, километров за 30 от Чебоксар. Наступил назначенный день и час — его не было. Все были готовы к срыву просмотровой генеральной репетиции. Вдруг, незадолго до срока, является актер — запыленный, усталый и... босой. Оказалось, что для того чтобы он остался дома, его родители спрятали сапоги, а самого посадили под замок. Парень, беспокоясь о судьбе спектакля, помня о данном преподавателям слове, сбежал из дому и пробежал все 30 километров. Этот день руководство театра восприняло как праздник, как победу в деле воспитания коллектива, привитии чувства ответственности, долга перед всей труппой.

Почти все участники спектаклей, по существу, были еще дети, и дело воспитания в этих условиях приобретало особо важное значение»²⁶. Показательна в этом отношении биография А. К. Маштановой. 12-летней школьницей она стала победительницей на Республиканской олимпиаде 1932 г. Через год ее приняли в театральный техникум. Еще учащейся II курса ее стали вводить в спектакли ТЮЗа. Первой работой А. Маштановой была эпизодическая роль девочки в спектакле «Сын скеба» Л. Веприцкой. Обладая счастливой для актрисы детского теат-

²⁵ Э. Д. Фейертаг. Артистсем ситенессе (Растут артисты). — «Канаш», июнь 6-мёше, 1934 с.

²⁶ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 261.

ра внешностью — маленьким ростом, подвижностью, она быстро определилась на роли травести и стала одной из главных исполнительниц детских ролей.

«Оба они (Фейертаг и Фигнер.— *Ф. Р.*) были режиссеры, обладавшие удивительной способностью проникать в сердце актера и вдохновлять его на творчество, — вспоминает один из первых актеров Чувашского ТЮЗа И. Н. Вашки.— Очень быстро они сумели нас объединить в единый коллектив»²⁷. А вот как говорит о своих первых учителях по мастерству актера Е. Н. Никитин: «Организаторы театра, наши педагоги Э. Д. Фейертаг и М. Н. Фигнер, влюбленные в искусство театра, и нас, будущих артистов, воспитывали в этом духе. Я помню наши первые ученические репетиции и спектакли. Если кто-нибудь из нас опаздывал на репетицию, это становилось настоящим событием. Мы на цыпочках входили на репетиции. Никогда никто не занимался посторонними делами. Если случались нарушения дисциплины, то репетиции прерывались, и Эдвин Давыдович беседовал с нами о дисциплине, об этике»²⁸. И юные актеры очень скоро оценили бескорыстие и увлеченность своих педагогов. Маргарита Николаевна и сейчас бережно, с какой-то трепетной любовью хранит письма своих воспитанников тех, 30-х, годов. Вот, например, строки одного из них (с некоторыми стилистическими поправками): «Добрый день Эдвин Давыдович и Маргарита Николаевна. От Николая Николаева вам сердечный пламенный привет... Простите меня, но от радости не могу найти слов... Вы из меня, приехавшего из темной крестьянской деревни, сделали человека, человека, который может быть очень нужен государству. Разрешите мне вас очень поблагодарить. И назвать вас своими вторыми отцом и матерью. Вы так старались за нас! Мы получили настоящие знания...»²⁹.

Следовало бы добавить, что позднее Николай Николаев, окончив актерское отделение, учился на режиссерском отделении того же техникума и до самой войны работал в ТЮЗе. Он погиб, защищая Родину, этот «нужный государству» человек, как наивно, но точно назвал себя тогда юноша.

Постепенно, но верно складывался небольшой дружный коллектив Чувашского театра юного зрителя, коллектив, в котором воспитывалось чувство любви и уважения к своей профессии, чувство высокой гражданственности. И результаты этого воспитания сказались во всеуслышание, когда молодые актеры, совсем еще юные, приняли участие в новой жизни, вкладывая свою долю усилий в общую борьбу и в период коллективизации сельского хозяйства, и в культурном подъеме своего народа.

²⁷ И. Н. Вашки. Малтанхи сӗлсем (Первые годы).— «Пионер сасси», апрелен 2-мӗшӗ, 1968 с.

²⁸ Е. Н. Никитин. Воспоминание.— НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 254.

²⁹ В архиве М. Н. Фигнер.

Вслед за кадрами не менее сложной проблемой был репертуар. Уже в период организации было решено, что театр будет в основном передвижной, для обслуживания сельской детворы, и, естественно, чисто национальный. Хотя И. Илларионов (Иван Мучи) еще в 1928 г. обратился к чувашским литераторам с призывом писать пьесы для детских театров, таких произведений не было. На первых порах пришлось обратиться к сочинениям русских авторов.

Вторым непременным условием в репертуарной политике была современность. Разумеется, ограждая себя от произведений классиков, обращаться к которым руководство театра считало преждевременным, и от исторических пьес, при том скудном выборе детских современных произведений, коллектив значительно сужал свои творческие возможности. Но таково было избранное режиссерами направление — ставить пьесы только на современную тему и только о детях. Для открытия театра была избрана пьеса Л. Бочина «Молодой пласт», или (как она шла в Чувашском ТЮЗе) «Топай». 9 января 1933 г. на заседании художественно-педагогического совета театра произведение было утверждено к постановке, перевод поручен одному из ведущих актеров Чувашского драматического театра К. Е. Егорову.

Автор поднимал вопрос о воспитании молодежи в духе любви к общественному труду, о «трудовых резервах пятилетки». В пьесе говорилось о судьбе мальчика-беспризорника, нашедшего в трудовом коллективе подлинную семью, о воспитании из маленького бродяги сознательного гражданина своей страны. В ней было немало остро конфликтных мест, волнующих сюжетных поворотов. Достаточно полно был дан образ героя, мальчика Топая.

Знакомясь с режиссерским экземпляром пьесы, видишь, какую большую предварительную работу проделал режиссер Э. Фейертаг до выхода на труппу. Он значительно улучшил текст, сократил там, где были длинноты, сделал пьесу более действенной, сюжетно болеестройной. К. Е. Егоров осуществил перевод со знанием специфики сцены. К тому же театр обратился за консультацией к И. Максиму-Кошкинскому, композитору Г. Лискову, актрисе У. Тимофеевой, которая занималась со студийцами по технике речи. Работа над спектаклем шла успешно, репетировали с энтузиазмом.

Оформление было сделано художником А. Дымовым, опытным и творчески изобретательным. С теплотой вспоминает о нем М. Н. Фигнер. Интересно и несколько необычно для бытового реалистического театра была разрешена сценическая площадка. Перед художником была поставлена задача создать портативное, удобное для гастрольных поездок оформление. Оно было решено через легкие, различной формы и разных цветов станки и ширмы. Комбинации из этих ширм и станков раз-

нообразили сценическую площадку всех четырех актов. Общий колорит был мягкий — серый, желтый, белый. Никаких лишних бытовых деталей на сцене не было. Это позволило режиссеру добиться максимальной собранности. «Общий рисунок спектакля получился четким, ритмичным, музыкальным», — пишет Фигнер.

Конечно, не все актеры сумели в полной мере раскрыть замыслы автора и режиссера. Особенно не повезло образам «взрослых». Так, слабым местом в спектакле был образ секретаря партийной организации Биндеротти в исполнении А. Чугунова. Не смог создать интересный образ (инженера Старостины) и молодой артист М. Ильин. Но роли молодых героев в спектакле получились жизненно достоверными, эмоционально заразительными. Такие, как Д. Тарасов в роли Куличенко, М. Ильина в роли Райки (оба актера были еще студенты Икурса), покорили искренностью, неподдельной взволнованностью. Особенно выделяет М. Н. Фигнер исполнение роли главного героя — Топая — актером А. Каттаем. Актеру удалось создать образ в развитии, раскрыть мир маленького бродяжки-беспризорника, показать превращение его в сознательного человека, нашедшего свое место в жизни. «Молодой, совсем неопытный актер должен был понять, а главное — передать внутренний мир юноши, прошедшего путь от бродяжничества к творческому труду, нелегкий путь человека, отвоевывающего себе право зачеркнуть прошлое, включиться в новую жизнь. И это ему удалось по силам», — вспоминает Маргарита Николаевна.

Достойным партнером ему был И. Никифоров (Вашки) в роли старого шахтера Тараса Шамойды. Остальные роли исполняли: Гулькин Митя — А. Кузьмин, Ксюша — Потапова, Фрося — А. Жачева, Мура — Н. Орешникова, Ефим Закон — Г. Иванов, Санька — П. Дмитриев (будущий художник Чувашского драматического театра) и др.

20 марта на сцене Чувашского драматического театра состоялся общественный просмотр спектакля, а 3 апреля 1933 г. в 4 часа дня в помещении Рабочего клуба (ныне Дворец пионеров) состоялся первый спектакль.

Успех превзошел все ожидания. Зрители — студенты педагогического института, учащиеся рабфака, совпартшколы, служащие — тепло приняли работу молодых. Участников спектакля горячо приветствовал режиссер Чувашского театра Г. В. Парне. Немало способствовало успеху чувство удовлетворенности рождением нового театрального коллектива.

С первых дней работы театра его художественное руководство привлекает молодых чувашских писателей к созданию пьес для детей. Уже вторым спектаклем была постановка пьесы «Хёвел кулать» (Солнце смеется) начинающих чувашских драматургов В. Алагера и Л. Пушкия. К 1 мая был поставлен спектакль-обозрение «Мы за здоровье» (Эпир сирён сывлăх-

шайн), по тексту Э. Фейертага и М. Фигнер в переводе И. Вашки и А. Каттая. Пьеса Алагера и Пушкина ставилась специально к весенней посевной кампании. В ней говорилось о делах пионерской организации, о борьбе с кулацкими элементами на селе. Вторая постановка имела несколько импровизационный сатирический характер и была своеобразной агитацией за современную организацию летнего отдыха детей³⁰. Материал пьесы позволял включать в нее местные, злободневные вопросы. После спектакля, как правило, проходили собрания — диспуты о делах пионерской организации в том или ином селе.

Оформления в спектаклях почти не было. Но была специально подготовленная бутафория, с ее помощью подчеркивались черты характера того или иного действующего лица. Так, у бюрократа-секретаря комсомольской ячейки была огромная папка дел, по ходу действия он то прятался за ней от ребят, то, деловито размахивая, демонстрировал свою «занятость». Из громадной четвертной бутылки поили касторкой симулянта-лодыря. Герои пьесы имели нарицательные имена: Шатайкин, Помойкин, Скучайкин. Спектакль заканчивался откровенно плакатным призывом к зрительному залу: «На содержание пионерского лагеря нужно столько-то рублей. Эти деньги мы должны достать!..

Проорганизация, хозяйственники, добровольные общества, родители! Не забывайте, что приближаются летние каникулы.

Пионеры, комсомольцы, вожатые! Не забывайте о мобилизации средств. Даешь ребятам здоровый отдых!

Даешь детские площадки, даешь лагеря!»³¹

Стиль спектаклей ТЮЗа был совершенно отличен от стиля взрослых театров. В нем было прямое и непосредственное обращение к публике с целью втянуть ребят в действие. Актеры сходили со сцены в зал, общались со зрителями, втягивали их в исполнение песен, стихов. После спектакля шли в школы, комсомольские, пионерские организации, в правления колхозов и там продолжали разговор, который начинали со сцены.

Это был своеобразный агитколлектив, наделенный широкими полномочиями проверять на местах положение дел в пионерских, комсомольских организациях и даже интересоваться делами колхоза.

Вот как рассказывает об этой стороне деятельности театра Е. Никитин: «Мы часто выезжали по республике. Приезд театра в деревни каждый раз воспринимался как праздник, особенно для сельской молодежи. «Театр приехал! — кричали ребяташки. — Сколько стоит артист?» — спрашивали они, вместо того чтобы узнать, сколько стоит билет. Днем мы встречались с учащимися школ, читали им стихи, помогали самодеятельным

³⁰ НА ЧНИИ, кн. пост. 9, инв. № 4002.

³¹ Там же, стр. 16.

кружкам, выпускали стенгазеты, участвовали в общественной жизни деревни, в частности — в организации колхозов. С этой целью мы ходили по дворам единоличников, разъясняли значение и смысл коллективизации и тут же в избах давали концерты. После наших приездов случались и массовые вступления в колхоз. Иногда артисты участвовали в уборке урожая: жали, молотили, а вечером давали спектакль. Как правило, после спектакля народ не расходился, стихийно возникали вечера молодежи, в которых наши артисты принимали активное участие, этим неся культуру в деревню. За хорошую работу среди сельского населения обком комсомола премировал театр баяном и другими ценными подарками»³².

У молодых актеров вырабатывалось чувство личной ответственности за происходящее, желание внести свою долю труда в общее дело строительства социализма.

Несколько примеров общественной активности актеров приводит М. Фигнер: в деревне Байдуши ребята откопали из-под снега запущенный сельскохозяйственный инвентарь, в другой деревне вовлекли в колхоз двух молодых людей — единоличников, в Красной Горке проверили качество семенного фонда, в Цивильске и других населенных пунктах организовали кружки детской художественной самодеятельности, отбирали школьников для участия в художественной олимпиаде. ТЮЗовцы получали от ребят множество писем самого различного содержания.

Со спектаклем «Солнце смеется» коллектив пребывал на гастролях 50 дней, был участником праздников акатую, гастролировал в период уборочных работ.

Вот пример официального отчета театра (сохраняется стиль документа): «18 апреля (1933 г.— Ф. Р.) ТЮЗ в количестве 14 человек, включая художественного руководителя, выехал на обслуживание ребят во время посевной кампании по маршруту: Чемуршинский, Синьяльский, Кугесевский, Альгешевский сельсоветы... За три дня обслужено 5 пунктов, ребят — 1020 человек, взрослых — 450. Составлено и подписано школьниками индивидуальных обязательств по повышению качества учебы — 28, собрано отзывов ребят о работе ТЮЗа и о школьной жизни — 118, проведено собраний с ребятами — 10.

На местах проведена проверка комсомольской и пионерской работы, выявлена готовность к севу...»³³.

Через несколько дней артисты выехали уже по другим маршрутам. В Вурнарском районе ими была «проведена проверка участия пионерской организации в весеннем севе... Пионерским работникам дана инструкция о форме летней работы с пионерами... В Ходарове обслужено до 4000 человек, дано 3 спектакля... Даны спектакли на станции Тюрлема, в Шумерле.

³² НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 254.

³³ ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 3, д. 140, л. 68.

Козловке. Всего за 5 дней обслужено зрителей до 9000 человек...»³⁴ и т. д.

Оперативность в передвижении, портативность оформления спектаклей позволяли заезжать в такие отдаленные места, где еще не бывали театральные коллективы и искусство театра, особенно для детей, было откровением. Проводя большую работу на местах, актеры, естественно, привозили огромный жизненный материал. С окончанием гастролей театр каждый раз отчитывался перед обкомом комсомола, перед Наркомпросом. Условия гастролей были тяжелые: передвигались часто без транспорта, пешком, питались как придется, ночевали в непригодных помещениях. Но все это переносили мужественно, с юношеским задором.

Ответственность за порученное дело, чувство коллективизма воспитывались и в другом. Получая небольшую дотацию, театр мог тратить минимальные средства на оформление спектаклей. И актеры нередко привлекались к созданию декораций, бутафории, сами шили, перешивали костюмы. Во время гастролей каждый актер отвечал не только за порученный ему участок работы, но и за сохранность той или иной детали декорации. С приездом в деревню сами же их и устанавливали.

Первые спектакли сопровождалась музыкой, исполняемой шумовым оркестром, в котором «инструментами» были губные гармошки, расчески, барабан, бухгалтерские счеты, бутылки с налитой на разном уровне водой и т. д.

Успеху работы способствовала атмосфера творческой неукротимости, юношеского дерзания и отчаянной решимости браться за самое незнакомое дело.

В первый же год был выпущен еще один спектакль — «Ещё вай» (Бодрая сила) по пьесе чувашского писателя Няманя (М. Юрьева), в постановке М. Фигнер. Оформил спектакль художник А. Дымов, музыку написал неизменный друг театра композитор В. Кривоносов.

М. Н. Фигнер называет ее первой «полнометражной» чувашской пьесой для детей. В ней рассказывалось о современных событиях в Чувашии, о пионерской организации и ее борьбе за новую деревню. Фабула пьесы строилась на столкновении пионерского коллектива под руководством учителя Евгения Алексеевича с попавшим под влияние кулака. Степана Ивановича крестьянином Матвеем и его сыном.

В спектакле отличились молодые актеры Тарасов в роли Васи, Ильин в роли Ильи.

Оформление было решено скупое, на сцене были лишь детали, характеризующие место действия: часть забора, край крыльца, угол соломенной крыши сарая. Но использовали их умело,

³⁴ Там же, л. 70.

«обживали» каждую подробность, создавая атмосферу места действия.

К одной из сцен Кривоносов написал жизнерадостную песню, которая долгое время оставалась любимой песней детей.

Спектакль стал своеобразным отчетом театра за полгода работы. Шесть месяцев существования — срок небольшой, но даже за этот короткий срок коллектив сумел завоевать в республике огромный авторитет — и не только среди детворы, и не только своими спектаклями. Первые же постановки и та большая работа, которую успел провести молодой коллектив, убедительно доказали необходимость детского театра в республике. Его искусство получило признание широкой аудитории. Уже в 1934 г. в сборнике «Олимпиада искусств в Чувашии» деятельность театра была оценена весьма положительно. Отмечалась особенность творчества коллектива, высоко оценивались спектакли, поставленные режиссерами с хорошей выдумкой, с пониманием психологии детей.

Впереди уже говорилось, что организаторы и режиссеры ТЮЗа пришли к стилизованному направлению театра с определенным пониманием роли и задач театров для детей в общей системе воспитания подрастающего поколения. Но в поисках выразительных средств, в поисках доступности спектаклей они в какой-то степени, невольно оказывались под влиянием тех взглядов на назначение искусства для детей, которые были распространены в те годы. В частности, довольно распространенным было мнение, что детская аудитория имеет свои особенности, свою специфику, которая сводится к тому, что дети не способны уследить за развитием сюжета в сложной психологической драме, что главное на сцене — это действие, динамика, ритм, что внимание юного зрителя не будет рассеиваться лишь в том случае, если он сам будет активно участвовать в действии. Например, административный руководитель гастролями МТЮЗа В. Цикунов так характеризовал положительные стороны спектаклей своего театра: «Незамысловатая художественная канва ставящихся пьес не рассеивает и не затрудняет внимание детей. Пьесы имеют большую насыщенность действием, динамичность игры и сюжета, что дает возможность притянуть зрителей к непосредственному участию в пьесе»³⁵.

Теоретики и практики этого направления в театральном искусстве были за театр, активно воздействующий на зрителя, за театр откровенно игровой, несущий «заряд энергии». Исходя из природы театра с его условностью в изображении жизни, они проповедовали искусство повышенной тенденциозности, подчеркнутой условности. Применительно к детской аудитории считалось, что такое искусство обладает активной воспитательной си-

³⁵ В. Цикунов. За художественное воспитание детей. — «Красная Чувашия», 6 июня 1930 г.

дой, что этим приемом в искусстве можно добиться в детской аудитории чувства коллективизма. В той же статье упомянутый автор уверял, что цирковые номера, вставленные в спектакли, обладают «большой коллективистской сущностью».

Это направление в искусстве детского театра если не противопоставлялось реалистическому театру, то и не особенно примыкало к нему. То есть, в определенной степени, сторонники такого направления были если и не против психологического раскрытия образа, то и не проповедовали его своим искусством. Не случайно в те годы в репертуаре детских театров не было или почти не было произведений классической драматургии, исторических, революционных пьес. В том числе и в репертуаре Чувашского театра юного зрителя. Впервые к классике театр обратился в 1936 г. («Свои люди — сочтемся» А. Островского в постановке Б. Праудина), через 4 года.

Вырабатывались и определенные требования к актерам. Главным в искусстве театра становилось внешнее выражение образа, внешний рисунок роли. Это примыкало к биомеханике Мейерхольда (или находилось под его влиянием), которая исходила из того, что «творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве»³⁶. Главным в этом случае становилось умение актера полнее использовать выразительные возможности своего тела. Но талант Мейерхольда вел режиссера дальше: через умение правильно использовать выразительные средства своего тела актер должен был прийти к чувству, переживанию, осмыслению роли, к усвоению психологической сущности явления. Подражатели же его в работе с актерами, в частности в детском театре, останавливались на полпути. Более талантливые режиссеры ухватывали и вторую, наиболее ценную часть его требований к актеру.

Как свидетельствует М. Н. Фигнер, практика преподавания актерского мастерства, проведения репетиций Э. Д. Фейертагом несколько отличалась от мхатовской школы. Действительно, воспитанник П. П. Гайдебурова, сторонник режиссуры основателя ЛенТЮЗа А. А. Брянцева, он видел основное назначение театра в его педагогической функции. Искусство того или иного театра, его спектакли должны быть на уровне воспринимающего его зрителя. Спектакли должны быть доступны и по форме, и по содержанию. Эта позиция отражалась и на системе воспитания актера, на системе репетиций.

Любопытно в этом отношении признание одного из ведущих тогда актеров Чувашского ТЮЗа Е. Никитина: «Разбирали мы пьесы не глубоко, образы создавали так, как нам подсказывал режиссер. Мизансцены заранее были расписаны режиссером. Мы, студенты, лишь колорировали его. Зачастую в создании обра-

³⁶ «История советского драматического театра», т. 2, стр. 102.

за шли не от нутра, а от внешности. Главное было изобразить тот или иной тип...»³⁷.

Конечно, учащиеся I и II курсов техникума, они же — молодые артисты театра, еще не владели даже первичными элементами искусства перевоплощения, психологического проникновения в образ. Когда им доставались роли таких же, как они сами, мальчишек и девчонок, то в создании образов они шли «от себя», играли самих себя. Успех зависел от искренности актера, от степени увлеченности, наличия чувства правды, порождая предлагаемыми обстоятельствами пьесы. Когда же им приходилось исполнять роли героев другого возраста, другого определенного характера, положения, то они прибегали к наигрышу, к передаче внешней характерности образа. Но время не ждало. Театр существовал, и спектакли должны были идти. Актеры работали, учась, и учились, работая.

К чести режиссера Э. Фейертага, он вводил в свою систему воспитания актера и принципы реалистического театра. Как свидетельствует Фигнер, стремление к системе Станиславского у него особенно полно проявилось после того, как он прослушал лекции известного советского режиссера Е. Телешевой о Станиславском. Об этом говорят и режиссерские экземпляры Фейертага пьес «Молодой пласт» и «Клад»³⁸. Текст пьес разбит на куски, определены задачи эпизодов, сверхзадача спектакля и т. д. То есть в системе подготовки спектаклей в работе режиссера над пьесой Фейертаг в общем исходил из принципов реалистического театра. И в своих учениках, молодых артистах ТЮЗа, он воспитывал наблюдательность, стремление схватывать характерные черты образа, переносить их из жизни на сцену, а не выдумывать их, воспитывал в них любознательность. Он не уставал повторять слова о высокой ответственности профессии актера, о необходимости повышения уровня своей культуры, расширения кругозора. «Если ты любишь театр,— приводит Е. Никитин в своем воспоминании обращение Фейертага к ученикам,— то ты должен учиться наблюдать и бесконечно изучать жизнь. Профессия артиста трудная. Чтобы стать настоящим артистом, надо много знать, быть культурным человеком. Сегодня ты изображаешь темного мужика 17-го века, а завтра тебе придется играть профессора Московского университета или государственного деятеля»³⁹.

Стоит добавить, что из числа воспитанников Э. Д. Фейертага выросли достойные и уважаемые люди, такие, как участники войны Н. Николаев, как уже упоминалось, погибший на фронте, А. Ильин, чувашские писатели А. Каттай и И. Никифоров-Вашки, заслуженный деятель искусств ЧАССР, ведущий художник Чувашского академического театра П. Дмитриев, заслу-

³⁷ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 254.

³⁸ В архиве М. Н. Фигнер.

³⁹ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 254.

женная артистка Чувашской АССР А. Маштанова и др. Большим уважением и артистов, и зрителей пользовалась тогда директор театра П. П. Косарева. Сам Е. Никитин, заслуженный артист РСФСР и народный артист ЧАССР, с уважением вспоминает своих первых учителей. Такие характерные для его искусства черты, как великолепное мастерство внешнего, пластического рисунка образа, умение использовать выразительные возможности своего тела (он замечательно двигается на сцене и сегодня, даже в солидном возрасте), умение схватывать черты характера героя — в гриме, движении, костюме — воспитаны в нем в первые годы учебы и работы в ТЮЗе. Большое значение в его творчестве имело также знакомство с искусством замечательных мастеров советского театра — В. Мейерхольда, А. Райкина, Л. Вивьена и др. в период его учебы в Ленинградском институте сценического искусства (1932). Еще будучи учащимся II курса Чувашского театрального техникума он начал выступать на сцене ТЮЗа. С самого начала творчества проявил себя разнообразным актером. Играл много и охотно. Об этом свидетельствует, например, даже небольшой перечень ролей, сыгранных им в первые три года работы в ТЮЗе: Учитель («Бодрая сила» М. Няманя), Отец («Сын скеба» Л. Веприцкой), Старушка и свинья Хавронья в кукольном спектакле «Лешка и кошка», Старушка («Ултав» Л. Агакова), Лариван («Кахал» В. Алагера).

Огромной заслугой Фейертага являлось и то, что в развитии театра режиссер не пошел по пути наименьшего сопротивления. Создавался именно национальный театр. Ему, не владевшему чувашским языком, естественно, было нелегко работать. «Как я могу вскрыть значение слова, когда я его не знаю? Как я могу проверить правильность произношения, интонации, ударения? Как я могу проверить, насколько логически верно произносят фразу,— писал он в письме к Фигнер 20 февраля 1933 г.— как я могу узнать: может быть, он упускает самое характерное, а может быть, на чувашском языке характерность совсем в другом?»⁴⁰ С такими мучительными раздумьями он приступил к репетициям первого же спектакля. И все же не отступил, преодолел эти трудности. Значительны его заслуги и в появлении первых детских пьес на чувашском языке. Как уже отмечалось, в годовщину театра на его сцене была поставлена первая «полнометражная» чувашская пьеса для детей.

Первый опыт работы ТЮЗа, особенно прием его жителями сел и деревень неопровержимо доказали необходимость детского театра и правильность избранного пути. Росли культурные запросы населения, росли потребности в эстетическом воспитании детей. Коллектив ТЮЗа с честью выполнял свою миссию воспитателя.

⁴⁰ Там же, отд. VI, ед. хр. 261.

Одновременно опыт работы подсказал театру и новые формы творчества. Для большей оперативности и действенности было решено организовать при ТЮЗе кукольный театр типа Петрушки. Куклы и декорации были выполнены в Ленинграде, и 6 ноября 1933 г. состоялся первый кукольный спектакль «Рис» Ландис, в переводе Каттая и Намангана. Кривоносов написал к этому представлению музыку для шумового оркестра. Следующей была поставлена пьеса «Лешка и кошка» Дилига и Шнермана.

Спектакли были предназначены для самых маленьких зрителей, но их с удовольствием смотрели и взрослые. Диапазон охвата зрителей у коллектива был огромен.

В начале 1934 г. театр выпустил новый спектакль «Сын скеба» Л. Веприцкой, ставший завоеванием на пути поиска специфики детского театра. Это был суровый рассказ о жизни рабочих-шахтеров в капиталистической стране, о детях — юных помощниках своих отцов в их борьбе за права трудящихся. В доступной и увлекательной форме театр освещал один из важных вопросов времени — о классовой борьбе в странах капитала.

В этом спектакле впервые пробовал свои силы как режиссер, под руководством постановщика Фейертага, будущий известный чувашский режиссер М. Кокки-Яковлев. Впервые играла в спектакле А. К. Маштанова.

Первая годовщина театра отмечалась торжественно. Состоялись общественные просмотры его спектаклей. 20 апреля прошел торжественный вечер. Театру посвятили специальные номера газета «Пионер сасси» (от 20 апреля 1934 г.) и журнал «Хатёр пул» (№ 4, 1934 г.). «Пионер сасси» отвела театру две страницы. «Пусть растёт и крепнет дело воспитания средствами театра детей трудящихся в духе борьбы за идеи социализма!» — провозглашалось в ней. В газете и журнале «Хатёр пул» были помещены приветствия от Центрального Дома художественного воспитания детей (ЦДХВД), Ленинградского ТЮЗа за подписью А. Брянцева, от Наркомпроса Чувашии, Чувашского обкома комсомола и других организаций и учреждений.

«Мы с радостью приветствуем вас, наших молодых друзей, сумевших за год работы проявить свое мастерство, сумевших преодолеть первые трудности. Мы верим, что сможете создать театр национальный по форме, социалистический по содержанию, театр будущих строителей бесклассового общества. Крепите ТЮЗовский фронт в вашей растущей национальной культуре»⁴¹, — писалось в приветствии ЛенТЮЗа.

Театр отчитывался: за год работы на его сцене было поставлено 7 пьес, дано 100 спектаклей, из них 30 — в городе, 64 — в деревне, 6 — в пионерских лагерях. Их посмотрели 26 861 человек. С особенной гордостью отмечалась та огромная общес-

⁴¹ «Пионер сасси», апрелён 20-мёшэ, 1934 с.

венная работа, которую проделал коллектив во время поездки по деревням.

Вокруг театра уже группировались молодые чувашские драматурги: В. Алагер, Л. Агаков, М. Нямань, А. Каттай. Начал работать молодой режиссер М. Кокки. Практиковался как режиссер Е. Никитин. Организаторы и руководители театра готовили себе смену.

Большим творческим шагом театра стал спектакль «Ултав» (Ложь) по пьесе Л. Агакова, режиссер — Э. Фейертаг (премьера 8 июля 1933 г.). Это была, по существу, лучшая чувашская пьеса тех лет для детей. Она заметно отличалась художественной завершенностью, наличием острого сюжета, цельных, законченных образов. Идея пьесы заостряла внимание зрителя на борьбу с суевериями, бескультурьем, нацеливала на борьбу с врагами нового социального строя.

...Комсомолец Василий с пионерами задумали завести опытный огород. Но незанятым участком оказывается только почитаемое крестьянами место — киреметище. Сын кулака с угрозой выступает против предложения использовать эту землю под огород, страшит бедой. Жена кулака, Улемпи, стремясь отомстить за арестованного мужа, натравливает на пионеров суеверных женщин. Подговорив мальчика Палля, Улемпи заставляет его вместе со своим сыном Пракки тайком, ночью срубить священное дерево киремети, чтобы затем обвинить пионеров и вызвать возмущение у населения их действиями. Вся деревня ополчилась на пионеров. Но в кульминационный момент появляется Палля и разоблачает действия кулаков.

Спектакль стал творческой победой коллектива, особенно удались такие образы, как Миккай (Тарасов), Марине (Маштанова), Леонтий (Иванов), Улемпи (Орешникова), Палля (Дмитриев).

Это были последние спектакли, поставленные в Чебоксарах Э. Д. Фейертагом. Летом 1934 г. М. Фигнер и Э. Фейертаг покидают Чебоксары, переехав сначала в Петрозаводск, позднее в Ленинград.

Первая годовщина работы театра была ознаменована еще одним важным событием. По приглашению МТЮЗа и ЦДХВД в сентябре 1934 г. театр в составе 14 человек поехал в Москву. Это была памятная поездка для молодых артистов. Посещение московских театров, музеев, Мавзолея Ленина — все было для них откровением. С юмором и задором, свойственными юности, преодолевали непредвиденные осложнения. «В Москве с вокзала мы должны были поехать в трамвае. А с нами декорации. И нас не пускают. Тогда мы разобрали их, распределили между собой. Мне досталась соломенная крыша. Я аккуратно завернул ее в простыню, и так доехали до Московского театра юного зрителя», — вспоминает Е. Никитин.

15 сентября в МТЮЗе состоялся просмотр спектакля «Ещёл

вай». На нем присутствовали представители учреждений по художественному воспитанию детей, работники детских театров, чувашские писатели.

Перед спектаклем директор театра Косарева рассказала присутствовавшим историю создания театра, говорила о поставленных спектаклях, о той большой общественной работе, которую выполняет коллектив среди населения. По окончании спектакля зрители наградили молодых артистов горячими аплодисментами.

В фойе МТЮЗа было организовано обсуждение работы Чувашского ТЮЗа и показанного спектакля. Среди выступивших были представитель Народного Комиссариата просвещения РСФСР Луначарская, директор и ответственные работники ЦДХВД Перес, Шпет и Городецкий, редактор газеты «Коммунар» Г. Молостовкин. Выступившие горячо поддерживали энтузиазм молодых артистов, высоко оценили их деятельность как воспитателей молодого поколения, их связь с молодежью деревни, общественную работу. Отмечая примитивность, схематизм пьесы, Луначарская призвала театр ставить спектакли по произведениям более высокого художественного качества, с тем чтобы и на драматургическом материале росло мастерство актеров.

Выступая от имени коллектива, артист Г. Иванов сказал, что театр ставит своей главной задачей повышать исполнительскую культуру и мастерство актеров⁴².

Организационный период в истории театра закончился. В первый же год театр доказал, что он нужен, что может стать огромной силой в воспитании юных граждан страны. Он занял свое достойное место в общественной и культурной жизни республики. Но для дальнейшего развития, для дальнейшего утверждения нужно было много работать, в первую очередь, над совершенствованием исполнительского мастерства, над повышением культуры.

С уходом Фейертага и Фигнер руководство театром временно возлагается (по совместительству) на актера Русского драматического театра и педагога по мастерству в Музыкально-театральном техникуме Б. И. Праудина. В сезон 1934/35 г. в театр прибыл выпускник режиссерского факультета Государственного института театрального искусства 25-летний В. С. Петров, который и возглавлял его затем вплоть до Великой Отечественной войны. В первые годы он работал очередным режиссером.

В этот период советский детский театр испытывает новый творческий подъем. В эстетику театра для детей вносятся существенные поправки, все четче определяется специфика театра, воспитательная функция заключается не только и не столь-

⁴² «Коммунар», 24 сентября 1934 г.

ко в активизации зрительного зала средствами театра, воспитание чувства коллективизма не только и не столько в единодушной реакции юных зрителей на те или иные сценические приемы, а прежде всего* и больше всего — в высокой художественности, мастерстве исполнения, в той «серьезности», которая нужна в разговоре с подростком, если театр хочет завоевать его доверие и стать для него авторитетом. Главная ставка делалась на репертуар, на его осовременивание. «Советская действительность, взятая в различных ракурсах, составляла основу репертуара ТЮЗов. Каждый коллектив своим путем шел к освоению советской темы, но обращение к ней становилось переломным в их деятельности»⁴³. Тематика драматических произведений для детей значительно расширяется. Рядом с пьесами, в которых раскрывалась современная жизнь пионерских организаций, рассказывалось о школьниках и школах, появляются сочинения, полные революционной романтики, повествующие об участии подростков в революционных событиях. В доступной для юного зрителя форме ставились важные жизненные вопросы («Голубое и розовое» и «Единая боевая» А. Бруштейн, «Сказка» М. Светлова, пьесы А. Крона и т. д.). И через драматургию революционно-романтического направления, и через сказки («Снежная королева» Е. Шварца) на сцену советского театра для детей входила поэтика.

С обогащением, расширением тематики пьес, многообразием репертуара углубляется исполнительское мастерство актеров, повышается сценическая культура. В центре внимания становится человек — ребенок или взрослый — с его духовным миром, с его переживаниями. Психологическое раскрытие образа все больше становится главным в работе и актеров, и режиссеров. Новые творческие завоевания озаменовали деятельность Ленинградского ТЮЗа Брянцева, московских театров для детей. Их успехи стимулировали творчество коллективов ТЮЗов на местах.

И чувашское театральное искусство переживает в эти годы новый подъем. На сцене Чувашского драматического, Русского, колхозных театров все полнее отражаются главные явления жизни, процесс формирования нового человека. Укрепляется связь искусства с жизнью, повышается идейность, совершенствуется мастерство. Колхозное строительство, перемены, происходившие в городе и деревне, становились главной темой чувашской драматургии середины 30-х гг. Все полнее раскрывался образ нового героя, образ современника.

Это отвечало решениям XV съезда партии о культурной революции, где искусство, в частности искусство театра, рассматривалось как одно из действенных орудий идеологического фронта. В те годы на сцене Чувашского театра были поставле-

⁴³ «История советского драматического театра», т. 3, стр. 135.

ны лучшие пьесы советской драматургии: «После бала» и «Аристократы» Н. Погодина, «Чудесный сплав» В. Киршона, «Платон Кречет» А. Корнейчука, пьесы чувашских драматургов И. Максимова-Кошкинского, П. Осипова, М. Трубиной, Н. Айзмана и др. Атмосфера творческого подъема, усиление борьбы за художественное совершенство спектаклей отразились и на деятельности ТЮЗа.

В июне 1936 г. в Чебоксарах проходил Первый всечувашский театральный фестиваль, в котором приняли участие все театры республики. 3 июня ТЮЗ показал свою лучшую работу — «Матрос и школяр» — инсценировку сказок Андерсена. Это была первая большая работа молодого режиссера В. С. Петрова. Участники этого представления Л. Родионов и Е. Никитин сегодня расценивают его как первый по-настоящему профессиональный спектакль Чувашского ТЮЗа. Для подобного утверждения они, вероятно, имеют основания. Во-первых, если в начале деятельности театра участники спектаклей выступали скорее как учащиеся театрального отделения техникума, получавшие на сцене первые практические навыки актерского искусства, то теперь они были уже достаточно опытными актерами с трехлетним стажем, владевшими определенными знаниями. Во-вторых, режиссер Петров, воспитанный в традициях русского реалистического театра, чем всегда отличалась школа воспитания режиссеров и актеров ГИТИСа, подошел к спектаклю с иных позиций, чем его предшественники. Не умаляя значения деятельности организаторов ТЮЗа Фейертага и Фигнер, следует отметить, что их взгляды на назначение театра для детей, их педагогические приемы работы с актерами, уместные для своего времени, теперь, под влиянием новых достижений советского театрального искусства, требовали дальнейшего развития.

Время диктовало: свои функции воспитателя детский театр сможет выполнять лишь в том случае, если его спектакли будут отвечать самым высоким требованиям, какие предъявляются ко всем произведениям истинного искусства, независимо от того, адресуются ли они к детям или ко взрослым. (Как тут снова не вспомнить Станиславского с его лозунгом: играть для детей, как для взрослых, только еще лучше!) Спектакль в театре юного зрителя должен быть так же идейно значительным, художественно совершенным произведением, как и в других профессиональных театрах.

Постановочный коллектив спектакля «Матрос и школяр» имел своей задачей не просто занять юных зрителей. Тем более он не стремился во что бы то ни стало активизировать зрительный зал. Главное заключалось в том, чтобы донести до детей художественные достоинства бессмертных сказок Андерсена, донести всю глубину мысли автора. Это был в меру веселый спектакль с занимательным сюжетом. Но это было еще и поэти-

ческое произведение. Театру удалось, в определенной степени, передать художественное достоинство произведений Андерсена. Это уже был значительный шаг к овладению театральной культурой.

«Матрос и школяр» стал своеобразным отчетом театра за три года его развития, свидетельством творческого роста. Кроме актеров, имевших уже трехлетний стаж работы, в нем, по традиции, участвовали и учащиеся театрального техникума, в их числе Л. Н. Родионов, ныне главный режиссер Чувашского академического театра.

В тот же год артисты ТЮЗа участвовали, правда, в массовке и на вторых ролях, в спектакле «Хаваслăх» (Радость) — первой чувашской музыкальной комедии (муз. В. Кривоносова, либретто А. Каттая, воспитанника ТЮЗа) в постановке Б. Праудина — спектакле, ставшем значительным событием в музыкальной и театральной жизни республики.

Участие в театральном фестивале, творческое общение с мастерами чувашского театра и музыки в спектакле «Хаваслăх» — все это было для молодежи хорошей школой.

На новом этапе были все условия для успешного развития ТЮЗа: опыт ведущих детских театров страны, появление новых тюзовских пьес в советской драматургии, атмосфера творческого подъема в искусстве требовали от него не отставать в общем развитии советского театра. Определенные условия сложились и внутри театра: с 1937 г. он имел узаконенное помещение со зрительным залом на 250 мест (правда, вместе с Домом пионеров), увеличена была дотация (в 1936 г. — 120 тыс. руб.⁴⁴), укрепилось художественное руководство.

С 1936 г., с образованием Управления по делам искусств при СНК ЧАССР, ТЮЗ перешел от НКП в ведение Управления. Выработанные правила внутреннего распорядка (1937 г.) были направлены на укрепление творческой и производственной дисциплины, на всемерное повышение культуры театра⁴⁵. Творческий состав ТЮЗа был представлен довольно разноплановыми молодыми актерами. В эти годы (1935—1940) в театре работали такие популярные среди юного зрителя артисты, как Е. Никитин, А. Маштанова, А. Кузьмин, Д. Тарасов, Н. Николаев, А. Ильин, К. Богаткина. В разные годы здесь начинали и получили первые навыки сценического искусства будущие деятели Чувашского академического театра Л. Родионов, П. Дмитриев, Р. Ананьева (Иванова), А. Долгова, Н. Айзман, работали М. Антонов, ныне режиссер Чувашского телевидения, А. Мудров, позднее актер Русского театра.

Наряду с актерами, уже имевшими опыт работы, на сцене в порядке производственной практики выступали учащиеся

⁴⁴ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 33, л. 85.

⁴⁵ Там же, лл. 87—90.

старших курсов театрального техникума. Так, в 1937 г. из 18 актеров труппы 5 были практиканты техникума⁴⁶, в 1938 г. из 36—13⁴⁷. Это давало театру определенное преимущество: на сцене была молодежь, что является одним из главных условий успешного развития ТЮЗа. Но это создавало и соответствующие трудности. От художественного руководства требовалась постоянная творческая педагогическая работа, с тем чтобы слияние двух составов труппы было органичным. Этого последнего условия театр, во главе с главным режиссером Петровым В. С., не всегда выполнял (о чем разговор пойдет далее).

Определяющее значение в дальнейшем успешном развитии театра имела его репертуарная политика. В разные годы на его сцене были поставлены лучшие пьесы советских детских писателей: Л. Кассиля, А. Крона, Е. Шварца, А. Бруштейн. Главная тема — современность и революционное прошлое народа. Через спектакли «Детство маршала» И. Всеволожского (1937), «Блуждающая школа» Л. Кассиля и С. Ауслендера (1937), «Зямка Копач (Хлопчик)» М. Даниэля (1938) театр рассказывал юным зрителям об исторических днях Октябрьской революции, о героях гражданской войны. Впервые на сцене в таком объеме воскресало боевое прошлое народа.

О пограничниках, о суровых буднях службы на границе дети узнавали по спектаклям «Ружье Кима» В. Потемкиной (1938) и «За Родину» Львова (1938). О дружбе красноармейцев с детьми, о воспитательной силе коллектива рассказывали спектакли «Винтовка 492116» и «Наше оружие» А. Крона (1938). Эти и подобные постановки помогали воспитывать в детях чувство уважения к прошлому своего народа, любовь к Родине, патриотизм.

Огромное воспитательное значение имели произведения о детях, об их участии в строительстве новой жизни, их героизме и самоотверженности, как упомянутый спектакль «Ружье Кима», как «Рыжик» Матвеева и Чернова (1936) и особенно «Хмурово Устье» Л. Бочина (1936) — о жизни, борьбе и гибели Павлика Морозова. Последний спектакль пользовался у зрителей особенно большим успехом. Так, за три месяца 1937 г. театр показал «Хмурово Устье» юным зрителям в пяти районах 36 раз⁴⁸. Далеко не все работы театра были художественно равноценны. Но одно то, что коллектив поднимал важные и нужные темы, свидетельствует о том, что театр верно понимал свое главное назначение как воспитателя юного поколения.

Особое место в репертуаре тех лет занимали сказки — один из любимых жанров юного зрителя. По традиции, установленной еще Фейертагом и Фигнер, в театре продолжали ставить спектакли кукольного театра. Участвовали в них те же драма-

⁴⁶ ПАЧО, ф. 1, оп. 9, д. 8, л. 60.

⁴⁷ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 120, л. 109.

⁴⁸ ПАЧО, ф. 1, оп. 18, д. 509, л. 60.

тические актеры. Если вначале ограничивались небольшими пьесами-сказками для самых маленьких, типа «Три поросенка», «Зайкино горе», «Лисичка-сестричка», «Гусенок», «Храбрецы», то позднее сказка выходит из-за ширмы, неизменной принадлежности кукольного театра, на драматическую сцену. Были поставлены «Сказка о рыбаке и рыбке» Пушкина (1937), «Веселый портняжка» братьев Гримм (1937), лучшие произведения современного сказочника Е. Шварца «Красная шапочка» (1938), «Снежная королева» (1939). Пьесы-сказки Е. Шварца отличает характерная особенность, присущая только этому автору. Глубоко связывая правду и фантазию, реальность и сказочность, он создает особо поэтический мир, в котором живут и действуют красивые люди, добрые и самоотверженные. Работа над его пьесами потребовала от актеров проникновенности, правды в сочетании с поэтичностью и фантазией. Наиболее удачен был в театре спектакль «Снежная королева».

И наконец свое законное место в репертуаре театра заняли пьесы классической драматургии. Были поставлены «Хамелеон» по Чехову (1938), «Не все коту масленица» (1939) и «Свои люди сочтемся» Островского (1940). Исключительное признание и любовь зрителя театр заслужил спектаклями «Плутни Скапена» Мольера (1938) и «Слуга двух господ» Гольдони (1939).

С сожалением приходится отмечать, что в эти годы театр почти совсем прекратил работу с местными драматургами по созданию чувашских пьес для детей. Если при Фейертаге театр не только не ждал готовых пьес, но сам выискивал возможных авторов, поддерживал с ними контакт, сплошь и рядом дорабатывал пьесу в ходе репетиций, то с приходом Петрова эта связь почти прекращается. За 1936—1939 гг. не была поставлена ни одна чувашская пьеса. Лишь в 1940 г. театр наконец обратился к местной драматургии, осуществив «Алим» А. Калгана (о детях времен гражданской войны) и пьесу-сказку «Кукша Иван» (Плешивый Иван) актера ТЮЗа Е. Никитина, т. е. опять — не из жизни современных чувашских детей.

В. С. Петров с самого начала работы в ТЮЗе проявил себя как вполне квалифицированный режиссер, получивший хорошую школу. Его первая работа, «Матрос и школяр», была встречена весьма положительно. «Этот спектакль — уже профессионального театра, — писал Л. Агаков. — Правильное режиссерское решение, вполне удовлетворительное актерское исполнение, хорошее, красочное оформление. Остались в памяти полноценные образы короля, сержанта и школяра, созданные молодыми артистами Е. Никитиным, Л. Родионовым, Г. Ивановым»⁴⁹.

И последующие спектакли Петрова: «Веселый портняжка»,

⁴⁹ Л. Я. Агаков. Пути ТЮЗа. — «Красная Чувашия», 5 апреля 1937 г.

«Ружье Кима», «Снежная королева» и многие другие — свидетельствовали о его режиссерских данных, знании им законов сцены, умении ими пользоваться и создавать спектакли сценически яркими, сюжетно острыми, захватывающими. Вся практическая деятельность его говорит и о великолепном знании психологии детей, умении увлекать юного зрителя зрелищем. Не случайно долгое время Петров возглавлял работу Дома пионеров, который очень скоро стал центром интересной, увлекательной жизни городской детворы.

«Детскому восторгу нет конца. Они бурно аплодируют смелому портняжке»⁵⁰. «Зритель во время спектакля («Ружье Кима». — *Ф. Р.*) напряжен, взволнован... Дети любят такие спектакли»⁵¹; «Проделав большую работу, режиссер и творческий коллектив создали волнующий спектакль («Сказка». — *Ф. Р.*), захватывающий юного и взрослого зрителя»⁵². Так описывали реакцию зрителей на спектаклях В. Петрова.

Но в деятельности этого одаренного режиссера, педагога по природе, к тому же не лишённого организаторских способностей, проявлялись по отношению к театру обидные противоречия. Его знания и умение, отличное понимание задач и роли детского театра в воспитании подрастающего поколения как будто отходили на второй план, когда ему приходилось совмещать работу в ТЮЗе с должностью директора и руководителя ряда кружков Дома пионеров. Как художественный руководитель театра, он не смог сработаться ни с одним назначенным директором театра (за короткий срок — 4 года — сменилось 5 директоров). Отсутствие контакта в руководстве, нарушение правил внутреннего распорядка значительно снижали эффективность деятельности театра. О бесплановости в работе, об отсутствии перспективного репертуарного плана, о запущенности работы театра с местными драматургами и фактах нарушения производственной и творческой дисциплины писал Л. Агаков⁵³; директор театра А. Линар докладывал, что творческая учеба в театре не ведется, часто срываются репетиции, нарушаются сроки выпуска новых постановок, отменяются выездные спектакли, не ведется работа со зрителем⁵⁴.

Театр не сумел принять участие во Всесоюзном смотре детских театров в Москве в 1939 г.⁵⁵, хотя имел для этого все основания и возможности. Не смог (или не захотел) Петров преодолеть языковой барьер. Если организаторы ТЮЗа Фейертаг и Фигнер стремились овладеть чувашским языком и ставили своей задачей создать именно национальный театр, обслуживать ос-

⁵⁰ С. Ким. «Веселый портняжка». — «Красная Чувашия», 5 апреля 1937 г.

⁵¹ Н. С. Дедушкин. «Ружье отца». — «Красная Чувашия», 18 ноября 1939 г.

⁵² И. Н. Сутягин. «Сказка». — «Красная Чувашия», 23 апреля 1940 г.

⁵³ Л. Я. Агаков. Пути ТЮЗа. — «Красная Чувашия», 5 апреля 1937 г.

⁵⁴ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 149, лл. 104—105.

⁵⁵ «Красная Чувашия», 7 ноября 1939 г.

новную массу детворы — юных зрителей в чувашских селах и деревнях, то Петров, хотя не официально, но фактически не сохранил этого главного направления театра. Так, в 1936 г. коллектив дал на селе всего 10 спектаклей; за 1938 г. в отчете театра не значится ни один гастрольный спектакль, выездных было 36, число обслуженных зрителей — 18 593⁵⁶; в 1939 г. гастролы не были организованы, выездных спектаклей было 39 (зрителей 10 947 человек)⁵⁷; за 1940 г. гастрольных спектаклей — 15, выездных — 27⁵⁸. Это было, конечно, ничтожно мало. И вообще, в эти годы театр систематически не выполняет производственно-финансовый план.

Еще одна большая ошибка театра заключалась в том, что почти все спектакли ставились лишь на русском языке. Нет смысла начисто отвергать эту практику единственного в республике театра для детей: работая в городе, театр должен был думать о доступности спектаклей для чебоксарской детворы.. Это право было предоставлено театру при рассмотрении его деятельности на бюро Чувашского обкома партии, где было указано «на необходимость дифференцированного обслуживания детей города и плановых систематических выездов в районы»⁵⁹. Но беда в том, что театр перестал планировать эти «плановые систематические выезды в районы».

Кроме того, практика постановки спектаклей на русском языке с актерами, еще недостаточно свободно владевшими им, создавала большие трудности в их творческом развитии. Постоянный контроль за собственной речью, за правильностью произношения невольно зажимал их творчески, лишал свободы сценического действия, органичности поведения. Не надо забывать, что самые опытные из актеров имели лишь 3-4-летний стаж работы. Этого опыта было слишком мало для преодоления такой серьезной трудности.

В актах по приему спектаклей, в рецензиях сплошь и рядом указывалось на этот недостаток и даже выносились категорические заключения, но режиссер не делал из этого выводов. «Недостаточная работа над дикцией резко снижает достоинство постановки», — писалось, например, о в целом хорошем спектакле «Веселый портняжка»⁶⁰. Наряду с положительными сторонами в спектакле «Блуждающая школа», отмечалось: «Страдает техника речи, поэтому постановку пьес на русском языке до полного овладения им не рекомендовать»⁶¹. Но в театре упорно ставились спектакли только на русском языке. Мы меньше всего склонны отвергать практику постановки русских спектаклей в

⁵⁶ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 125, л. 15.

⁵⁷ Там же, д. 185, л. 231.

⁵⁸ Там же, д. 267, л. 168.

⁵⁹ ПАЧО, ф. 1, оп. 1, д. 94, л. 27.

⁶⁰ С. Ким. «Веселый портняжка».

⁶¹ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 94, л. 27.

национальном театре. И сегодня Чувашский ТЮЗ пытается найти пути приобщения к искусству детского театра зрителей, не владеющих чувашским языком. В те же годы постепенное освоение русского языка актерами в определенной степени способствовало обогащению их творческих возможностей, позволяло театру расширять свою аудиторию. И все же, можно себе представить, насколько значительнее, богаче и интереснее была бы деятельность коллектива, если бы, по традиции первых лет, он продолжал активно вторгаться в жизнь и дела сельских школьников, пионерских организаций, все так же тесно был бы связан со зрителем, проводя диспуты, конференции и просто встречи.

Не случайно деятельность ТЮЗа этого периода оказалась объектом особого внимания партийных и комсомольских органов.

3 апреля 1937 г. работа ТЮЗа была предметом обсуждения членов бюро обкома партии. Отмечая успехи, достигнутые коллективом за несколько лет своего развития, его вклад в дело политического и эстетического воспитания, бюро указало, что главным в деятельности театра на данном этапе является всемерное повышение исполнительского мастерства актеров, организация систематической политико-воспитательной работы среди молодых работников ТЮЗа. Наркомпрос республики, обком комсомола, Союз писателей и театры были призваны оказывать молодому коллективу творческую и материальную помощь⁶².

1 апреля 1940 г. вопрос «О работе Чувашского ТЮЗа» обсуждался на бюро Чувашского обкома ВЛКСМ. Отмечалось значительное улучшение его работы: разнообразнее и интереснее стал репертуар, некоторые спектакли, как «Голубое и розовое», «Сказка», стали его творческим достижением, чем значительно повысился авторитет коллектива.

В то же время шел принципиальный разговор о тех недостатках, которые задерживали его рост: «Работа по повышению квалификации актеров поставлена на самотек. Занятия по повышению техники речи и актерского мастерства срываются... Отсутствует работа со зрителем. До настоящего времени в ТЮЗе нет художественного совета. Производственный план не выполняется»⁶³.

Решение бюро обязывало руководство театра изжить отмеченные недостатки, наладить политико-воспитательную работу, творческую учебу в коллективе, улучшить художественное обслуживание детворы, обязывало первичную комсомольскую организацию возглавить борьбу за улучшение состояния работы театра.

Это был нужный и полезный разговор. Не все его пункты выполнялись театром в равной степени, но то, что деятельность

⁶² ПАЧО, ф. 01, оп. 18, д. 5, л. 87.

⁶³ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 220, л. 19.

коллектива была в центре внимания общественности республики, обязывало его ответственнее подходить к выполнению своей миссии идейного и эстетического воспитателя подрастающего поколения, поколения, которому через каких-то 5-6 лет привелось на ратном поле доказать всю меру своей гражданственности, свою любовь к Родине.

Производственная деятельность Чувашского театра юного зрителя, — как видим, не во всем благополучная, — самым непосредственным образом отражалась на деятельности творческой. Были в его репертуаре спектакли очень средние по своим художественным достоинствам. Автору данной работы, принадлежащему к тому же поколению, которое воспитывалось на спектаклях ТЮЗа тех лет, меньше всего хотелось бы умалить его роль и значение. Для многих зрителей спектакли театра были как широко распахнутое окно в большой мир. Они учили любить и ненавидеть, формировали жизненные идеалы.

Но сегодня ясно и другое: каких творческих высот мог бы достичь театр, если бы сохранял и преумножал лучшие традиции, выработанные в первые годы, если бы ответственнее подходил к своему высокому назначению! И главное — если бы не суживал рамки своего воздействия аудиторией городской детворы, ставил бы спектакли в самых отдаленных населенных пунктах Чувашии. Значительность его могла бы возрасти во много раз.

Какие же спектакли способствовали его творческому росту, что стимулировало его развитие? Ведь, как всякий живой организм, он не мог оставаться на одной стадии развития. И ряд актеров, работая под руководством таких талантливых мастеров, как Б. Праудин, Г. Морев, да и самого В. Петрова, достаточно профессионально подготовленного режиссера, постепенно приобретали опыт, совершенствовали мастерство. Лучшие работы театра определяли его место в художественной, культурной жизни республики.

Большинство спектаклей театра было поставлено его художественным руководителем В. Петровым. Очередного режиссера в театре не было, кроме сезона 1937/38 г., когда на эту должность был назначен некто Гузей П. И. Но и он, по нашим данным, не поставил ни одного спектакля. К постановке отдельных спектаклей привлекались режиссеры других театров. Много сделал опытный и талантливый актер Русского театра, человек большой культуры Б. Праудин — первый создатель образа В. И. Ленина на сцене театров Чувашии (спектакль «На берегу Невы» К. Тренева). Им были поставлены спектакли, вошедшие в число лучших постановок театра этого периода: «Прodelки Скапена» Мольера (1938), «Слуга двух господ» Гольдони (1939). По свидетельству артиста Е. Никитина, в восстановлении спектакля «Слуга двух господ» позднее принимал участие начи-

нающий тогда режиссер Г. Морев. Ряд спектаклей поставил молодой чувашский режиссер М. Кокки («Сын скеба» Л. Веприцкой — 1934, «Кукша Иван» Е. Никитина — 1940 г. и др.). Артисты ТЮЗа Г. Иванов и прослушавший курс режиссуры в Чувашском театральном техникуме Е. Никитин привлекались как ассистенты режиссера, поручались им и самостоятельные постановки («Винтовка 492116» А. Крона — 1937, «Огни маяка» Л. Карасева — 1940 и др.). Оформляли спектакли разные художники: А. Дымов, А. Тагаев, И. Костолянов, Сапожников, Ленин и др. Это вело к разнообразности в художественно-декорационном оформлении спектаклей.

Лучшие спектакли театра сразу становились любимыми и популярными, герои их — примером для подражания. Горячо принимался юными зрителями веселый, жизнерадостный спектакль «Веселый портняжка», поставленный по мотивам сказки братьев Grimm. Через тысячи препятствий проходил его герой — смелый и умелый юноша Портняжка. Множество самых различных приключений случалось с ним. Но никогда не покидала его радость жизни, стремление к справедливости. Отважно идет он против сказочных Великанов и Короля, угнетавших крестьян, и побеждает их. Радость, восторг, восхищение героем охватывало зрителей, рождая особую атмосферу творческой приподнятости. Ребята легко подхватывали звучную песенку героя: «Целый день он шил богатым и камзолы и штаны. Сам ходил он весь в заплатках, но не плакал и не ныл», — и уносили ее с собой, вместе с верой в добро и справедливость, покоренные его храбростью и благородством. Большая заслуга в том была исполнителя роли Веселого Портняжки артиста Тарасова. Он покорял своих зрителей обаянием, изяществом исполнения, увлеченностью. Запоминались и другие актеры: Никитин в роли Короля, Кузьмин — Кардинала, Николаев — 1-го Великана.

В том же 1937 г. на сцене театра была поставлена пьеса Всеволожского «Детство маршала». Если сказка Гриммов была решена в романтическом плане, то в этом спектакле преобладали суровые краски. Он отличался бытовым правдоподобием.

Спектакль рассказывал о трудном детстве маршала С. М. Буденного, о том, как он с ранних лет познал несправедливость, социальное неравенство. В мальчишеских столкновениях с детьми богачей, испытав на себе тяжелую участь рабочих, раскрывал для себя правду жизни юный Семен. Зритель становился свидетелем формирования личности. Он видел, как жизнь воспитывала в герое уважение к трудовому народу, непримиримость к его врагам. О силе дружбы и товарищества рассказывал спектакль. Это был серьезный разговор театра с детьми.

В роли Семена Буденного выступил артист В. Симуков, богатого казака — Кузьмин, его дочери — Орешникова, Василия — Ильин.

Спектакль оценивался весьма положительно. Но в коротком замечании рецензента о том, что на сцене «не дана ярмарка, какой она должна быть»⁶⁴, невольно раскрывалось нечто более существенное в деятельности театра — недооценка массовых сцен, неумение (или нежелание) работать над второстепенными, эпизодическими ролями, что в конечном счете свидетельствовало об отсутствии ансамбля в спектаклях, о недостаточной сценической культуре.

О том же свидетельствует и следующая «находка» режиссера: ставя инсценированный рассказ А. П. Чехова «Хамелеон», постановщик решил вывести на сцену живую собаку. Финал этой «сценической находки» можно было предвидеть: «Перекусав артистов и недоиграв свою роль, собака сбежала», — не без юмора писал рецензент Г. Горшков, хотя в спектакле, по его свидетельству, очень неплохо играл Ильин в роли Хрюкина, В. Симуков — Городового⁶⁵. Бытовизм, граничащий с натурализмом, не украшал творчество театра.

Одним из любимых спектаклей юного зрителя в те годы был «Ружье Кима» В. Потемкиной. В отличие от многих, он сохранялся в репертуаре спектакля в течение нескольких сезонов (1938—1940).

Сюжет пьесы переносил зрителей на пограничную заставу. Мальчик Ким увидел в руках у местного жителя по фамилии Высоких ружье своего погибшего отца. И он понял, кто убил его отца — председателя колхоза Цоя, понял, почему группа людей во главе с этим убийцей идет по лесу, таясь ото всех. Ким смело преследует нарушителей границы. И когда его схватили, мальчик, смело глядя в лицо врагам, бесстрашно разоблачает их. С помощью пионерки Тани, сообщившей на заставу о происшедшем, пограничники задерживают диверсантов.

Перечитывая пьесу сегодня, не можешь (в лучшем случае) не умилиться наивности в построении сюжета, примитивности в решении конфликта. Но в те годы и для того зрителя пьеса говорила о многом. Спектакль воспринимался как произведение, прославляющее бесстрашие, самоотверженность юных героев. Через три года такие же дети будут совершать еще более героические подвиги. И разговор о героизме, который вел театр, как показало время, был нужен и полезен. Режиссер Петров сумел в спектакле передать драматизм, напряженность событий, серьезность и, по-своему, политическую зрелость советских ребят — истинных патриотов. Роль Кима в те годы была одной из лучших ролей юной А. Маштановой. В работе над ней, по существу, и определилось амплуа актрисы, определилась тема в ее творчестве. Актриса нашла такие краски, которые потом,

⁶⁴ Без подписи. «Детство маршала». — «Чăваш коммуны», октябрь 9-мёше, 1937 г.

⁶⁵ Г. Горшков. Анясăр ёмёт. — «Чăваш коммуны», январь 29-мёше, 1938 г.

обогащая с каждой новой работой, неизменно использовала при создании образов отчаянно решительных, смелых до самозабвения мальчишек. Роль потребовала от актрисы большой работы. И Маштанова сумела во всей полноте раскрыть характер этого бесстрашного паренька, сумела передать и состояние героя — горе мальчика с потерей отца, его не по-детски смелое решение отомстить за него. Это была любимая роль актрисы и любимый герой у юного зрителя. Мастерство психологического раскрытия образа начиная с этой роли становится важной гранью ее дарования.

В спектакле были заняты Орешникова (Таня), Осипов (Высоких), Кузьмин (пограничник Лугин), Никитин (диверсант Ямалота) и др.

Со временем в труппу ТЮЗа художественный руководитель стал приглашать русских актеров. С одной стороны, это обогащало творческие возможности театра. Общение молодых с опытными актерами помогало им в творческом росте, в приобретении опыта. Но, с другой стороны, все более отдалялась надежда, что Чувашский ТЮЗ будет ставить национальные пьесы для сельской детворы.

Так, в спектакле «Снежная королева» Е. Шварца участвовали вошедшие в труппу актеры Галанова, Кжиков, Виск. Сам спектакль был определенным творческим достижением театра. Это было полное сказочной поэзии представление. Режиссер Петров, всегда тонко чувствовавший особенность детской аудитории, в этом спектакле добился особого успеха в установлении контакта актеров со зрителем.

Через образ Сказочника проходили все нити общения исполнителей с детьми. Актер Чувашского драматического театра Е. Никитин, сегодня особенно отличающийся умением завладеть вниманием зрителя, быть может, именно тогда сумел уловить эту удивительную особенность актерского искусства. Он не просто исполнял роль Сказочника, он становился самым близким другом сидящих перед ним мальчишек и девчонок. Рассказывая сказку, он будто беседовал с ними, вместе с ними радовался за героев, вместе огорчался. И юные зрители с удовольствием принимали его в свое общество. От этого все происходящее на сцене воспринималось особенно остро, заинтересованно, как что-то очень близкое. Ребятам по-настоящему захватывала судьба маленького Кея, смелость его сестры Герды. Умная сказка Е. Шварца учила детей не бояться трудностей, смело вступать в борьбу, если от тебя зависит судьба человека.

Зрители полюбили юную Герду в исполнении Маштановой, ее брата Кея (арт. И. Кжиков), отчаянную Маленькую разбойницу (арт. Орешникова), добрую, сердечную Бабушку (арт. Галанова).

«ТЮЗ на пути роста»⁶⁶, — заключили рецензенты, оценивая этот спектакль.

Огромное значение для дальнейшего творческого развития театра имели спектакли «Плутни Скапена» и «Слуга двух господ». Прежде всего потому, что впервые за много лет театр обращался к классической западной драматургии. Художественное совершенство произведений, яркие, сочные образы становились великолепным материалом для творческого роста актеров. Работа над классикой всегда была школой мастерства для любого театра. В данном же случае, когда в руках актеров ТЮЗа далеко не всегда были совершенные роли, значение постановки этих пьес особенно возрастает. Отличительная особенность Мольера, с его народностью, с его умением раскрывать характер человека через особо яркие черты, отчего предельно сгущенными становились сатирические краски, и другие преимущества его драматургии помогали актерам создавать образы убедительные, сочные, колоритные. Эти роли потребовали от актеров поиска новых выразительных средств в их исполнительском искусстве. Они должны были великолепно двигаться, обладать искусством моментального перевоплощения из одного образа в другой, сохранять раз заданный ритм спектакля, обладать фантазией, чувством зрелищности. От режиссера и от исполнителей требовалось незаурядное мастерство, ум и такт, художественный вкус в правильном прочтении этих классических пьес. И спектакли получили исключительное признание не только у юного, но и у искушенного зрителя. Рецензент спектакля «Плутни Скапена» Г. Горшков, приводя строки посвящения Мольеру поэта Буало: «Твои забавнейшие шутки учей лекции мудрей», — подчеркивал воспитательную функцию, которую несет спектакль. «Режиссер-постановщик Б. И. Праудин, — писал автор, — проявил большую чуткость, дарование, ухватил те принципы, которые дороги зрителю, — принципы создания точного, живого, реалистического спектакля»⁶⁷.

Успех спектакля во многом зависел от правильного решения образа Скапена. Через образы слуг Мольер раскрывал лучшие черты народа, через них проводил основные идеи произведения. Ответственную роль Скапена исполнял Е. Никитин. В работе над этим образом проявились отличительные черты его дарования: мастерство перевоплощения, умение создавать острый, яркий внешний рисунок образа. Актер и сегодня, при всей невыигрышной внешности, обладает способностью быть на сцене запоминающимся, покоряет сценическим обаянием. Его умение свободно, выразительно, непринужденно двигаться на сцене было результатом его увлеченности спортом. В те годы он не раз становился призером на республиканских легкоатлетических

⁶⁶ Н. Базанов, Н. Дедушкин. «Снежная королева». — «Красная Чувашия», 15 мая 1939 г.

⁶⁷ Г. Горшков. «Плутни Скапена». — «Красная Чувашия», 18 января 1939 г.

соревнованиях. По ходу действия спектакля его Скапен легко взлетал с шестом на значительные возвышения, чем приводил детей в неописуемый восторг. Скапен — Никитин был истинным представителем народа, народа умного, жизнерадостного, не теряющего веру в жизнь в самых невероятных ситуациях. Он эпидеял атмосферу всего спектакля, становился его центром. «В исполнении Никитина Скапен умен, предприимчив, силен, ловок, он шутя устраняет все препятствия», — писал рецензент⁶⁸. Темперамент актера, искренность, чувство ритма — все это способствовало созданию выразительного и увлекательного образа.

Ефим Никитин в те годы и долгое время был одним из любимых детворой актеров. Не успевал он сыграть какую-нибудь роль, как его начинали называть не иначе как именем героя. Сыграл роль Сказочника в «Снежной королеве» — дети не давали прохода с просьбой рассказать сказку. «Японцем» прозвали, когда сыграл роль японского шпиона Ямалоты в спектакле «Ружье Кима», возненавидели после роли диверсанта из спектакля «За Родину». Порой складывались комические ситуации. Однажды он, как спортсмен, принял участие в легкоатлетических соревнованиях. Стоило ему показаться на беговой дорожке, как по всему стадиону раздалось ликующие возгласы детворы: «Король бежит! Король бежит!» Как же иначе? Ведь он только что сыграл Короля в «Веселом портняжке»!

Эта популярность и своеобразное выражение любви юного зрителя к актеру обязывало его еще больше работать над собой, совершенствовать свое мастерство, многому учиться. Вплоть до приемов иллюзиониста, когда ему пришлось играть роль циркача в «Сказке» М. Светлова. «Ведь ребята не прощают фальши на сцене», — писал он впоследствии в своих воспоминаниях.

Возвращаясь к спектаклю «Плутни Скапена», хотелось бы отметить, что достойным партнером Никитина был исполнитель роли Жеронта актер Кжиков. Вместе с режиссером актер не стремился к внешней карикатурности образа богатого старика, как часто трактуют его на сцене. Это был мужчина вполне в силе и здравии, но из тех типов, которые считают себя самыми умными и имеющими право поучать других. И рядом со Скапеном — Никитиным особенно зримо проявлялась его глупость и никчемность, благодаря чему, по существу, раскрывался истинный комизм пьесы.

Работа над пьесами Мольера и Гольдони не могла не сказаться на творчестве актеров, она помогала повысить их мастерство, обогатила искусство.

И еще на одном спектакле предвоенных лет хотелось бы остановиться. Это была своеобразная, довольно трудная для постановки пьеса «Сказка» М. Светлова. Произведение отличается оригинальным построением сюжета, двухплановым разви-

⁶⁸ Там же.

тием действия, сочетанием реального с вымыслом, сказки с правдой. В ней присутствует светлая романтика, юмор и та особая светловская лирика, что делает его произведения неповторимыми. Театру предстояло сохранить все это обаяние поэтической образности пьесы, присущий автору взгляд на жизнь и людей.

Не все удалось театру. Не все образы в равной степени были достойны автора. Но это был все-таки по-настоящему волнующий, яркий спектакль. Режиссер Петров не пошел по легкому пути, не упрощал пьесу. Сказочность он пытался передать как вполне возможное в жизни и при этом сохранить ее поэзию. Лейтмотивом спектакля становилась песенка одной из любимых зрителем героинь — Кати:

Я хочу прожить на этом свете
Самую веселой для друзей...
Самый сильный, самый страшный ветер
Не потушит юности моей.

Суровые испытания проходят герои — молодые геологи, юноши и девушки, отправляющиеся во главе с директором института Иваном Анисимовичем в экспедицию в тайгу. Закаляются, преодолевая трудности, сохраняя светлую веру и романтику юности. Это был спектакль о молодости, о чувстве коллективизма, о дружбе.

В спектакле было немало настоящих творческих достижений. Особенно ярки были образы молодежи. Каждый из них был наделен своей индивидуальностью, и все вместе они составляли дружный и крепкий коллектив. Чуткую, внимательную, участливую к чужому несчастью и горю, бывшую беспризорницу, а теперь молодого геолога Катю искренно и поэтично играла Р. Иванова — позднее одна из ведущих актрис Чувашского драматического театра Р. И. Ананьева. Роль страстного, впечатлительного цыгана Якова исполнял режиссер спектакля В. Петров; философски настроенного Моисея — артист М. Яковлев; скромного, поэтичного Ваню — А. Мудров, позднее актер и режиссер Русского драматического театра; энергичную, мечтающую о покорении Вселенной Таню — артистка М. Николаева. Одиннадцатилетний мальчик Шурик в исполнении А. Маштановой становился подлинным героем спектакля: живой, находчивый, вездесущий, еще по-детски наивный, но уже по-взрослому сдержанный в горе. Роль директора института Ивана Анисимовича была одной из главных. Автор показал новый тип ученого, всего себя отдающего народному делу. И артисту А. Туфанову в значительной степени удалось это передать.

В целом спектакль был оценен зрителем, всей общественностью как волнующее, нужное для идейного воспитания моло-

дого поколения произведение, как успешно выдержанный экзамен на творческую зрелость⁶⁹.

Так постепенно Чувашский ТЮЗ набирал силы и опыт. В нем начинали свою творческую жизнь ряд актеров Чувашского драматического, Русского, колхозных театров.

Накануне войны ТЮЗ получает популярность среди самых широких слоев населения. Его реалистическое искусство было доступно и понятно детям всех возрастов и было интересно для взрослых. Это был уже вполне профессиональный, сложившийся коллектив со своим, вполне конкретным творческим направлением. Его деятельность была нужной и полезной в общем деле воспитания подрастающего поколения. Он был нужен народу, и в этой нужности по-своему отражались растущие духовные запросы народа. Будущее театра было определено.

Но начавшаяся Великая Отечественная война прерывает деятельность театра. Чувашский ТЮЗ временно прекращает функционировать. С объявлением войны 16 работников театра во главе с его художественным руководителем В. С. Петровым уходят на защиту Отечества.

20

⁶⁹ И. Н. Сулягин. «Сказка». — «Красная Чувашия», 23 апреля 1940 г.

СООБЩЕНИЯ

К. И. Ванюшкин

КОЛХОЗНЫЕ ТЕАТРЫ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЧУВАШИИ В 30-е ГОДЫ

В 30-е гг. Страна Советов делает гигантские шаги в создании социалистической экономики. Реконструируются старые и строятся новые промышленные предприятия. Перестраивается сельское хозяйство на основе коллективизации. Благодаря заботам партии и правительства в ходе строительства социализма создается широкая сеть культурно-просветительных учреждений в городе и на селе. Клубы, библиотеки, избы-читальни становятся подлинными очагами социалистической культуры, призванными повышать культурный уровень и политическую сознательность масс. Художественная самодеятельность, являющаяся выражением творчества широких масс трудящихся, получила в 30-е гг. большое развитие: множилось число участников, совершенствовалось мастерство. Укреплялась материальная база для самодеятельного искусства и в Чувашии. Если в первые годы Советской власти для культурно-просветительной работы в селениях приходилось ограничиваться лишь тем, что приспособлялись какие-то помещения: сараи, склады, реквизированные дома сельских кулаков и т. д., то в начале 30-х гг. только что организованные колхозы уже начинают строить свои клубы. Например, в Красноармейском районе в течение одного 1934 г. были построены клубные здания в 5 колхозах, в том числе в колхозах «Буксир» и «Чаймаш» — на 200 мест¹. В 1935 г. клубов с такими вместительными залами в республике насчитывалось около ста².

В 1935 г. в Чувашии действовали 152 колхозных клуба, 1280 красных уголков, 326 изб-читален и 10 домов социалистической культуры³, а в 1937 г. количество колхозных клубов увеличилось до 198, функционировали 417 изб-читален и 23 дома социалистической культуры⁴.

¹ «Канаш», апрелён 28-мёшэ, 1935 с.

² «Канаш», ноябрён 21-мёшэ, 1935 с.

³ «Красная Чувашия», 5 июля 1935 г.

⁴ «Красная Чувашия», 3 июня 1937 г.

Многие клубы и избы-читальни проводят большую массовую работу среди населения, становятся организующим центром культурной работы в деревне. Так, например, анализируя работу Ойкас-Кибексинской избы-читальни Шихазанского района, республиканская газета писала, что здесь имеется «неплохой план работы... Организованы и регулярно работают кружки... В летние месяцы намечено провести лекции и доклады квалифицированных лекторов из района и из г. Чебоксар... Намечено проводить народное чтение художественной литературы (произведения А. Пушкина, М. Горького, М. Шолохова и др.)»⁵.

Растут культурные запросы советской деревни. У молодежи появляется потребность в общении с высокохудожественными произведениями искусства. Редкие гастрольные выезды театров Чебоксар на село ее не удовлетворяют. Возникает необходимость в создании новых очагов культуры, тесно связанных с жизнью колхозов. В этих условиях зарождаются колхозные-совхозные театры с профессиональными актерами. Хотя они считались республиканскими театрами, но существовали непосредственно в условиях села, лучше и ближе знали повседневную жизнь первых колхозов и колхозников. Коллективы их большую часть времени проводили в выездах по деревням. Поэтому эти театры стали называться «передвижными колхозными театрами».

Передвижные колхозные театры одной своей гранью примыкали к профессиональным, имея штатных актеров, обучавшихся в театральной студии или театральном техникуме, а с другой — представляли как бы лучший драматический коллектив, с более высокой, по сравнению с самодеятельностью, исполнительской культурой. В этих театрах иногда более половины актеров были люди, пришедшие из художественной самодеятельности, подчас с начальным и неполным средним образованием. Так, например, в составе артистов первого передвижного колхозного театра по состоянию на 1 января 1935 г. 9 артистов из 17 были из самодеятельности, с начальным образованием.

Передвижных колхозных театров, работавших на чувашском языке, было пять, из них три — на территории Чувашской АССР, один — в Татарской АССР (в с. Дрожжаное) и один — в Башкирской АССР (в с. Бижбуляки). В данной статье мы рассматриваем деятельность только тех театров, которые работали в Чувашии.

Первый такой театр в Чувашской АССР был организован в сентябре 1934 г. и имел базой поселок Козловку. Первый республиканский передвижной колхозный театр открыл свой сезон 7 ноября 1934 г. спектаклем «Шестеро любимых» по пьесе А. Арбузова. Спектакль, поставленный выпускником Чувашского театрального техникума А. Чугуновым, полюбился зрителям и сохранялся в репертуаре в течение ряда лет. Вот, напри-

⁵ Там же.

мер, отзыв учителей Эльбарусовской средней школы: «...Идея пьесы актерами раскрывается умело. Процесс перестройки мыслей человека в ходе социалистического труда, рост роли женщины в социалистическом строительстве артистами показывается не плакатно, а глубоко волнующе. Реалистичен образ Степана Гайдара (артист Г. Фадеев). Буйный и анархичный Степан на наших глазах перестраивается, и это весьма убедительно. Роль трактористки Лены артистка М. Ильина исполнила очень правдиво...»⁶

Подобные отзывы поступили от зрителей с. Первые Синьялы Марпосадского района, от колхозницы Н. Вдовиной и др.

Актеры, окончившие театральный техникум, помогали в творческой учебе тем, кто пришел из самодеятельности. Так, в 1935—1936 гг. была организована учеба по актерскому мастерству, которая в мае 1936 г. закончилась принятием зачета⁷.

В течение 1935—1936 гг. театром были поставлены «Не все коту масленица» А. Островского, «Чудесный сплав» В. Киришона, «Счастливый дозор» А. Арбузова, «Ялта» (В деревне) Ф. Павлова, «Панкратов йанайшэ» (Ошибка Панкротова) С. Ялавина и др. Только в 1935 г. театр обслужил 18 800 зрителей. На спектакли «всегда собирается много народу, колхозникам нравится то, что театр умело отражает современную жизнь села»⁸, — писали зрители из д. Саруй Урмарского района. С осени 1936 г. театр был переведен в Марпосадский район.

Артисты проводили большую работу по оказанию помощи сельским драмкружкам. В первом годовом отчете театра за 1935 г. сообщается, что коллектив поддерживает постоянную связь с 10 драмкружками в Козловском, с 11 драмкружками в Урмарском, с 13 драмкружками в Марпосадском районе—643 любителя театрального искусства этих коллективов имели возможность получать консультации и советы от артистов первого передвижного колхозного театра⁹.

Нередко ведущие артисты театра помогали самодеятельным коллективам в подготовке спектаклей. Так, заслуженный артист ЧАССР Г. Фадеев помог поставить «Вассу Железнову» в кружке Козловского домостроительного завода; артист П. Игнатъев поставил с самодеятельными артистами Маломаклашкинского и Марпосадского драмкружков «Мещане» и «Вассу Железнову»; артист М. Семенов осуществил постановку пьесы «Мещане» в драмкружке с. Янгильдино¹⁰.

Второй передвижной колхозный театр с базой в с. Батырево организовался в декабре 1935 г. В течение первого сезона им поставлено 4 спектакля. Режиссером работал опытный специалист чувашской сцены заслуженный артист ЧАССР К. Егоров.

⁶ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 6, л. 190.

⁷ Там же, д. 33, л. 197.

⁸ «Канаш», сентябрь 14-мёшэ, 1935 г.

⁹ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 33, лл. 195—197.

¹⁰ Там же, д. 75, л. 69.

Он привлекал широкий круг учителей и представителей колхозной общественности к обсуждениям новых спектаклей. Так, в обсуждении спектакля «Шестеро любимых» по пьесе А. Арбузова приняли участие два председателя колхоза, 11 учителей и много молодежи из селений района ¹¹.

В коллективе работали в основном актеры, окончившие театральный техникум, но были и пришедшие из самодеятельности. С ними проводилась систематическая учеба по актерскому мастерству. В ряде случаев учеба сочеталась с конкретной работой над образами классических пьес. Долго и кропотливо работали, например, над пьесой А. Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Замечательного успеха в этом спектакле добилась актриса А. В. Яковлева: идя от собственного жизненного опыта, она в образе Насти передала переживания девушки, которую собираются выдать замуж за ненавистного ей, но богатого жениха.

Исключительно важное значение для коллектива имела работа над пьесой М. Горького «Егор Булычев и другие». Пьесы М. Горького требуют от режиссеров и актеров огромного внимания к каждой фразе, к каждому слову, глубокого проникновения в сложные характеры героев. Коллектив театра, безусловно, понимал, что создание горьковских образов, отличающихся большим внутренним содержанием и богатыми оттенками чувств,—дело серьезное. В течение продолжительного времени коллектив театра под руководством режиссера В. Фролова работал над пьесой «Егор Булычев и другие». Как указано в отчете театра, актеры, готовя этот спектакль, «значительно подтянулись, стали другими, более требовательными к себе» ¹². Особенно успешно подвигалась работа по созданию горьковских образов у заслуженного артиста ЧАССР Т. Соловьева и актрисы К. Стахеевой.

Ставились театром также пьесы братских советских народов. Так, в 1938 г. был поставлен спектакль по пьесе татарского драматурга Р. Ишмуратова «За Родину». В этом спектакле, шедшем под названием «Клятва», были заняты артисты Т. Соловьев, М. Кубенев, М. Бикулова, В. Фролов, Г. Куприянов и др. Пьеса привлекла внимание актеров новизной тематики, разработанной на материале из жизни татарского народа.

У колхозницы Сайме два сына. Младший, Заки,—передовой тракторист, а старший, Вали, служит пограничником, за отличие в боях с японскими захватчиками награжден орденом. Вали пишет брату и односельчанам, чтобы они в любую минуту были готовы к защите Родины. Вали героически гибнет в бою с врагами. Сайме провожает на службу в пограничные войска младшего сына, Заки, который дает матери и любимой девушке

¹¹ Там же, д. 30, л. 3.

¹³ Там же, д. 121, л. 220.

¹² Там же, д. 224, лл. 35—37.

Гульнар клятву отомстить за убитого брата. Молодая колхозница Гульнар, овладев специальностью тракториста, заменяет в колхозе ушедшего на службу Заки. Заслуженная артистка Чувашской АССР М. Бикулова создала подкупающе искренний образ Гульнар. Хотя в целом спектакль получился несколько наивно декларативным, но свежесть проблематики и отдельные образы привлекли внимание зрителей.

Второй передвижной колхозный театр, как и первый, проводил большую работу по художественному обслуживанию сельских зрителей. Только во второй половине 1936 г. 121 постановкой театр обслужил 23 242 зрителя, добираясь во время гастролей до самых отдаленных населенных пунктов. Вот, например, выдержка из одного зрительского письма: «Наша деревня расположена в глубине лесного массива в 25 километрах от райцентра. Неожиданно к нам приехали артисты Батыревского колхозного театра и показали три спектакля. Мы очень обрадовались. Просим почаще к нам заглядывать, к следующему приезду постараемся расширить имеющийся клуб»¹⁴.

Коллектив театра постоянно оказывал практическую помощь сельским драматическим кружкам. Художественный руководитель театра К. Егоров пишет по этому поводу: «Мы ни из одного колхоза не уезжаем, пока не познакомимся с работой драмкружка. Бываем на репетициях, помогаем в раскрытии содержания пьес, создании отдельных образов. Показываем, как накладывать грим, как изготовить простой парик...»¹⁵.

Третий передвижной колхозный театр, с базой в г. Ядрине, был организован в 1936 г. В качестве художественного руководителя этого театра был направлен актер Чувашского государственного академического драмтеатра В. М. Михайлов. Ему удалось привлечь к работе в театре ряд специалистов с театральным образованием, обучавшихся в разное время в театральной студии, училище и техникуме: И. Васильева, Е. Константинову, И. Кольцова, О. Васильеву, К. Терентьева, П. Тимофеева, В. Захарова, А. Иванова. Как и в других театрах, в труппу была принята одаренная молодежь из сельской художественной самодеятельности: были приглашены способные самодеятельные актеры из разных районов республики, в числе их Р. Тимофеева, М. Бойцов, Ф. Иванов, А. Васильев, П. Прокопьев, А. Семенова, В. Астров, А. Константинова.

Актер и режиссер В. М. Михайлов организовал обучение актерскому мастерству для тех членов коллектива, кто пришел из самодеятельности, студийную учебу по ознакомлению с основами сценического искусства и творческой системой К. С. Станиславского. В ходе совместной работы с актерами, имеющими театральное образование, под руководством заслуженного ар-

¹⁴ «Канаш», февралён 9-мёшэ, 1937 с.

¹⁵ Там же.

тиста Чувашской АССР В. М. Михайлова бывшие участники самодеятельных драмкружков научились создавать художественно зрелые сценические образы. Некоторые из них навсегда связали свою судьбу с искусством: М. Бойцов много лет подряд работал актером и художником народного театра Дома культуры железнодорожников в Москве, Р. Тимофеева в течение долгого времени, вплоть до ухода на пенсию, была звуко-режиссером Чувашского радио и т. д.

Коллектив третьего колхозного театра поставил такие пьесы русской и чувашской классики, как «Женитьба» Н. Гоголя, «Ялта» (В деревне), «Сутра» (На суде) Ф. Павлова, «Айдар» П. Осипова, водевили «Юбилей», «Медведь» А. Чехова и др. На его сцене шли пьесы советских авторов: «Пограничники» В. Билль-Белоцерковского, «Сады цветут» Н. Куличенко и В. Масса, «Шестеро любимых» А. Арбузова и т. д. Здесь увидели свет рампы пьесы чувашских авторов «Счастливая ночь» Н. Айзмана, «Мечта» Т. Петерки и «Радость» Ф. Трофимова. Высокую оценку зрителей получили водевили А. Чехова, поставленные артистом Чувашского драмтеатра И. Молодовым ¹⁶.

Весьма примечательно, что передвижные колхозные театры поддерживали постоянную творческую связь с Чувашским академическим драматическим театром и его актерами. На сценах колхозных театров в разное время выступали и ставили спектакли ведущие артисты Чувашского драмтеатра Б. Алексеев, И. Молодов, Н. Виноградов, Е. Никитин и др. Об одном из таких спектаклей газета «Чăваш коммуны» писала: «В спектакле «Пограничники» в Козловском передвижном колхозном театре участвовал артист Н. Виноградов. Художественный уровень значительный, если даже сравнивать его с весьма удачной предшествующей постановкой «Дубровский» ¹⁷.

Условия работы передвижных колхозных театров были трудными: не было стационара с техническим оснащением, репетиции большей частью проводились в разных сельских клубах перед началом спектаклей, из-за частых выездов творческая учеба проходила эпизодически. В связи с этим театрам не всегда удавалось создавать полноценные спектакли.

Но при всех недостатках значение передвижных колхозных театров велико. Они оказывали помощь драматическим кружкам, приблизили профессиональное сценическое искусство к широкой массе колхозников, пропагандировали лучшие произведения советских авторов, в ряде случаев находили новых местных авторов и давали сценическую жизнь новым чувашским пьесам. Отмечая значение деятельности передвижных колхозных театров, республиканская газета «Красная Чувашия» писала: «Колхозные театры, несмотря на свою молодость... прочно сли-

¹⁶ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 165, л. 64.

¹⁷ «Чăваш коммуны», январь 5-меся, 1938, с. 1.

лись с жизнью деревни, бытом колхозника и стали большой общественно-политического значения силой, организующей колхозную массу на разрешение больших задач и перевоспитывающей сознание колхозников... Колхозные театры превращаются в культурные центры, помогающие росту колхозной самостоятельности и дающие самостоятельным кружкам идейное социалистическое содержание»¹⁸.

Благодаря влиянию передвижных колхозных театров заметно совершенствуется сценическое мастерство самостоятельных актеров. Появились такие драматические коллективы, которые продолжительно и углубленно работали над подготовкой спектаклей. Ими нередко создавались постановки, в которых все компоненты театра — от игры актеров до оформления, музыки, света и звука — находились в единстве и направлялись на то, чтобы раскрыть и сделать созвучными своему времени идеи, заложенные в пьесах. Так, Картлуевский драматический коллектив Козловского района (подшефный кружок первого передвижного колхозного театра) в начале июня 1936 г. в помещении Чувашского драмтеатра показал спектакль «Ялта» по пьесе Ф. Павлова. Об этом спектакле, поставленном способным руководителем кружка В. Матвеевой, республиканская газета написала: «Картлуевцы показали художественно зрелый спектакль, вполне заслуживающий показа на профессиональной сцене»¹⁹.

Укрепление колхозов и строительство благоустроенных клубов в деревнях позволили создавать постоянно действующие драматические коллективы с широким участием колхозной молодежи. Так, в с. Ковали Урмарского района в начале 30-х гг. сложился драматический кружок, который из года в год стал набирать темпы и в июне 1934 г. «успешно поставил классическую пьесу Н. В. Гоголя «Женитьба». Театр систематически показывал спектакли в своем и соседних селах, выезжал в Татарскую республику. Театр имел, как писала газета, «реквизиты богатые, приобретенные на вырученные от спектакля деньги... Актеры села Ковали успешно овладели искусством грима... Зрители дают самые лучшие отзывы об игре комсомольцев Феклы Максимовой, Василия Ишукова, Антонины Жигатевой и других»²⁰.

Драматический коллектив с. Кадыши Ядринского (ныне Вурнарского) района (колхоз «Пионер») в течение четырех месяцев 1936 г. показал 22 спектакля²¹. Драмкружок с. Чурикасы Сундырского (ныне Моргаушского) района (колхоз «Гигант»), активно работавший с 1930 г., под руководством самостоятельного режиссера Т. Р. Малинова поставил ряд спектаклей по пьесам русской и зарубежной классики, а также русских

¹⁸ «Красная Чувашия», 1 июня 1936 г.

¹⁹ «Красная Чувашия», 3 июня 1936 г.

²⁰ «Красная Чувашия», 8 августа 1934 г.

²¹ «Канаш», декабрь 18-мёше, 1936 г.

и чувашских современных авторов²². В драмкружке д. Атнары Красночетайского района активно работали более 30 человек. Ими поставлены спектакли по пьесам «Ялта» Ф. Павлова, «Женитьба» Н. Гоголя, «Айдар» П. Осипова, «Утне ситмен туртине» Н. Айзмана, «Кукша Иван» Е. Никитина, «Аниса» А. Калгана и др. Большинство постановок было осуществлено самодеятельным режиссером И. Макаровым, который долго «работал артистом Ядринского колхозного передвижного театра» и сумел объединить членов коллектива, ставя перед ними большие творческие задачи. Спектакль «Айдар» в его постановке «пользовался большим успехом среди односельчан, получал положительные отзывы и у зрителей районного центра»²³.

Руководителям драматического кружка в д. Янгличи Канашского района удалось привлечь к участию в работе кружка широкий актив полеводов, животноводов, трактористов и многих рядовых колхозников. В спектаклях «Ялта», «Сутра», «Айдар», «Симфония будней», «Аниса», «Утне ситмен туртине», поставленных этим коллективом, участвовали трактористка В. Г. Баранова, работница фермы А. Я. Лаптева и многие-многие другие²⁴.

Деятельность драматических кружков 30-х гг. характеризуется тем, что в них хорошо проявила себя молодежь первых колхозов. Драмкружки в какой-то мере пытались следовать опыту профессиональных передвижных колхозных театров. В ряде случаев они пытались даже организовать гастрольные спектакли. Так, драматический коллектив Канашского дома соцкультуры (художественный руководитель М. Сидоров) со спектаклями «Волчья тропа» А. Афиногенова и «Москвичка» Трахтенберга выезжал в Цивильский, Вурнарский и Алатырский районы²⁵.

В апреле—мае 1936 г. для руководителей (режиссеров) колхозных кружков самодеятельности были организованы полутрамесячные курсы. Самодеятельных режиссеров сельских драматических кружков собралось туда 35 человек. Режиссеры и ведущие артисты Чувашского академического и Русского республиканского драматических театров на этих курсах рассказывали своим слушателям об основах сценического мастерства: о системе Станиславского, об актерской технике, о гриме, о световых и шумовых эффектах и других средствах сценической выразительности²⁶.

В помощь сельским драматическим кружкам было выпущено специальное пособие — «Как организовать работу колхозных театров». Автор книги, известный чувашский актер и писатель

²² ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 236, л. 6.

²³ Там же, лл. 31, 32.

²⁴ «Красная Чувашия», 5 декабря 1939 г.

²⁵ «Красная Чувашия», 15 декабря 1936 г.

²⁶ «Красная Чувашия», 30 июня 1936 г.

И. Илларионов (Иван Мучи), подробно описывает, как пользоваться занавесом, как «одевать» сцену, оформлять декорации, изготавливать парики, бутафорию, подбирать реквизит. В то время во многих драматических кружках те или иные пьесы ставились в плотной атмосфере быта, так, «чтобы было как в жизни». И. Илларионов в связи с этим излагает ряд ценных мыслей о специфике сценической условности и театральной художественной правде. В частности, он пишет: «Не следует осуждать тех постановщиков спектаклей, которые в оформлении декораций и отдельных мизансцен используют условные приемы, подчеркивая ту или иную обстановку быта отдельными штрихами. Но при этом необходимо соблюдать, чтобы если в одной половине спектакля использованы условные приемы, то этот стиль должен быть выдержан в течение всей постановки...»²⁷.

В журнале «Сунтал», а также отдельными изданиями печатались оригинальные и переводные пьесы для самодеятельных драматических кружков. В 1936 г. была выпущена специальная библиотечка для драматических кружков, куда вошли переводные пьесы «Шестеро любимых» А. Арбузова, «Прорыв в любви» В. Чуркина, «Чудесный сплав» В. Киршона и пьеса чувашского писателя А. Калгана «Аниса».

Важную роль в развитии художественной самодеятельности имели эстафеты культуры, конференции работников театрального искусства и зрителей, олимпиады народного творчества, театральные фестивали и др. Эстафета культуры, проведенная в честь 13-летней годовщины Великого Октября, охватила все районы республики. Финиш состоялся в октябре 1930 г. Заключительный концерт прошел в помещении Чувашского государственного театра. Лучшим районам, занявшим призовые места, были вручены ценные подарки: Ядринскому району — радиотрансляционная станция, Сундырскому, Красночетайскому и Цивильскому районам — комплекты библиотек²⁸.

Состоявшаяся в 1932 г. первая Всечувашская олимпиада искусств явилась стимулом к оживлению и дальнейшему развитию художественной самодеятельности в районах. Так, в отчете штаба олимпиады Шемуршинского района отмечается, что в ходе подготовки к олимпиаде «вновь организованы кружки в 12 селениях, привлечено любителей самодеятельного искусства 149 человек... почти при всех селениях, где имеются школы, организованы драмкружки, ставятся спектакли...»²⁹

Для показа в столице республики по итогам районных смотров было отобрано 14 хоровых кружков, 13 драматических коллективов, музыкальные и танцевальные кружки и много отдельных исполнителей. По итогам олимпиады первую премию —

²⁷ И. Иллариус. Как организовать работу колхозных театров. Чебоксары, 1931, стр. 18.

²⁸ «Канаш», ноябрь 1-мёшэ, 1930 с. 12.

²⁹ ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 1, д. 723, л. 5.

комплект духовых инструментов—получил Вурнарский район³⁰. Из драматических коллективов высокие оценки заслужили участники спектакля по пьесе Н. Айзмана «Враг не дремлет» — самодеятельные артисты Шумерлинского рабочего клуба. Призовых мест удостоились драмкружковцы из Козловского района, показавшие спектакль «Трясина», и из Ибресинского района — участники постановки «Приключения в сочельники». Особой похвалы заслужили рабочая Колотомина и начальник пилорамы Шиков в спектакле «Трясина»; положительно были оценены образы, созданные в спектакле колхозниками из Ибресинского района Уткиным, Смирновым, Ефимовой³¹.

В подготовке к олимпиаде самодеятельным коллективам помогали профессиональные артисты театров, композиторы, писатели, художники. Так, например, И. О. Молодов, ныне народный артист Чувашской АССР, работал с драмкружковцами в Шумерлинском районе, проводил с ними занятия по сценическому мастерству³².

В специальной олимпиаде самодеятельного искусства, посвященной 15-летию Чувашской автономии, участвовало около 13 тыс. человек. Свое искусство демонстрировали 236 драматических кружков с количеством участников 2629 человек³³.

Помощь профессиональных актеров значительно повышает качество спектаклей самодеятельных коллективов. Увеличиваются сроки работы над подготовкой спектаклей, во многих драматических кружках спектакли идут без суфлера. В ряде кружков участники упорно и подолгу работают над раскрытием внутренней психологической линии художественного образа. Так, в клубе колхоза им. Петрова Красночетайского района в феврале 1935 г. поставили пьесу «Ялта». Как сообщалось в информации о спектакле, постановщик М. П. Корнилов «сумел объединить усилия артистов вокруг раскрытия тайных дум деревенских кулаков»; доярка Поля Кондратьева «играла Елюк в ключе трагедии молодой девушки, ее Елюк показана человеком с большими душевными переживаниями... Спектакль понравился колхозникам, большое одобрение получила игра телятницы Дарьи Корниловой, которая свою Йайскар показала алчной до денег и вина...» Староста в исполнении заведующего фермой И. К. Белякова предстал перед зрителями сложной фигурой. Участник спектакля парторг Н. Фондеркин выходил на сцену «с белой широкой бородой и усами, в длинной посконной рубашке и черных латаных штанах». Роль старика он играл проникновенно. В этом кружке настойчиво учились сценическому искусству и мастерству грима. Режиссер М. П. Корнилов, как написано в рецензии, умел «над дикцией поработать, жесты

³⁰ Там же, лл. 57, 58, 75.

³¹ «Канаш», июлён 9-мёшэ, 1932 с.

³² ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 1, д. 860, л. 17.

³³ Там же, ф. 1581, оп. 1, д. 35, лл. 5—7.

указать, мимикой заняться, мизансцены до деталей предусмотреть». Гримирование артистов успешно проводил артист Фондеркин, который «пудрами, кармином и другими средствами умел превращать красивую Полю Кондратьеву в раскрасавицу чувашскую — Елюк»³⁴.

Такая кропотливая работа лучших драматических коллективов была примером для других, поскольку в драматические кружки приходили любители театра с различной общеобразовательной подготовкой, без каких-либо знаний в области искусства сцены. На первом этапе участники самодеятельных спектаклей большей частью ограничивались тем, что играли самих себя, свою собственную индивидуальность. Постоянная эксплуатация одних и тех же приемов приводила к штампу. Но от репетиции к репетиции, особенно если с кружком работал руководитель, окончивший театральную студию при Чувашском государственном театре, или выпускник театрального техникума (после 1933 г.), наиболее одаренные участники самодеятельности овладевали логикой поведения своих героев, повышали мастерство. К примеру, о работе руководителя драматического кружка при Марпосадском доме соцкультуры В. Савинове, выпускнике театральной студии, в документах органов культуры сказано, что он добивался проникновения актерами в образ при постановке пьес «Недоросль» Д. Фонвизина (1934), «Без вины виноватые» А. Островского (1935)³⁵.

Если в пьесах на современные темы им удавалось брать образцы из окружающей их жизни, то в пьесах о прошлом самодеятельные актеры должны были искать и находить в образах мотивы, созвучные современности. Были поиски, может быть, не всегда удачные, но поиски. В связи с этим нельзя согласиться с категорическими высказываниями против, например, некоторых изменений в финале пьесы «Ялта» в постановках начала 30-х гг. Конечно, невозможно полностью оправдывать такую переделку, когда Елюк, срывая с себя подвенечное покрывало, бросалась в объятия Ванюка. Но чувашская девушка 30-х гг. уже не могла бы безропотно переносить расставание навсегда с любимым только из-за того, что коль уже она обвенчана с нелюбимым, то и жить ей с ним вовек. Современная жизнь, современные люди подсказывали безусловно иную интерпретацию образа Елюк, чем трактовался он в начале 20-х гг. Благодаря этим поискам самодеятельная сцена находила нередко пути социально заостренного звучания образов классических пьес. Так, в отзыве о спектакле «Ялта» драматического кружка колхоза «Крестьянская газета» Советского района заслуженный деятель искусств ЧАССР К. И. Иванов отмечает, что «при максимальной скромности оформления, а также недоработке

³⁴ «Красная Чувашия», 8 марта 1935 г.

³⁵ ЦГА ЧАССР, ф. 1581, оп. 1, д. 11, лл. 1—3.

некоторых образов... дана постановка как подлинное народное творение». Обращенный к передовым людям деревни спектакль призывал к тому, чтобы активнее и смелее переустраивать жизнь на новой социальной основе. По «яркости созданных образов и убедительности исполнения в спектакле отличались Иванова в роли Пярчакан, Платонова в роли Йаскар. Исполнители нашли созвучие идейной направленности пьесы содержанию современной жизни, «ясно и логично доносили текст, поняли характеры и образы пьесы...»³⁶

В середине 30-х гг. делает значительные шаги самодеятельность промышленных предприятий, которая до этого была представлена лишь драматическими коллективами нескольких крупных фабрик и заводов. В конце 1935 г. состоялся первый республиканский смотр художественной самодеятельности профсоюзов. Смотр самодеятельности членов профсоюза леса и сплава, с учетом специфики их труда, был проведен летом 1936 г. Первое место завоевал Алатырский драматический коллектив, показавший одну из пьес А. Островского в постановке самодеятельного режиссера Коняшкина. В республиканской печати было отмечено «хорошее выступление артистов Н. Коняшкиной, А. Кочетковой, В. Боголюбова и А. Иванцовой»³⁷.

Рассматривая общие итоги смотра художественной самодеятельности профсоюзов, газета писала: «Наиболее характерное в прошедшем смотре — значительное повышение культурного уровня самодеятельных... исполнителей, их вполне осознанное стремление к овладению мастерством исполнения...»³⁸

Знаменательным событием в подъеме самодеятельного искусства явилась олимпиада народного творчества, проведенная в честь 20-летия Чувашской автономии. Из 1300 самодеятельных коллективов, принимавших участие в олимпиаде, было 550 драматических кружков с количеством участников 12 тыс. человек. В связи с проведением олимпиады газета «Красная Чувашия» писала: «Почти на всех предприятиях, в колхозах, учреждениях и учебных заведениях имеются коллективы художественной самодеятельности... немало коллективов добились значительных художественных успехов...»³⁹

Первое призовое место на олимпиаде получил драматический коллектив Алатырского Дома культуры. Успех творческой деятельности этого коллектива определялся в первую очередь репертуаром и организацией учебно-воспитательной работы. При выборе репертуара здесь большое значение придавали идейно-художественной ценности произведения и учитывали доступность его творческим возможностям участников самодеятельности. Алатырцы не ограничивали себя произведениями

³⁶ «Красная Чувашия», 12 июня 1941 г.

³⁷ «Красная Чувашия», 27 июня 1936 г.

³⁸ «Красная Чувашия», 12 февраля 1936 г.

³⁹ «Красная Чувашия», 29 сентября 1940 г.

определенного жанра, а старались предельно разнообразить свой репертуар. Так, в течение двух лет до олимпиады они поставили «На дне» М. Горького, «Бедность не порок», «Доходное место», «Грозу» А. Островского, «Очную ставку» бр. Тур и Л. Шейнина и др. Коллектив «сумел хорошо организовать учебно-воспитательную творческую работу»⁴⁰. Здесь тщательно готовили спектакли, уделяли достаточно внимания внешнему оформлению постановок, много и упорно работали над раскрытием второго плана роли.

Хорошо показал себя на смотре драматический коллектив колхоза им. Мичурина Ядринского района. Руководитель коллектива С. Токарев при подборе репертуара максимально учитывал творческие возможности самодеятельных артистов, постановочные возможности сельского клуба и запросы постоянных зрителей. В целом в репертуаре коллектива преобладала сельская тематика.

Искусство самодеятельного театра — искусство коллективное. Как бы далеко ни ушло в своем развитии творчество того или иного талантливого любителя, все равно основой успеха был, есть и будет крепкий, сплоченный коллектив энтузиастов. При бесконечном разнообразии творческих индивидуальностей единство идейных и эстетических позиций достигается именно единым творческим порывом.

В ходе строительства социализма формировалась новая личность, умеющая трудиться по законам красоты и способная наслаждаться прекрасным в искусстве. В. И. Ленин в беседе с К. Цеткин говорил: «Для того чтобы искусство могло приблизиться к народу и народ к искусству, мы должны сначала поднять общий образовательный уровень»⁴¹. Духовному обогащению людей, подъему общего культурного уровня строителей первых пятилеток активно содействовала стремительно развивавшаяся в 30-е гг. художественная самодеятельность. Под постоянным вниманием партии и народа она активно и благотворно влияла на становление духовных качеств новой личности, на воспитание благородных черт характера советских людей.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1957, стр. 583.

В. П. ВОРОБЬЕВУ — 90 ЛЕТ

19 марта 1977 г. исполнилось 90 лет со дня рождения Василия Петровича Воробьева — композитора, хорового дирижера и педагога, одного из основоположников чувашской профессиональной музыки.

В. П. Воробьев прошел сложный и трудный творческий путь от учителя пения и организатора школьного хора до руководителя профессионального хорового коллектива, талантливого композитора, автора многих любимых народом популярных песен.

Путем самообразования и упорного труда, глубокого проникновения в народное искусство В. П. Воробьев сумел освоить тонкости музыкального творчества, стать подлинным мастером своего дела и активным строителем молодой чувашской музыкальной культуры, национальной по форме и социалистической по содержанию. Музыкальная деятельность его началась еще до Великой Октябрьской революции, но по-настоящему успешно и плодотворно она развернулась лишь после Октября, при Советской власти, когда благодаря неустанным заботам Коммунистической партии и ее ленинской национальной политике чувашский народ, как и другие народы нашей страны, получил возможность строить новую жизнь, новую, социалистическую культуру.

Уже после Февральской революции 1917 г. В. П. Воробьев организовал хор рабочих, который стал выступать на демонстрациях с революционными песнями. С 1918 г. рабочий хор начал вести регулярные занятия, в революционные праздники систематически устраивал концерты. Этот хор, вместе с хором Чувашского центрального педагогического техникума, которым руководил Ф. П. Павлов, впоследствии послужил базой для организации в 1924 г. Чувашского государственного хора.

В самые трудные периоды гражданской войны и в годы Великой Отечественной войны В. П. Воробьев неустанно трудился ради торжества нашего правого дела, свято веря в светлое будущее народа. В 1948 г., на 62-м году жизни, он вступил в ряды Коммунистической партии.

Чувашский народ благодарен В. П. Воробьеву за его заду-

шевные и жизнерадостные песни, за то, как много сделал он для развития национальной музыкальной культуры и как композитор, и как дирижер. Произведения его сына, высокоодаренного композитора Геннадия Воробьева, которого еще юношей безвременная смерть вырвала из наших рядов, наравне с музыкой его отца, В. П. Воробьева, вошли в золотой фонд чувашской музыкальной культуры. Искусство, творческую работу В. П. Воробьев никогда не отрывал от текущей жизни, от интересов партии и народа. Он всегда был в гуще общественно-политической жизни. В. П. Воробьев был человеком большой души, отзывчивым, скромным, честным, трудолюбивым.

В сегодняшнем бурном расцвете музыкальной культуры чувашского народа большая заслуга и В. П. Воробьева.

Ф. М. Лукин.

Ю. А. Илюхин

В. П. ВОРОБЬЕВ КАК ОДИН ИЗ ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ ЧУВАШСКОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Имя В. П. Воробьева известно в нашей республике и за ее пределами как имя композитора-песенника, неразрывно соединившего свой творческий труд с Чувашским государственным хором — нынешним Чувашским государственным ансамблем песни и танца. В этом коллективе возникли и впервые исполнены все его лучшие произведения 20—30-х годов.

Прежде чем возглавить Чувашский государственный хор и стать профессиональным композитором, В. П. Воробьев имел большой опыт работы с любительскими хоровыми коллективами. В этом отношении его творческая биография во многом напоминает биографии Ф. П. Павлова и А. Н. Тогаева — энтузиастов хорового искусства в Чувашии.

Василий Петрович Воробьев родился 7 (19) марта 1887 г. в семье крестьянина-бедняка в д. Алдиарово Цивильского уезда Казанской губернии (ныне Янтиковского района Чувашской АССР). Воспоминания о детских годах мрачны: «Отец мой не только не имел какие-либо средства к моему образованию, но еле-еле содержал семью. Мы часто находились без хлеба. На всю мою жизнь запечатлелись такие моменты из... моего детства, когда отец обращался к имущим богачам с просьбой дать заимообразно хлеба и получал отказ... Бедность увела моего родителя в могилу»¹.

Отрадой и постоянными его спутниками в жизни были народные песни. Спустя много лет он написал об этом в своей автобиографии: «... Я очень любил... песни моей родной деревни, которые своей широкой напевностью и глубоким смысловым содержанием оставляли в моем детском сознании сильное, волнующее и незабываемое впечатление... Пение песен, импровизация их лучшими и наиболее яркими мелодиями являлись для меня повседневной потребностью, которая, в свою очередь, доставляла мне большую радость и стимулировала к творческому порыву»².

¹ ЦГА ЧАССР, ф. 123, оп. 1, д. 368, л. 8.

² «Автобиография композитора Воробьева Василия Петровича». Датирована 1947 г. — НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 102, л. 28.

После сельской школы Воробьев обучается в Шихазанской второклассной учительской школе и с 15 лет приступает к трудовой деятельности — сперва в должности учителя в Шинерской (Багильдинской) церковноприходской школе Цивильской волости. С этого же времени начинает записывать народные песни и делает первые робкие попытки в композиторском творчестве. В школе он создает отличный хор, один из лучших в Цивильском уезде, и, работая с ним, все более убеждается в своих способностях в хоровом и музыкальном искусстве — решает посвятить себя музыке, избрав профессию музыкального работника.

В 1909—1912 гг. В. П. Воробьев работает регентом церковного хора в с. Акулеве Чебоксарского уезда, продолжает эту работу и в Чебоксарах, куда переезжает в 1912 году. Здесь он получает известность как преподаватель пения в общеобразовательных школах и дирижер любительских хоров. Одновременно заботится о повышении своей квалификации как музыканта: выписывает для самообразования ноты, журналы, книги, а в 1913—1914 гг. занимается на регентско-учительских курсах в Чебоксарах, затем в Петербурге. «Мой девиз — учиться и учить», — так определил он направление своей деятельности.

После Февральской революции 1917 г. Чебоксарский Совет рабочих и солдатских депутатов поручает учителю пения В. П. Воробьеву организовать городской хор для проведения первомайского праздника. Из рабочих бывшего Ефремовского завода, металлзавода и солдат Чебоксарской конвойной роты Воробьев в короткий срок сформировал хор численностью 150 человек, выступление которого на первомайской демонстрации произвело на жителей города огромное впечатление. Были исполнены революционные песни «Интернационал», «Отречемся от старого мира», «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу», «Вы жертвою пали» и др.

В. П. Воробьев избирается секретарем культпросветкружка при Совете рабочих и солдатских депутатов, а после Октябрьской революции — председателем комитета бедноты I-го района г. Чебоксар. Его командировали в районы для проведения массовых мероприятий — партийных недель, недель красноармейского пайка, гужевой и трудовой повинности, для перевыборов сельских Советов и т. д. «Все поручения я выполнил с полным сознанием революционного долга... Как честный пролетарий, кладу посильный труд свой в постройку великого всемирного здания III Интернационала, так как верю, как утреннему восходу солнца, что погибнет капитал во всем мире и что все народы сольются под знаменем равенства и свободного труда»³, — писал Воробьев 17 февраля 1921 г. Он верил, что Советская власть открывает новую эру в развитии творческой инициативы масс, создавая условия для свободного процветания народного и про-

³ ЦГА ЧАССР, ф. 123, оп. 1, д. 368, л. 8.

фессионального искусства. Всю свою дальнейшую деятельность он посвятил служению искусству родного народа, делу музыкального просвещения масс.

Для становления и успешного развития чувашской профессиональной музыки необходимо было подготовить национальные кадры. Опытный педагог, В. П. Воробьев был одним из зачинателей этого дела. Вместе с Ф. П. Павловым и С. Ф. Ивановым он работал в Чебоксарской музыкальной школе со дня ее открытия в 1920 г. — преподавал сольфеджио, постановку голоса и хоровое пение. В 20—30-е гг. вел также хоровое пение и музыкальную грамоту в Центральном чувашском педтехникуме, музыкальном и театральном техникумах, политпросветшколе и средних школах г. Чебоксар, руководил самодеятельными хорами — рабоче-крестьянской милиции, областного суда и прокуратуры, ликеро-водочного завода и др. Сколько музыкантов он обучил, сколько людей научил любить и понимать музыку! Среди его учеников известные деятели современного чувашского искусства, композиторы, дирижеры, певцы, музыканты, актеры, учителя, писатели и журналисты, работники партийных и советских органов. Все они с благодарностью вспоминают Василия Петровича Воробьева.

Огромны заслуги В. П. Воробьева в развитии хорового искусства в Чувашии. Организованный им в 1917 г. хор сыграл большую роль в революционном воспитании трудящихся, выступая на демонстрациях и митингах, устраивая концерты для народа. После образования Чувашской автономной области хор пополнился молодежью из учебных заведений, а также любителями-певцами. Репертуар его стал обогащаться национальными хоровыми произведениями, написанными первыми чувашскими композиторами: самим В. П. Воробьевым, Ф. П. Павловым, С. М. Максимовым, Г. Г. Лисковым. В 1924 г. на базе этого хора, а также хорового коллектива, руководимого Ф. П. Павловым, был организован Чувашский государственный хор (ныне ансамбль песни и танца). Дальнейшая творческая деятельность В. П. Воробьева протекала главным образом в этом коллективе: дирижером этого хора он был вплоть до начала Великой Отечественной войны⁴.

С деятельностью Воробьева-дирижера связаны лучшие страницы истории Чувашского государственного хора. Через пять лет после организации коллектива (в 1929 г.) хор под управлением В. П. Воробьева и Ф. П. Павлова впервые выступил в Москве. Газета «Правда» написала об этом: «Гостивший в течение двух недель в Москве Чувашский государственный хор показал в Парке культуры и отдыха и по радио замечательные по звучности и необычные по мелодике чувашские песни. Хор

⁴ В 1939—1941 гг. работал с некоторыми перерывами. Окончательно ушел из хора 17 сентября 1941 г.

отлично построен, звучит стройно, дает хорошие оттенки, гибок и податлив воле дирижеров»⁵.

Летом 1936 г. хор (капелла) под руководством В. П. Воробьева участвует на I Всесоюзной хоровой олимпиаде народов СССР и Всесоюзном радиофестивале. В качестве одного из лучших хоровых коллективов он был представлен в Кремле руководителям партии и правительства⁶. Жюри I Всесоюзной хоровой олимпиады отметило: «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»⁷. Высокую оценку коллективу дал профессор А. В. Свешников: «Репертуар хора хорошо подобран и отработан, что свидетельствует о продуманном и серьезном отношении к делу. Из тех вещей, которые мне удалось послушать, нельзя сделать ни одного отвода. Весь репертуар был высококачественным»⁸.

В репертуаре хора к тому времени было свыше 180 чувашских песен. Довольно большое место занимали произведения русских и зарубежных классиков — М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, А. Даргомыжского, Л. Бетховена, Э. Грига, Ф. Шуберта, Р. Шумана, а также русских советских композиторов — А. Давиденко, М. Коваля, В. Белого, Б. Шехтера, М. Юдина и др. В коллективе пели 44 хориста: 13 сопрано, 11 альтов, 11 теноров и 9 басов.

Весной 1937 г. Чувашский государственный хор под руководством В. П. Воробьева почти месяц гастролитовал в Ленинграде. И здесь хор показал отличные качества, отмеченные крупными знатоками хорового дела. Вот что говорил, например, профессор Ленинградской консерватории А. А. Егоров: «Ценным моментом в вашем исполнении является то, что вы прекрасно держите интонацию. У вас чистый строй, чувствуется, что поет хоровой коллектив, у которого есть хорошее гармоническое звучание»⁹. Превосходно исполнял хор чувашские народные песни.

Надо отметить, что в творческой лаборатории В. П. Воробьева — в хоре, руководимом им, получили прекрасную школу будущие мастера хорового искусства Чувашии Ф. Лукин и Г. Лебедев — в 30-е гг. хористы Чувашского хора и помощники дири-

⁵ Цит. по кн.: «Культурное строительство в Чувашской АССР», кн. 1. Чебоксары, 1965, стр. 173.

⁶ В Кремле хором были исполнены четыре народные песни: «Кай, кай Ивана» (обр. В. Воробьева), «Колхоз уй-хирё» (обр. А. Егорова), «Туй юрри» (обр. Ф. Павлова), «Кёреке юрри» (обр. С. Максимова).

⁷ «Рецензия на выступление Чувашской государственной капеллы», подписанная зам. председателя жюри I Всесоюзной хоровой олимпиады проф. Н. М. Данилиным. — Личный архив Ю. Илюхина.

⁸ «Красная Чувашия», 9 июля 1936 г.

⁹ «Творческая встреча руководителей художественной самодеятельности г. Ленинграда с коллективом Чувашского гос. хора под руководством В. П. Воробьева 14 марта 1937 г. Стенографический отчет». — Личный архив Ю. Илюхина.

жера, А. Орлов-Шузым — с 1938 г. второй дирижер, Г. Хирбю — хорист (впоследствии дирижер вокального ансамбля Чувашского радио, организованного В. П. Воробьевым).

В. П. Воробьев писал: «В творческом труде — композиторском и хоровом, дирижерском, я испытываю радость жизни и нахожу вдохновение. Если та или иная песня, написанная мною, или песня другого композитора, исполненная хором, воспринимается народом как свое близкое, родное, дорогое, это для меня большая радость, выше которой я не жду от своей жизни...»¹⁰

Для народа создавал В. П. Воробьев и свои песни. Первые песни композитора были написаны на основе переосмысления песен старой формации. «Старинная мелодия, даже несколько измененная, но наполненная новыми словами, создает песню, которая будет усвоена легко и быстро...»¹¹ Эти слова М. Горького, сказанные им о новой советской песне, очень точно определяют творческую позицию В. Воробьева. Песни его, глубочайшими корнями связанные с народной музыкой, сразу становились популярными. Но и оригинальные песни его трудно отличить от народных. В этом отношении многие из них близки к народно-патриотической лирике мастера советской песни В. Г. Захарова. Глубокое проникновение в стилевые особенности народной песни, яркая мелодичность, ясность хоровой фактуры и жизненность образов сделали произведения В. Воробьева подлинно народными.

Крупный музыкальный фольклорист, В. П. Воробьев записал около 800 чувашских народных песен, старинных и современных. В отличие от Ф. Павлова и С. Максимова, которые обрабатывали в основном песни этнографического характера, Воробьев на основе народных мелодий создавал новые, современные песни. Содержание его произведений тесно связано с новым советским бытом, социалистическим строительством, счастливой жизнью колхозного крестьянства. В. Воробьева по справедливости называли певцом чувашской колхозной деревни.

Композиторская деятельность В. П. Воробьева началась с воплощения в песне новых тем и образов, порожденных самой жизнью. Строительство новой жизни, укрепление союза рабочих и крестьян, борьба с религиозными пережитками, коллективизация сельского хозяйства — основная тематика его песенного творчества 20-х гг. Из песен этого периода особенно знамениты «Кай, кай Ивана» (Выйди, выйди за Ивана), «Килмен те курман Шупашкарне» (Мы в Чебоксарах побывали), «Тăпачă юрри» (Подражание молотбе), «Хресчен юрри» (Песня крестьянина). В. П. Воробьев явился также зачинателем чувашской песенной Ленинианы («Ленин», «Инçетре, инçетре» и др.).

¹⁰ Из докладной записки В. П. Воробьева секретарю Чувашского обкома ВКП(б) И. К. Иванову. — Личный архив Ю. Илюхина.

¹¹ М. Горький. Собр. соч., т. 27. М., 1953, стр. 350.

Горячий отклик у массового слушателя нашла песня-кантата «Октябрь сулё» (Путь Октября), написанная на стихи Н. Васянки к 10-летию Октябрьской революции. К этому времени чувашская героико-патриотическая песня еще не успела оформиться. Мысль о произведении у Воробьева возникла, вероятно, под влиянием хорового творчества русских советских композиторов—А. Кастальского, Д. Васильева-Буглая, Г. Лобачева и др., песни и обработки которых хорошо были известны чувашскому композитору. В «Пути Октября» композитор для осуществления своего замысла нашел конкретный музыкально-поэтический образ. Это — образ чувашского народа, мысленно обращающегося в песне к В. И. Ленину.

«Ленин вооружил нас верным, всесильным оружием. Он воспламенил сердца трудящихся идеей революции. Он сам руководил этой революцией. И мы победили, обрели свободу, счастье. Солнцу Свободы — вечно сиять!» — такими словами можно было бы передать содержание песни-кантаты, раскрываемое простыми, но проникновенно-выразительными средствами. Музыка изобилует энергичными, волевыми интонациями, в то же время она мелодична, напевна. Вообще, вся хоровая фактура произведения В. Воробьева отличается плавностью мелодического движения, естественностью голосоведения. В этом — одно из достоинств творческого стиля композитора, большого знатока хорового письма.

В музыке «Пути Октября» своеобразно преломляются черты русской советской героико-патриотической песни 20-х годов. В то же время она ярко национальна. Новизна музыкального языка и тематического развития ставит это произведение в число новаторских: в нем синтез национального и интернационального воспринимается как естественный результат взаимовлияния и взаимообогащения художественных культур. В этом отношении более убедительный пример в чувашской музыке 20-х гг. едва ли можно найти.

Из песен, появившихся в 30-е гг., оригинальностью хоровой разработки и свежестью мелодики отличаются «Колхоз ачисем» (Колхозная молодежь), «Колхоз хирёнче» (На полях колхозных), «Върман урлă кăсрăмър» (Дубравой мы ехали), «Туса хёрёсем» (Тойсинские девушки) и др.

Много патриотических песен создал В. П. Воробьев в годы Великой Отечественной войны. Из них наибольшей популярностью пользовалась знаменитая «Шурă-шурă кăвакарчăн» (Белая голубка) на стихи И. Тукташа. В этой песне композитор тонко почувствовал поэтичность образов текста и написал глубоко волнующий музыкальный рассказ о белой голубке — девушке, навек потерявшей милого друга. Произведение В. Воробьева останется замечательным музыкальным памятником героизму советских людей в Великой Отечественной войне.

Композитор продолжал писать и после войны, несмотря на

тяжелую болезнь, которой он страдал в последние годы жизни. Его лебединые песни, такие, как «Мичуринран вёренер» (Учимся у Мичурина) и «Ѕурхи хёвел» (Весеннее солнце), полны сердечной теплоты, светлых, жизнерадостных чувств и настроений¹².

Коммунист В. П. Воробьев был композитором-общественником, замечательным хоровым дирижером, прекрасным знатоком и пропагандистом чувашской народной песни, авторитетным педагогом. Советское правительство отметило его добросовестный труд во имя родного народа орденом Трудового Красного Знамени, ему было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР. Умер В. П. Воробьев 10 декабря 1954 г. в Чебоксарах.

Творческая и общественная деятельность В. П. Воробьева нашла горячий отклик и снискала ему подлинно народную славу.



¹² Основные произведения В. П. Воробьева опубликованы в сб.: «Ѕёнь юрăсем». Шупашкар, 1927; «Ѕён сарнай». Шупашкар, 1931; «Акă пурнаç лайăх-çке». Шупашкар, 1936; «Ѕёнь юрăсем». Шупашкар, 1948; «Пирён юрăсем» (Наши песни). М., 1949; «Юрăсем». Шупашкар, 1956.

В. П. ВОРОБЬЕВ КАК СОБИРАТЕЛЬ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

(По материалам Научного архива ЧНИИ)

Первые шаги в собирании и изучении чувашской народной музыки были сделаны русскими учеными в конце прошлого века. Но основательное, систематическое собирание материалов по чувашской народной музыке было осуществлено лишь в 20-е и 30-е гг. нынешнего столетия, причем преимущественно музыкантами — выходцами из чувашского народа. Большой вклад в это дело внесли первые чувашские музыкальные деятели — С. М. Максимов, Ф. П. Павлов, В. П. Воробьев, М. И. Ильин, И. В. Салтыков, Г. Г. Лисков, Т. П. Парамонов и др. (Следует отметить, что фольклорные записи, сделанные ими в довоенные десятилетия, превосходят материалы, поступившие в архив в 50—70-е гг., как в количественном, так и в качественном отношении, — мы не говорим о магнитофонных записях, произведенных фольклористами ЧНИИ в последние пятнадцать лет).

Василий Петрович Воробьев — один из тех первых энтузиастов, кто заложил основы чувашской музыкальной фольклористики. В Научном архиве Научно-исследовательского института при Совете Министров Чувашской АССР (НА ЧНИИ) хранятся его рукописи, среди которых примерно восемьсот (по указанию самого В. П.¹) записей чувашских народных песен — плоды многолетней целенаправленной работы.

Начало фольклористской деятельности В. П. Воробьева относится к октябрю 1914 г.² Он обратился к народному творчеству непосредственно по получении музыкального образования на регентско-учительских курсах в Петербурге, где находился вплоть до августа 1914 г.³

В автобиографии В. П. Воробьев указывает, что, приехав в Чебоксары, он «начал в качестве самообразовательной работы заниматься композиторской работой...»⁴. Если учесть, что к собственному сочинению он пришел в 1924 г. (первая песня, им ука-

¹ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 102, л. 53.

² НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 113, л. 75. Рукой В. П. сделана надпись: «Первая песня, записанная мною. 1914-й год, октябрь.— В. Воробьев».

³ Курсы прекратили свое существование с началом первой мировой войны. В. П. успел закончить только второй курс (с отличием). — НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 102, л. 10.

⁴ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 102, л. 18.

зываемая, — «Ватя кинемей» — Мысли старушки⁵), то ясно, что под «композиторской работой» он мог подразумевать запись и обработку фольклорных произведений и вообще хоровые аранжировки.

Собирацию народной песни В. П. Воробьев отдал сорок лет жизни. В его тетрадях имеются фольклорные материалы из районов Чувашии (Канашского, Яльчикского, Шемуршинского, Янтиковского, Ибресинского, Чебоксарского, Марпосадского, Батыревского, Урмарского, Цивильского, Козловского, Красночетайского, Аликовского, Ядринского, Вурнарского, Красноармейского, Моргаушского), а также Башкирии, Татарии, Куйбышевской, Ульяновской, Саратовской областей.

В 1929 г. В. П. принял участие в записи репертуара Г. Федорова. Из зафиксированных тогда впервые 235 песен знаменитого певца запись 89-ти принадлежала Воробьеву⁶.

Точно известно (пока) еще о двух поездках В. П. Воробьева с целью собирания фольклора. В ноябре—декабре 1933 г. он принял участие в Правительственной экспедиции по изучению Чувашского края, побывал в семи селениях в Канашском, Мало-Яльчикском, Шемуршинском, Ибресинском и Батыревском районах и записал 92 мелодии⁷. Кроме того, сохранилось командировочное удостоверение на имя В. П. Воробьева, где сказано, что он направляется в Куйбышевскую область для собирания фольклора (1942 г.)⁸.

Всего в НА ЧНИИ имеется более двадцати единиц хранения с фольклорными записями В. П. Воробьева. Не все они одинаково богаты, нередко в них и дублировки. Причины этого в следующем: получив образование регента церковного хора, В. П. употреблял в полевых условиях цифровую систему записи напевов (широко применявшуюся в регентской практике); затем эти записи переводились им в обычную пятилинейную нотацию (очевидно, для обработки, а также для сдачи в архив). Позднее эти нотации были переписаны в тщательно отредактированном виде — скорее всего, с целью издания сборника, что было,

⁵ Там же, л. 25. Позднее песня стала по-русски называться «Старая бабушка».

⁶ С. М. Максимов. Предисловие к сб. «146 песен, записанных от Гавриила Федорова С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьевым и Т. Парамоновым». Чебоксары — Москва, 1934, стр. 4.

⁷ См.: НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 109 (черновик, цифровые нотации), ед. хр. 25 (ноты), ед. хр. 24 (ноты, копия с ед. хр. 25), ед. хр. 62, 63 (отредактированные копии с ед. хр. 25).

⁸ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 102, л. 143.

по признанию В. П., его «заветной мечтой»⁹. Эти записи и копии с них попали в НА ЧНИИ в разное время¹⁰.

В число нотаций вошли не все черновые цифровки, содержащиеся в тетрадах В. П. Поэтому черновые рукописи (цифровые), сделанные собирателем в поездках, в полевых условиях, подлежат нотированию и приведению в систему. Их изучение должно помочь паспортизации части нотаций, уточнению места записи, позволит ввести в практический и научный оборот чувашской музыки новые варианты и оригинальные мелодии. Из нотированных записей большой интерес представляют уже упомянутая тетрадь ед. хр. 25—92 мелодии (см. также копии в ед. хр. 24, 62, 63), тетради ед. хр. 26—300 мелодий (см. копии в ед. хр. 63, 64, 65, 66, 67, 68), ед. хр. 33, 38, 107, 108 — в общей сложности в них содержится свыше шестисот мелодий. Все эти записи производились В. П. на слух, без применения звукозаписывающих аппаратов¹¹. Тем не менее точность фиксирования мелодий в его собрании весьма высока. Незначительные отступления — варианты мелодии, конечно, им не учитывались, но типичный облик мелодии показывается весьма убедительно, что можно проверить сравнением с современными магнитофонными записями тех же мелодий. Это относится и к звуковысотной, и к ритмической стороне. В. П. обходил трудности тактировки сложных ритмических рисунков — в его авторской нотации

⁹ Там же, л. 53. К сожалению, мечту эту В. П. не удалось осуществить. Из всего записанного им при его жизни было опубликовано лишь 25 песен — в сборнике «146 песен, записанных от Гаврила Федорова» (Чебоксары — Москва, 1934). В 1969 г. в новом сборнике песен, записанных от Г. Федорова («620 песен и мелодий...») были использованы 54 записи В. П., в том числе и ранее изданные.

¹⁰ В 1961 г. они были идентифицированы Ю. А. Илюхиным. См.: НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 122, «Дело по отбору чувашских народных песен из фонда В. П. Воробьева»: «...Всего просмотрено и зафиксировано 867 записей чувашских народных песен...»

¹¹ Это же можно сказать и о деятельности почти всех фольклористов, собиравших чувашские песни вплоть до 1961 г. Пока известно три случая применения фонографа для записи чувашского фольклора. Первым это сделал Роберт Лах, директор Венского фонограммхива Академии наук: осенью 1917 г. в лагерях для военнопленных первой мировой войны на территории Австрии он записывал песни нерусских народов России. В 1940 г. чувашские песни Лах издал отдельным сборником.

В фонограммхиве Фольклорной секции Института антропологии, этнографии и археологии (ИАЭА) АН СССР хранилось 28 валиков, записанных В. К. Томилиным в 1930 г. См.: С. Д. Магид. Список собраний фонограммхива Фольклорной секции ИАЭА АН СССР. — В кн.: «Советский фольклор. Сб. статей и материалов», № 4-5. М. — Л., 1936, стр. 415—433. Об этих же записях упоминает С. М. Максимов в предисловии к сб. «146 песен...» (стр. 4). Он уточняет, что Томилин записал около 100 песен, главным образом от Г. Федорова.

В 1929 г. Чувашская секция Общества по изучению Башкирии и Чувашский педтехникум провели в Белебеевском кантоне экспедицию, во время которой были записаны чувашские песни и наигрыши. 40 фоноваликов этой экспедиции хранятся в НА ЧНИИ.

большинство напевов дано вовсе без тактовых обозначений. В этом можно видеть, на наш взгляд, стремление сохранить свободу неуловимой изменчивости ритмики народных песен, отсутствие претензии дать единственно правильную интерпретацию данного ритмического рисунка (что неизбежно вытекает из твердо тактированной записи). В таких нотациях сказались чуткость и интуиция В. П., внутренне очень музыкального (это известно и по его работе с хором). Во всяком случае, нетактированный способ записи подобных мелодий — более приемлемый выход из положения, нежели громоздкая и нередко надуманная тактировка, весьма часто встречающаяся в нотациях даже новейшего времени*. Здесь уместно вспомнить высказывание большого знатока чувашского фольклора С. М. Максимова: «Характеризуя В. П. Воробьева как музыканта-этнографа, надо отметить, помимо большой любви и уважения к народному песенному творчеству, его вдумчивое отношение к записи, стремление как можно лучше и точнее зафиксировать народную песню. Мне лично известно, как В. П. возвращается к некоторым сделанным записям неоднократно, в течение нескольких лет уточняя интонационную и метро-ритмическую их стороны. Поэтому к записи песен В. П. Воробьева можно отнестись с полным доверием»¹².

* * *

Оценивая начальный этап развития чувашской профессиональной музыки, В. П. говорит: «...Мы искали пути написания произведений для исполнения хора. Мы шли по этому пути с большой осторожностью и опаской»¹³. Надежной опорой и важнейшей основой творчества первых композиторов республики была народная песня. Идея создания национального музыкального искусства и вдохновила чувашских музыкантов столь широко развернуть собирательскую деятельность. У первых чувашских собирателей интерес к фольклору был в основном практический (исключение — С. М. Максимов) — найти наиболее оригинальные, самобытные напевы и образы, использовать их

* С другой стороны, подобная бестактовая нотация предполагает ритмическую интуицию исполнителя, воспроизводящего по нотам напев. Вспоминается характерный случай из практики последних лет. Некий композитор сделал обработку для хора очень распространенной рекрутской мелодии. В ней преобладает трехдольная группировка звуков, однако в одном определенном месте встречается пятидольная группа. Композитор, стремясь упростить задачу исполнителей, сгруппировал всю мелодию на три восьмых, хотя и несколько искусственным образом. Тем не менее хор не смог спеть эту мелодию правильно, пока дирижер не попросил исполнителей не обращать внимания на такты и положиться на интуицию. Только тогда мелодия зазвучала наиболее естественным образом.

¹² НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 102, л. 276. Отзыв о рукописи сборника народных песен.

¹³ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 90, л. 127. Стенограмма выступления, 1937 г.

при создании новых произведений. В. П. Воробьеву посчастливилось в таких поисках — ему удалось записать такие мелодии, как поныне знаменитые «Амарткайяк вёсет», «Килмен те курман Шупашкарне», «Туй пуслăхё юрри» (известная как лейттема симфонии Г. Воробьева) и многие другие. Теперь эти мелодии воспринимаются как олицетворение чувашской музыки, как ее неотъемлемая часть. Но когда-то они были известны лишь жителям нескольких волостей. Справедливо можно сказать, что В. П. даровал вторую жизнь этим песням.

Сегодня музыкальная фольклористика Чувашии достигла уровня самостоятельного существования. Но плоды работы фольклористов, когда-то в свое время сразу проникавшие в творческую практику и оттуда — в широкую массовую аудиторию, ныне почти не доходят до чувашских композиторов. Между тем во всей советской музыке наблюдается иная картина. Все чаще мы слышим о «новой фольклорной волне». О ней говорил в последний год своей жизни Д. Д. Шостакович: «...То, что освоение композиторами богатств народной музыки идет по-новому, с более глубоким, чем прежде, проникновением в ее существо,— бесспорно»¹⁴. К сожалению, до нас эта «волна» пока не докатилась*.

Как уже было замечено, современные чувашские композиторы отстали в области собирания (а следовательно, и познания) народной музыки от музыкантов 20—30-х гг. Теперь наблюдается застой и в области творческого освоения фольклора: композиторы не идут далее «цитатного» метода. Причем цитируются нередко мелодии, уже использованные в музыке прошлых десятилетий (примеры достаточно известны). Поэтому прямо к нашим современникам обращенными кажутся слова В. П. Воробьева, сказанные в 1947 г.: «...Многие наши композиторы почему-то не стремятся искать в музыке новое, не используют неимоверное богатство чувашской народной музыки. Некоторые композиторы даже повторяют свое прошлое»¹⁵.

Первое поколение музыкантов Чувашии, несмотря на огромные трудности начального этапа, сумело создать основы национального музыкального искусства. Очевидно, их опыт, в том числе опыт В. П. Воробьева, заслуживает внимательного изучения и развития в современных масштабах и на современном уровне.

¹⁴ Д. Д. Шостакович. Музыка и время. Заметки композитора.— В кн.: «Музыка и современность», вып. 10. М., 1976, стр. 15.

* В общей картине есть, конечно, и исключения. В их числе следует назвать «Слакбашские песни» Ф. Васильева, а также сочинения 1974—1976 гг. молодого композитора А. Васильева.

¹⁵ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 90, л. 92. Стенограмма выступления, 1947 г.

ОБЗОРЫ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ЧУВАШИИ СЕЗОНА 1975/76 ГОДА

Рассматриваемый сезон имел два главнейших музыкальных события. Вокруг первого из них — пленума Союза композиторов ЧАССР — группируется ряд менее значительных фактов, которые так или иначе связаны с сочинениями, показанными на пленуме. Второе событие — премьера оперы чувашского композитора на сцене Музыкального театра, чего не было уже много лет (а само произведение — «Священная дубрава» А. Асламаса — пролежало в библиотеке театра почти пятнадцать лет!). Постановка имела значительный общественный резонанс.

Пленум правления Союза композиторов Чувашии проходил 25—27 сентября 1975 г. в Чебоксарах¹. На четырех концертах, организованных для его участников, прозвучали новые сочинения, созданные после IV съезда Союза композиторов Чувашии (1973).

Самое общее впечатление от концертов и творческой дискуссии — композиторы республики в широких масштабах продолжают творческую работу. На пленуме отчетливо выявилась тенденция современной чувашской музыки к развитию крупных оркестровых и камерно-инструментальных жанров*, занимающих теперь большое место в творчестве композиторов, не уступающее традиционно развитым в республике песенно-хоровым жанрам.

Прозвучали крупные многочастные произведения — сразу три новых симфонии: «Космическая» А. Асламаса, «Военная» Ф. Васильева, «Воспоминание» А. Токарева, а также шестичастная «Патриотическая оратория» Г. Хирбю (на стихах М. Сеспеля), вокально-симфонические «Фронтовые эскизы» Ф. Васильева (на стихах А. Лукашина), вторая фортепианная соната А. Васильева, концерт для альта с оркестром Т. Фандеева.

Из сочинений других жанров можно отметить «Праздничную увертюру» для симфонического оркестра А. Васильева, хоры из цикла «Современные чувашские народные песни» А. Токарева, хор А. Петрова «Коммунист», балладу для хора «Хлеб» Ф. Лукина, ряд песен Г. Лебедева, А. Петрова, Г. Хирбю, Ф. Лукина.

Привлек к себе внимание свежестью тематизма, юношески-задорным построением концерт для фортепиано с оркестром в 3-х частях (в переложении для двух фортепиано) композитора Л. А. Новоселовой, недавно приехавшей в Чувашию.

Своеобразный подарок преподнес чувашской музыке один из гостей пленума — А. Б. Луппов: он показал свое сочинение — сюиту для фортепиано

¹ См. отклики в печати: А. Иконников. Снова в Чебоксарах. — «Советская музыка», 1976, № 4, стр. 15—18; подборка материалов дискуссии в газ. «Советская Чувашия» от 1 октября 1975 г. О некоторых крупных произведениях, показанных на пленуме, уже говорилось в прошлогоднем обзоре (см.: «Чувашское искусство. Труды ЧНИИ», вып. 70. Чебоксары, 1976, стр. 115—125).

* Если бы пленум проходил после открытия сезона Музыкального театра, то, возможно, пришлось бы здесь дополнить: оперных и балетных жанров.

на чувашские народные темы (записанные от Гаврила Федорова). Композитора эти мелодии привлекли своей созвучностью марийским мелодиям — родным для автора.

К «гирлянде» новых сочинений, показанных на пленуме, композиторы не прибавили в течение сезона почти ничего значительного. В мае 1976 г. в Музыкальном театре состоялось прослушивание нового балета А. Асламаса, названного им «Нарспи и Сетнер» (на сюжет «Нарспи»). Но участники обсуждения почти единодушно признали необходимость доработки произведения с учетом современных требований балетного искусства.

В течение четырех недель ноября—декабря в Чебоксарах работала бригада специалистов Государственного дома радиовещания и звукозаписи. Производились записи произведений чувашских композиторов, созданных после 1968 года (т. е. со времени предыдущего приезда бригады). В фонд Всесоюзного радио принято около 130 произведений двадцати авторов (общая продолжительность звучания — семь часов): большое число песен, как оригинальных, так и обработок народных, а также арии из опер «Нарспи» Г. Хирбю, «Звездный путь» А. Орлова-Шузьм, «Саламби» и «Вера Саръялова» А. Асламаса. Видное место в новых записях занимают крупные сочинения, показанные на последнем пленуме. Полностью записаны «Патриотическая оратория» Г. Хирбю, «Фронтные эскизы» и «Слабашские песни» Ф. Васильева, «Праздничная увертюра» А. Васильева. Исполнители — хор Комитета по телевидению и радиовещанию, солисты Чувашского музыкального театра и Филармонии, оркестр Музыкального театра (дирижер В. Вазжоров), детский хор студии Хорового общества при Дворце культуры ЧЭАЗ, а также самостоятельные хоры².

* * *

В рассматриваемом сезоне обрела, наконец, сценическую жизнь опера А. Асламаса «Священная дубрава» (по драме П. Осипова «Айдар») ³. Эта театральная премьера, посвященная постановщиками XXV съезду КПСС, была, как уже было сказано, вторым заметным событием музыкального сезона в республике и, безусловно, главным для Музыкального театра*. Появление на сцене еще одной оперы чувашского композитора — шаг вперед в работе театра (хотя, как говорит народная мудрость, одна ласточка весны не делает). Всячески хочется поддержать и сделать традицией открытые общественные обсуждения новых работ театра, претендующих на значительность. На обсуждении «Священной дубравы» очевиднейшим образом вскрылись проблемы современной чувашской оперы, волнующие не только специалистов, но и широкие слои зрителей-любителей. Попытаемся их осветить на примере названного произведения.

Композитора А. Асламаса слушатели знают как музыканта, обладающего неплохим музыкальным вкусом и следующего классическим музыкальным традициям. Уже в «Священной дубраве» (в его первом опыте в оперном жанре) мы видим следование этим традициям. Они прекрасно ощущаются в языке произведения, причем в ряде музыкальных номеров даже неспециали-

² См. информации: Г. Володарский. Внимание: идет запись! — «Советская Чувашия», 4 декабря 1975 г.; Ю. Илюхин. Приняты в фонд вещания. — «Советская Чувашия», 4 апреля 1976 г.

³ См. информации и рецензии: Г. Володарский. «Священная дубрава». — «Советская Чувашия», 25 февраля 1976 г.; Ю. Илюхин. «Священная дубрава». — «Советская Чувашия», 28 марта 1976 г.; Т. Эррз. Опера о народной борьбе. — «Советская музыка», 1976, № 8.

*Кроме «Священной дубравы», театр показал одноактные балеты «Тиль Уленшпигель» на музыку Р. Штрауса, «Космическая симфония» на музыку А. Асламаса, Большое классическое па из балета «Пахита» Л. Минкуса, детскую оперу-сказку «Липанюшка» Ж. Кузнецовой.

сты слышат, на какие образцы опирался композитор. Таков хор народа из третьей картины («Вставайте...» — перекликается с известным хором С. Прокофьева из кантаты (кинофильма) «Александр Невский»), таково начало четвертой картины (перекликается мелодически и по оркестровке с медленной частью первой симфонии П. Чайковского), таковы хор народа из Пролога и хороводная песня «Ал цветок» из первой картины. Могут сказать, что оба последних эпизода написаны на народные мелодии, но именно эти мелодии уже были использованы Г. Воробьевым в его известной симфонии, причем именно в том эмоционально-образном значении, какое придает им Асламас в своей опере (первая — тема «народной судьбы», вторая — скерцо, «жанр», народное веселье). В перечисленных эпизодах «традиция» оказывается явно слышнее творческой индивидуальности автора.

Наибольшей удачей произведения в музыкальном отношении стали хоры и ансамбли. Сказалось здесь, несомненно, наличие сильных голосов исполнителей (особенно следует отметить первых исполнителей главных ролей — А. Канюку и А. Зинкину), увеличение количества хористов, произведенное в театре в рассматриваемом сезоне. Наибольшее впечатление оригинальностью музыкального языка оставляют хор во время медленного девичьего танца (вторая картина, на свадьбе), квартет Пинерби — Сендиер — Ахтубай — Сехибе (первая картина), мужской квартет сватов (вторая картина), дуэт Пинерби и Сендиера «Бежим, бежим...»

Здесь мы остановимся на национальной определенности музыкально-образного языка оперы. В опубликованной не так давно статье искусствовед Н. Воронов определяет направление творчества ряда чувашских художников как «русско-чувашское», идущее еще от традиций передвижничества⁴. Точно так же А. Асламас и некоторые другие чувашские композиторы развивают традиции, сложившиеся в классической русской музыке (в «Могучей кучке»). В «Священной дубраве» композитор цитирует подлинные фольклорные мелодии, но за пределами этих мелодий все-таки национальной самобытности не ощущается. Одно из ярких подтверждений этого — эпизод хора-молитвы: «К душам предков мы зываем...» (вторая картина). Сам по себе хор достоин любой европейской оперы, но чувашского колорита (а языческая религия — одно из самых колоритных созданий человеческой фантазии) в нем нет, как нет его во многих ариях и хорах, написанных и исполняемых вполне профессионально и талантливо.

В этом направлении нет, разумеется, ничего предосудительного, однако трудно также и рассчитывать, что на этом пути возможно раскрыть глубины национальной души, найти и показать прекрасное в древней чувашской культуре.

Вместе с тем «национальное» не следует понимать в узко этнографическом плане. «Чистые» цитаты фольклора, «чувашский запах», или «клеть для невесты», и т. п. — отнюдь не самые существенные признаки национального. Существо же заключено в постижении самих основ самобытного национального мировоззрения, нашедшего свое выражение в строе языка, строе художественных и поэтических образов, специфическом музыкальном мышлении народа, национальной интонации.

«Строение русских опер — развитие строения русской песни», — писал Б. В. Асафьев⁵, подчеркивая национальную особенность стиля русской оперы по сравнению с западноевропейскими оперными традициями. И от чувашских композиторов мы вправе ожидать развития в крупном произведении строения чувашской песни. Это — труднейшая задача, но композиторы должны ее решать.

Трудности музыкальной культуры, находящейся в процессе становле-

⁴ Н. В. Воронов. К вопросу становления национальной чувашской живописной школы. — «Чувашское искусство. Труды ЧНИИ», вып. 57. Чебоксары, 1975, стр. 98—109.

⁵ Б. В. Асафьев. Об опере. Избранные статьи. Л., 1976, стр. 20.

ния, — а к таковым принадлежит чувашская, во всяком случае в области оперы, — заключены как раз в отсутствии таких прочных национальных традиций, настолько прочных, чтобы о них специально не заботиться, как и поступали классики старых — итальянской, немецкой, французской — школ; а русским, например, композиторам пришлось создавать впервые эти традиции в XIX в., и они много внимания уделяли «русскому» началу в своей музыке.

Опера «Священная дубрава» создавалась А. Асламасом сразу на русский текст. В этом, очевидно, одна из важнейших причин, почему опера не звучит чисто «национально»: при чутком отношении чувашская речь, чувашское слово породило бы другую, особую музыкальную интонацию, как русское слово у «кучкистов» рождало русскую музыку. И эта интонация — главное богатство и своеобразие национальной музыки, делающее ее интернациональным достоянием. И русский текст может по-разному передать мысль, зародившуюся в национальной форме, — мысль чувашского художника. Но если автор русского текста (перевода) пользуется типично русскими оборотами-клише вроде «чужой-чуженин», «грусть-тоска, кручина», «ой ты, долюшка», «добрый молодец» и т. п. (примеров в тексте оперы можно набрать множество), то национальная окраска речи становится совершенно нечувашской. То же следует сказать и о «высококастных» фразах, естественных и традиционных для классических европейских драм. Когда на сцене впервые появляется Сендиер и, пораженный, восклицает: «Что слышу я?..», а чуть-чуть погодя выходит Ахтубай и в гневе патетически произносит: «Что вижу я?..» (см. первую картину), то о национальном характере говорить не приходится.

Исходя из самого духа произведения, театр показал спектакль в классических традициях. Красивы и ярки костюмы, декорации (художник В. Гунько), впечатляющи некоторые режиссерские решения (постановка А. Самончика). У зрителей, без сомнения, остался в памяти эпизод, когда после зачтения манифеста Екатерины народ медленно поднимается одновременно с нарастанием звучности оркестра, яркости освещения, — здесь достигнуто слияние средств музыки и театра. Подобные места можно указать и в других эпизодах спектакля. И, конечно, велика роль в достижении синтеза действий всех участников спектакля дирижера, ведущего спектакль (В. Вагжоров).

Если же говорить о национальном колорите в исполнении, то он не был здесь в центре внимания и постановщиков. Можно, например, проследить целую драматургическую линию, проведенную в спектакле с систематическими отступлениями от исторически сложившихся национальных канонов. Начинается первая картина — хоровод молодежи. Знаменитая народная мелодия «Ким чечек» звучит в два раза медленнее привычного. Как объяснял потом дирижер, русский текст «Ал цветок, ал цветок...» не позволяет взять насгоящий темп: слова комкаются при быстром произношении. Вторая картина — невеста выходит с алым букетиком. Режиссер привлек сюда «ал цветок» из хора, сделав его символом прощания невесты с девичеством. Прекрасная находка, глубоко выразительная и трогательная. Но здесь проявляется та же «европеизация» национальной формы, так как цветы на чувашской свадьбе никогда не фигурировали, и, следовательно, душевный мир чувашской девушки они не могут выразить. Завершается эта линия номером, названным в партитуре «Плач невесты». Пинерби поет все то же: «Ал цветок...» А веками освященный обряд повелевал невесте обращаться в своем плаче к самым близким людям, в первую очередь к родителям.

Мы не можем отвергать данные решения постановщиков, они по-своему целены и художественно значимы. Но, решая проблемы национальной оперы, надо не упускать из виду главную задачу национального искусства — выявить и обобщить такие моменты национального, которые обогатили бы мировую общечеловеческую культуру.

Кроме того, надо помнить, как об одной из частных задач, о том, что театр выполняет и просветительную функцию. Люди, глядя на сцену, должны ощутить дух и колорит эпохи, правду характеров и обстановки действия. Без такого подхода чувашский зритель, например, помнящий еще настоящие

хороводы и свадьбы, не поверит, а нечувашский зритель увидит искаженную картину.

До сих пор мы говорили о некоторых моментах национальной формы спектакля, теперь же обратимся к идейно-образной стороне произведения. Содержание оперы имеет в своей основе социальный конфликт — борьбу крестьян с классовым угнетением, коллизию, ставшую классической для чувашского искусства. Ряд чувашских опер, содержащих подобное столкновение, имеют общность, далеко выходящую за рамки сходства только конфликта. Назовем их: «Нарспи» Г. Хирбю (и менее известные оперы других авторов на этот сюжет), «Шывармань» Ф. Васильева, рассматриваемая здесь «Священная дубрава», «Чакка» А. Васильева (к этому перечню можно также добавить балеты «Арзюри» Ф. Васильева, «Нарспи и Сетнер» А. Асла-маса).

В названных произведениях социальный конфликт выражается через действия народной массы (крестьян), из среды которой выделяется один — молодой, непокорный герой (Сетнер, Атнер, Чакка, Сендиер). В противоположном лагере предводительствует представитель угнетающего класса, как правило, богатый куштан-кулак (Арлан, Тахтаман, Айдар). Положительный герой вовлечен в развитие любовно-лирической сюжетной линии, и в каждом произведении, соответственно, имеется «страдающая» женская фигура (Сарби, Нарспи, Тайби, Пинерби). Во всех произведениях, кроме «Нарспи» К. Иванова, в финале изображается народный бунт. Почти везде — обязательные хороводы и свадьбы. Перечень отдельных частных совпадений можно продолжить*.

Такие совпадения естественно вызывают сравнительные оценки. И с этой точки зрения «Священная дубрава» показывает социальный конфликт наименее удачно, схематично (хотя для первоисточника оперы — драмы «Айдар», созданной в 1925 г., именно такой подход был наиболее естественным, соответствовавшим духу 20-х гг.). Финал оперы невольно напоминает финал «Шывармань» — интонации «революционного» марша сопровождают действия взбунтовавшихся крестьян. Но одно дело, когда бунт происходит в 1905 г., под предводительством пролетария Атнера, и совсем другое — в XVIII в. Поэтому неправдоподобны здесь и сам марш, и текст крестьянского хора: «Мы свободу свою отстоим в бою... за вольный труд...» (и т. п.). Не следует забывать оценки противоречивости и ограниченности крестьянских движений, данные классиками марксизма-ленинизма. В. И. Ленин подчеркивал важность борьбы против идеализаций и фантазий, украшающих деревню «воображаемыми цветами»⁶, писал о забитости и беспомощности крестьянских масс.

Таким образом, сила «сквозного действия» обрисована в опере без соответствия социальной обстановке эпохи. Данный недостаток существенно усугубляется еще тем, что ему не противопоставлена сила «контрсквозного действия»: нет в музыке произведения сильного характера куштана Айдара. Он безмолвствует и неподвижен на свадьбе, а в последней картине мы слышим лишь его любовные излияния; да и оркестр — мощный «аргумент» оперы — не показывает нигде музыкальных тем, связанных с образами угнетающей силы (может быть, в этом сказались значительные сокращения, произведенные постановщиками в тексте оперы; надо сказать, что в таком случае произведение не выиграло). Жанр оперы композитором определен как «народная музыкальная драма», что вызывает ассоциации с монументальными на-

* Описанная фабула не изобретена чувашскими драматургами. Вот что пишет Б. М. Ярустовский: «Продолжают свою жизнь и такие драматургические «верняки», особенно в театрах среднеазиатских республик, как, условно говоря, «байские треугольники» личных судеб: девушка, разлучаемая с женихом и забираемая баем или каким-либо другим влиятельным лицом местной власти» (Опера в пути. — В кн.: «Музыка и современность». М., 1966, стр. 16). Именно в этой форме выступает социальный гнет и в «Нарспи», и в «Шывармани», и в «Священной дубраве» (и в «Арзюри»).

⁶ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 241.

родными музыкальными драмами Мусоргского. Обнаруживается, конечно, особенно при последнем сопоставлении, необоснованная претенциозность этого определения. Но и без сравнения ясно, что музыкальными средствами драма выявлена в опере недостаточно, а народ показан, как уже говорилось, неубедительно. Автору и театру предстоит еще большая работа над этим произведением, чтобы преодолеть его существенные драматургические недостатки.

* * *

С мая по июль 1976 г. Музыкальный театр находился на гастролях, которые начались в Марийской АССР и продолжались в Мордовии. Подобные крупные гастрольные поездки театр не предпринимал в последние годы. На этот раз коллектив показал в соседних республиках обширную и сложную программу, состоящую главным образом из классических опер и балетов (среди них «Евгений Онегин», «Кармен», «Чио-Чио-сан», «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Жизель» и др.). Из полутора десятков произведений, выведенных театром, несколько принадлежат и чувашским авторам: «Священная дубрава» и одноактный балет «Космическая симфония» А. Асламаса, балет «Арзюри» Ф. Васильева.

По сравнению с гастрольными программами Марийского государственного музыкального театра и Республиканского музыкального театра Коми АССР (которые одновременно с гастрольями нашего театра выступали на чебоксарской сцене) афиша нашего театра, безусловно, выглядит более академичной и шире представляет национальное творчество. Программы Марийского и Коми театров были составлены, главным образом, классическими и современными музыкальными композиторами и опереттами, а из творчества композиторов республик можно было посмотреть лишь балет А. Луппова «Лесная легенда».

* * *

В сезон 1975/76 г. впервые Государственная филармония запланировала цикл абонементных концертов из произведений чувашских композиторов: «Вокальное творчество чувашских композиторов. Песни и романсы» (состоялся в ноябре 1975 г.), «Камерно-инструментальное творчество чувашских композиторов» (состоялся в феврале 1976 г.), «Фортепианное творчество чувашских композиторов» (состоялся в апреле 1976 г.), «Фортепианные произведения Александра Васильева» (не состоялся), «Вокально-инструментальные произведения чувашских композиторов» (не состоялся). Вместо одного из последних на 28 мая 1976 г. был афиширован концерт «Хоровая музыка чувашских композиторов». Этот концерт, последний в сезоне, был отменен за полным отсутствием публики. На каждом из трех проведенных концертов присутствовало не более полусотни зрителей.

Что же произошло с чувашскими зрителями, традиционно любящими свою музыку? Многие объясняет скрытая сторона этого мероприятия. Филармония не сама проявила инициативу, идея цикла была предложена извне — Министерством культуры, Союзом композиторов. Филармония приложила минимум усилий: настоящей рекламы не было организовано, за помощью к общественным организациям никто не обращался. Да и в рекламе была путаница: например, февральский концерт в афише был объявлен на 19.30 час., а в тот же день радио уверяло, что он начнется в 19.00 час. Программа концертов не раскрывалась ни в афишах, ни в отдельных буклетах (их вообще не было). Короче, публика не получила нужной информации. И на концерты она не пришла.

Другая сторона этого явления — известное снижение интереса любителей музыки к сочинениям чувашских композиторов. Этот процесс сложен. Связан он и с отсутствием в работе Филармонии регулярной пропаганды так называемых «серьезных» жанров музыки (где, например, симфонические концерты, обещанные не один раз и Филармонией, и Министерством культуры?).

Связан этот процесс и с ситуацией, сложившейся в композиторской организации Чувашии. Если верна мудрость, что в зрелом возрасте человек лишь пожинает плоды посеянного в молодости, то нынешние чувашские композиторы как раз находятся в поре «пожинания плодов»*. Молодое поколение представлено только одним человеком — этого слишком мало, чтобы дополнить опыт старших так недостающей сейчас долей дерзания, освежающего порыва «к новым рубежам». Отсюда и весьма спокойное течение нашей творческой жизни. Создаются новые произведения, пишутся оперы, балеты, симфонии и оратории. Но ощущение неудовлетворенности не проходит. Не есть ли это спокойствие — успокоенность? ** Настоятельная задача — обратить особое внимание на поиски и подготовку творчески одаренных молодых музыкантов. В этом направлении кое-что делается: в Чебоксарской школе-интернате № 3, где занятия ведутся «с художественным уклоном», создана музыкальная творческая группа. Разумеется, трудно говорить о подготовке именно композиторов, если в группе занимаются дети 10—15 лет. Более направленной в профессиональном отношении должна быть работа музыкального училища. При теоретическом отделении училища существует класс сочинения. Но за период 60—70-х гг. из его выпускников стал профессионалом только один композитор — А. Васильев (окончил училище в 1967 г.). С тех пор — ни одного. В июне 1976 г. впервые был организован отчетный концерт класса сочинения. Скажем прямо: выдающихся дарований среди девяти авторов, представленных в программе, пока не слышно. Уровень их очень неровен. В ряде фортепианных пьес слышны отголоски чувашского фортепианного стиля, созданного в 30-е гг. Геннадием Воробьевым. Некоторые вокальные сочинения имеют налет явного дилетантизма. Часть произведений выдержана в песенно-хоровых традициях, развиваемых в творчестве старшего поколения композиторов. Обратили на себя внимание только сочинения Георгия Мешакова: в них проглядывает формирующаяся противоречивая творческая индивидуальность автора.

* * *

Союз композиторов продолжал поддерживать контакты с творческими организациями других областей. 2-го февраля 1976 г. прошел авторский концерт композитора из Ростова-на-Дону Л. И. Израйлевича, в прошлые годы неоднократно приезжавшего в Чебоксары для участия в съездах и пленумах СК ЧАССР. Чебоксарские любители музыки услышали вокальные произведения (в том числе обработки чувашских народных песен и песни на стихи чувашских поэтов) в исполнении солистов Ростовской филармонии, Чувашского музыкального театра и хора Чувашского телевидения и радиовещания. Во втором отделении оркестр Музыкального театра исполнил другие сочинения ростовского композитора — симфоническую поэму «Дума о Доне» и хореографическую картину на бурятские темы «Голубь мира»⁷.

* Как пронизательны слова большого художника: «У всех писателей бывает только одно истинное и вечно живое произведение, то, в котором бьет ключом их молодая кровь. Позже можно стать даже великим человеком, но никогда уже не вернуть неповторимое цветение апрельских фиалок и майских роз!» — Э. Золя. К молодежи. — Собр. соч. в 26-ти т., т. 26. М., 1967, стр. 140.

** Мы говорим только об общей картине; есть, конечно, и отдельные яркие явления, как, например, цикл хоров «Слакбашские песни» Ф. Васильева (удостоен премии им. К. В. Иванова за 1975 г.). А общая картина такова, что, кроме чувашских музыкантов, к сочинениям наших авторов почти никто не обращается. Ни одна опера, балет, оратория, симфония не входит в постоянный репертуар исполнителей за пределами республики.

⁷ См. информации: Ю. Илюхин. Наши гости — ростовчане. — «Советская Чувашия», 1 февраля 1976 г.; Г. Володарский. Музыкальный вечер дружбы. — «Советская Чувашия», 5 февраля 1976 г.

В апреле 1976 г. чувашские музыканты нанесли «ответный визит» в Саратов. В нескольких концертах было достаточно широко показано современное творчество чувашских композиторов: вокальные произведения Ф. Лукина, Г. Лебедева, Т. Фандеева, В. Ходяшева, камерно-инструментальные сочинения А. Васильева, В. Ходяшева, Ф. Лукина, симфонические — А. Асламаса, Т. Фандеева, А. Васильева. В исполнении принимали участие солисты из Чебоксар, квартет Саратовской консерватории, оркестр Саратовской филармонии (дирижер В. Важоров). Специально для участия в концертах приехали из Москвы гобоист А. Любимов и пианист А. Полежаев⁸.

М. Г. Кондратьев.

П о п р а в к а

На стр. 122 сборника «Чувашское искусство. Труды ЧНИИ», выпуск 70, ошибочно указан дирижер-постановщик оперы «Риголетто». В постановке принял участие дирижер Г. Максимов.

ИСКУССТВО ПУРНАҖЕ

1976 сӹлхи чӹваш сӹнлӹх искусствине пӹхса тухни

Совет халӹхешӹн, тӹнчери пур прогрессивлӹ этемлӹхшӹн 1976 сӹл паллӹ сӹл пулчӹ. КПСС XXV сьезчӹ тӹххӹрмеш пилӹксӹллӹхра тунӹ ситӹнӹсене, тӹван партин сав тапхӹрти пархатарлӹ та мухтавлӹ ӹсне тишкӹрсе тухрӹ, коммунизм строительствинчи сӹнӹ задачӹсене палӹтрӹ. КПСС Центральнӹ Комитечӹн Генеральнӹ секретарӹ Л. И. Брежнев юлташ хӹйӹн сьездра кала-нӹ докладӹнче пултарулӹх сыннисем коммунизм тунӹ тапхӹрта калама сук пысӹк вӹй пулса тӹнине палӹтрӹ, вӹсен произведенийӹсем идея тӹлӹшӹнчен сӹлти шайра пулмалли сӹнчен сӹпла каларӹ: «Кирек мӹнле произведенийи обшестваллӹ пӹлтерӹшне хак памалли тӹп виҥе вӹл, паллах, халиччен те унӹч идейӹллӹ тӹллевӹ пулнӹ, халӹ те сӹплах»¹.

Совет художникӹсем пур халӹхпа пӹр пулса тӹван партин историллӹ сьездне чаплӹн кӹтсе илчӹс. Республикӹсемпе облаҥсенче сьезда халалласа ятарлӹ выставкӹсем йӹркеленӹчӹ. Мускавра «Еҥ-хӹле мухтав!» ятлӹ Пӹтӹм союзри художество выставки уҥӹлчӹ. Пирӹн республикӹран унта Ю. Ксенофонов («Колхоз платникӹ Петя пичче», «Н. Эледжиев скульптор»), П. Павлов («Шӹплӹх»), В. Немцев («Сырмасемпе варсене ешерткен») хӹйсен ӹсӹсене кӹтартма тивӹслӹ пулчӹс. Асӹннӹ художниксен сӹк выставкӹна тӹратнӹ произведенийӹсене иртнӹ сӹлсенчи сӹнлӹх искусствине пӹхса тухнӹ чухне эфир анлӹн тишкернӹчӹ, хаҥат-журналсенче те вӹсем сӹнчен сахал мар сырчӹс. Савӹнпа та ку ӹссем пирки халӹ кӹскен сӹс каласа хӹварӹпӹр.

Ю. Ксенофонов пултарулӹхӹнче витӹмлӹ сӹнарсем нумай. Пуринчен ытла хӹйӹн произведенийӹсенче вӹл материалпа ӹста уҥӹ курма пӹлет. Мускаври выставкӹра пулнӹ ӹссем те сӹк уйрӹмлӹхпа палӹрса тӹраҥсӹ. Сӹпла, сӹмахран, «Колхоз платникӹ Петя пичче» скульптурӹна автор гипсран, бронзӹран е мрамортан туман — ун валли сӹка йывӹҥ суйласа илнӹ. Ку вара ялти платникӹн, нумай-нумай сӹл хушши пура пураса, сӹнӹ сурт-йӹр савӹрса пурӹннӹ сыннӹн, юратнӹ ал ӹсне, унӹн ӹсталахне кӹтартма пулӹшӹть. Скульп-

⁸ См.: Ю. Илюхин. Дни чувашской музыки в Саратове. — «Советская Чувашия», 1 мая 1976 г.

¹ «КПСС XXV сьездӹн материалӹсем». Шупашкар, 1976, 84 стр.

тура́на Ю. Ксенофонтон васкавса́р та ла́пка пуса́мсемпе касна́. Кала́паше́пе те ку ёс пыса́к та, пёче́к те мар — та́п-та́п та ви́селле́. Са́к енсем пурте платни́к са́неге уна́н ёнерне у́сса пама пула́шассё́: скульптура́ пирё́н ума́ а́ша ка́малла́, ы́ва́мса́р ё́сleme пё́лекен, ы́тти я́л сы́ннисенчен хайё́н ал а́стала́хпе са́пайла́хсёр пү́сне нимё́нпе те уйра́лса та́ман са́нар пу́лса тухса та́рать.

Са́к лайа́х енсем Ю. Ксенофонтон а́н йыва́сран касса тунá «Н. Эле́джиев скульптор» я́тла ё́сёнке те уса́мла́н кура́нассё́. Н. Эле́джиев скульптор та — са́пайла́ сын, анча́х ун пит-ку́сёнке темле ка́тка́с, философи́лле шу́хаш пур. Эле́джиев пё́рре па́хсах сы́ннан пурна́сёпе ка́мал-ту́йамне а́нланма пу́лтара́кан а́сла сын пек туйна́ть.

В. Немцев у́керне «Сы́рмасемпе варсене еше́ртекен» пит-ку́сёнке я́л а́сча-хё́н са́не пур. Карти́ннá малти планне художник вата́ сы́нна вы́рнаста́рать. Ун хы́сёнке вара — ем-ешё́л йыва́с-кура́клá тарáн варсем. Ёме́рсем ху́шши ку сы́рма-са́тра ху́ра сёр пичё́ сы́нни силеме сук су́ран пу́лла. Су́ркунне-ке́ркунне е су́ма́р хы́сё́н ахрат сы́рмисенче шыв ке́рлесе тарáн шырлансене тата́х тарáнлатна́. Тавра́ла́хра те́штыра́ акса илесси сы́нчен шу́хашлама та май килмен. В. Немцев са́нарланá вата́ сын — та́ван сё́ре ё́ме́ртенхи су́рансенчен сы́ватаканё́.

Произведе́ние сы́рма ы́тларах симё́с, ка́вак, са́ра, ха́ма́р те́ссем суйласа илне́. Уса́ са́рсем су́тсанта́ла́ка хай еве́рле у́керме май пара́сёсё. Карти́на ты́таме́нче те, те́ссен майлаша́вё́нче те у́ра́хлатса ка́тарта́с мел тавра́ш сук. Художник симво́лпа та уса́ курман. Са́мах май каласа́н, аса́нна́ мелсем произведе́ние тарáн, философи́лле шу́хаш пама пула́шассё́. Анча́х автор ве́сенчен а́кра та́рать. В. Немцев ё́сё — ту́рре́мён у́керне́ произведе́ни. Апла пу́лсан та, унта пы́сак шу́хаш пур, ва́л пая́нхи гу́рни́спа, сё́р-аннеме́ре са́пайла́н сы́хласа у́пра́с те́ллевпе шайланна́.

«Сы́рмасемпе варсене еше́ртекен» карти́на пирки каласна́ чухне В. Немцев а́стала́хён ха́шпёр енё́сене а́сенса ха́варас килет. Ва́л я́палана васкама́са́р, аса́рхану́лла пусса тума́ юратать. Пу́ринчен ы́тла ку уна́н нату́рморче́сенче си́сёнет. «Сы́рмасемпе варсене еше́ртекен» ё́сре вара мелё́ у́ра́хларах, унта те́с майлаша́вё́семпе йё́рсем васка́вла ке́вве па́ханса та́рассё́. Авторша́н ку та сё́не́ меслет мар. В. Немцев а́н мала́рах у́керне́ ё́сё́нче те куна́шка́л мелпе уса́ курни пур. Тепё́р чух ва́л карти́нна «э́тюдла́х» сёме́ сёс парать. Аса́нна́ произведе́нии́ вара йа́лта́х у́ра́хла. Ире́клё́н у́керни карти́на соде́ржани́не уса́мла́рах ка́тарта́ть.

В. Немцев ё́сё́нчи тепё́р лайа́х уйра́мла́х — сы́нна су́тсанта́ла́к ху́шшинчи сы́хана́ва тупма пё́лни. Са́пла у́керне́ пейза́ж сы́рма-са́трасене еше́ртеке́н туйа́м-ка́малне, ку́лленхи ё́сне — пё́тём пурна́сёне са́нарласа пама пула́шакан майсенчен пё́ри пу́лса та́рать.

Са́внашка́л сы́хану́ П. Павло́в а́н «Ша́ппа́х» карти́нннче те лайа́х па́ла́рна́. Та́ста инсете та́сáлса вы́ртакан хир варринче хё́р-агроном. Ва́л халь сёс ша́тса тухна́ су́рхи ешё́л калчасене те́пчевсё́ еве́р са́нать. Ирхи хё́вел ку́лли че́тём тавра́ла́ха ы́тамланá самант. Ме́нпур кура́на́ш — су́рхи ир те, ешё́л калча та — са́мра́к хё́рачана са́нлама пула́шассё́. Анча́х художник су́тсанта́ла́кпа сы́н ху́шшинчи пё́рлехе ы́тахальтен ка́тарта́мась, уна́н те́г. те́ллевё́ — ё́сё му́хтасси. Ё́сё вара агроно́мнá чна́х та му́хта́вла. Ва́л су́рхи ирпе, пурна́с ты́тка́чи — са́ка́р туса́ илессипе сы́ханны́.

Пё́тём сою́зри художе́ство выставки́пе пё́р ва́хатрах КПСС XXV съез́дне хала́лласа Чаваш госуда́рство галере́йннче тата Шу́пашкарти «Сёспё́л» кино-театра́ республи́ка́ри художниксен я́тарла́ выставки́сем уса́лчёс. Ки́нотеатри́ выставка́ра Па́тарё́л райо́нне ке́рекен Ленин о́рденле́ «Гварде́ец» колхозра ё́сленё́ та́вата́ художника́н — Н. Кара́чарсков, Е. Вдовичева, В. Немцев, В. Семенов живописе́цсен сё́ре я́хан произведе́нийё́ пу́лчё́.

Н. Кара́чарсков (ушкáна ертсе пы́раканё) «Гварде́ецсем» я́тла 55 ё́срен та́ракан я́рамне ка́тартре́. Палла́х ё́нтё́, ве́сене пурне те а́стала́х енчен пу́лса си́тне́ произведе́нисем теме́ сук, ё́ссен ретё́нче нату́ра́н васкаса у́керне́ у́керчё́ксем те, карти́на тесе сы́рни́, анча́х «э́тюдла́хрэн» ха́та́лайман я́пала та пайтах. Са́в ва́хатрах художник пу́лтару́ла́хне пу́янлата́кан карти́на́сем те пур. Лайа́ххисен шу́тне «Трактори́стсем», «Б. Фасхутди́нов трактори́ст портре́чё́»,

«Социализмла Ең Геройе», «Гвардеец» колхозан тава тивёслё председателё М. Г. Долгов портречё» произведенийсем кёреçсё.

Е. Вдовичева выставкана таратнă 17 ёç хушшинче ытларах сүтсантайка сайлакан произведенийсем. Вёсенчен «Хёрлё тракторла пейзаж» лайах енепе паларать.

В. Немцев та 17 ёç катартрё. Ун произведенийёсенче те таван тавралах пысăк вырăн йышанать, анчах пахалахёпе вара пейзажсем мар, натюрмортёсем тёп вырăнта. Уйрăмах «Чăвашсен аваллахёпе» «Хушпулла натюрморт» аван. Вёсенче автор халахамарăн ёмёртен килекен тумне, савăт-сапине ўкере-рет, пысăк искусство шайне ёкленнё тёрё эрешне мухтать.

В. Семенов картинисенчен (пурё 10 ёç) «Трактор бригадин бригадирё Торговцев А. С. портречёпе» «Чăваш ёршывёнчи пёрремёш хёр-тракторист Кузнецова В. П. портретне» ырапа асăнас килет.

«Гвардеец» колхозра ўкернё ёссем снчен хаçатсем сахал мар сырчёс. Палларах произведенийсем пирки эпир те иртнё сўлсенчи чăваш сăнлах искусствине пăхса тухнă чухне чарăнса танăччё. Çавна кура кунта вёсем снчен тепёр хут сăмах вакласшăн мар. Анчах пётёмлетсе калани кирлех.

Художниксен ушканё «Гвардеец» колхозра 9-мёш пилёксуллахан малтанхи сўленчё ёсleme пусланăччё. Ытти пултарулах сыниисем пекхе вёсем КПСС XXIV сьезчё каларса таратнă задачасене пурнăçласишён тарăшрёс. Çапла вара 1971—1975 çç. сăнлах искусствини асисен пилёксуллахё пулчё.

Колхоз-совхозсенче, заводра е фабрикара, аслă стройкасене ёслесси искусство сыниисешён ёснё меслет. Пуласа çавнашкăл юхам 30-мёш сўлсенче тухнă. 70-мёш сўлсен пуламăшенче вăл ёснё вай илсе тепёр хут тапранчё те пётём ёршыва сарăлчё. Çак пусарăва Чăваш художникёсен союзё те хутшăнмасăр юлмарё. Пёр бригада А. Г. Николаев космонавт ячёпе хисепленекен колхозра, тепри — Шупашкарти промтрактор заводне тунă ёрте, виç-ёсёмёш — «Гвардеец» колхозра ёслерёс.

Н. Карачарсков, Е. Вдовичева, В. Немцев, В. Семенов художниксем, республикара чамартаннă ытти бригадасен членёсем пекех, чăваш искусствине аталантарса ёснё утăм тума пулашрёс. Вёсен чи лайах ёсёсем Шупашкарти, республикари ялсемпе хуласенчи, Волгоградпа Ленинградри тата «Аслă Атăл-74» (Горький хули), «Советла Россия-75» (Мускав) выставкасене пулма тивёс пулчёс.

«Гвардеец» колхозра ёсленё живописецсем паянхи пурнăç сыниисене, таван тавралаха сăнласа парасчё, ёс паттарёсене мухтасчё. Меслет енчен пăхсан, вёсен произведенийёсем пирки сакна каламалла: пуринчен ытла ку художниксем тўрремён катарта мелпе ўкереçсё. Хăшпёр ёссенче метафора тата илемлетсе сăнлас мел пурри сисенет, анчах вёсем усăмлахах палăраймасчё.

КПСС XXV сьездне халалланă тепёр выставка Чăваш государство художество галерейинче усьланăччё. Унта А. Г. Николаев космонавт ячёпе хисепленекен колхозра, Шупашкарти промтрактор заводне тунă ёрте тата «Гвардеец» колхозра ёсленё авторсен произведенийёсене катартрёс. Шел пулин те, пултарулах бригадисене хутшăннисен нумай картинисем выставкара пулаймарёс. Çавăнпа та А. Г. Николаев космонавт ячёпе хисепленекен колхозра тата Шупашкарти промтрактор заводне тунă ёрте пулнă бригадасен ситёнё-вёсене уйрăммăн пăхса тухаймастпăр. Сăмах май каласан, выставка хăйен тытăмёпе те аңăслах пулаймарё.

А. Г. Николаев космонавт ячёпе хисепленекен колхозра ёсленё художниксенчен экспозицире уйрăмах Н. Овчинников (бригада ертсе пыраканё) картинисем («Ёсси. Амăшё», «Йётём снчен») пысăк вырăн йышанчёс. Вёсем шухăшёпе те, пахалах енепе те сўллё шайра тарасчё. Çавăн пекех П. Павлов («Ёсси»), А. Ефейкина («Космонавт амăшё»), С. Головатый («Колхозри кулленхи пурнăç» ярам), В. Авраменко («Ялти кулленхи пурнăç» ярам) произведенийёсем аван. Вёсем ёрёрёс паттарёсене, тава тивёслё ёсченсене сăнарласа катартасчёс.

Ку художниксен картина ўкерес мелё — ытларах тўрремён катарта мел. Н. Овчинникован («Ёсси. Амăшё») картининче сёс нацилех туйăмне шырани, символла тата метафорапа уса курни палăрат. Çав мел произведение тарăн шухăш парать, авторăн пултарулахне пуянлатать.

Шупашкарти промтрактор заводне тунă сĕрте тăрăшнă художниксенчен Н. Садюков («Шупашкарти трактор заводчĕ», «Сварщик», «Строитель»), В. Федуловпа А. Симаков («Трактор заводĕнчи суркунне»), Г. Маринин («Сĕнĕ корпуссем», «Сĕнĕ котлован», «Тракторострой»), Н. Белоцерковский («Тракторострой ирĕ») ёĕсенчен сăнарлăх начар мар. Малтан асăннисем пекех, ку авторсем те хайсен шухăшĕсене тўррĕмĕн ўкерес мелпе сыхăнтараççĕ. В. Федуловпа А. Симаков картиниче метафора пурри сисенет.

Выставкăра пирĕн республика пурнăсĕнчи пысăк улшăнусене сĕс мар, сĕршыври урăх аслă стройкăсене кăтартакан произведенийсем те пулчĕс. Сапла Н. Белоцерковский «Таврăнни», «Машинăсем — БАМа», «БАМ валли» ятлă произведенийсем хайсен сĕнĕлĕхĕпе палăрса тăчĕс, куракансене питех те килĕшрĕс. Паллах ёнтĕ, Чăваш сĕршывĕнчен инçетре пулса ирткен мухтавлă улшăнусене кунта, хамăр галерейăрах курни аван. Автор паянхи ёсе — чаплă стройкăна сăнласăн тăрашатĕ. Куншăн художника тав тумалла. Анчах ёс-сен пысăк ситменлĕхĕ те пур, ун сĕнчен каламасăр хăвармалла мар. Халлĕхе Н. Белоцерковский произведенийсем темăшăн ўкернĕ ёссем сĕс пулса тăраççĕ-ха. Вĕсеме аслă стройкăри йывăрлăхсене те, пысăк ситĕнўсене те сăнарласа параймасçĕ. Кĕскен каласан, художник ёсĕсем «репортаж» евĕрлĕ.

1976 сўл чăваш художникĕсем КПСС XXV съездне кĕтсе илнипе пĕрлех хайсен съездне тимлесе хатĕрленчĕс. Сентябрĕн 14-мĕшĕнче Шупашкарта республикăри художниксен V съездчĕ ёслерĕ. Унта чăваш сăнлăх искусствин икĕ съезд хушинчи пурнăсене пăхса тухрĕс, ситĕнўсемпе ситменлĕхсене сўтсе яврĕс. Художниксен союзĕн правлени председателĕ Филиппов О. И. пултарулăх бригадисен ёсĕ-хĕлĕ, выставкăсем йĕркелени сĕнчен каларĕ, художник паянхи пурнăспа тачă сыхăнса ёслемелли пирки чарăнса тăчĕ, юлашки сўлсене палăрнă произведенийсене мухтарĕ.

Коммунизм строитељстинчи ёс паттăрĕсене анлăн сăнарласа кăтартаси сĕнчен Н. К. Сверчков, Н. В. Овчинников, Р. Ф. Федоров, Н. П. Карачарсков т. ыт. те тухса каласрĕс. Ситĕнўсемпе ситменлĕхсем сĕнчен сăмахланă май Союз йĕркеленĕ секцисен ёсне лайăхлатасси пирки те канашларĕс. Тухса калакансем выставкăсене сўтсе явасси халлĕхе сителĕксĕр шайра тăрат, тесе критиклерĕс. Сăваĕн пекех хăшпĕр художниксем искусствăна пропагандăлас ёсе кирлĕ таран хутшăнманнине те асăрхаттарчĕс.

Съезд искусствăмăр аталанăвĕнче чи пысăк событисенчен пĕри пулса тăчĕ. Ларура малашлăх планĕсене палăтрĕс, сĕнĕ правлени суйларĕс.

Чăваш художникĕсен V съездне халалласа Шупашкарти «Сĕсĕл» кинотеатрта А. Г. Николаев космонавт ячĕпе хисепленекен колхозра тата промтракторсен заводне тунă сĕрте ёсленĕ пултарулăх бригадисен выставки уçăлнăчĕ. Экспозицире пурĕ 70 произведени пулчĕ. Куракансем Н. Овчинников, П. Сизов, А. Ефейкина, Р. Федоров, В. Чураков, Б. Макаров, С. Головатый, В. Авраменко, Н. Егоров, А. Симаков, В. Федулов, Г. Маринин, Н. Садюков картинисене пăхса савăнчĕс.

«Сенкер хĕл» (Н. Овчинников), «Трактор заводне тăвакансем» (П. Сизов), «Хура кураксем вĕссе килчĕс» (Н. Егоров), «Монтажник», «Котлован», «Пĕрремĕш сăвай», «Трактор заводне каякан сўл» (А. Симаков), «Трактор заводĕн кулленхи пурнăсĕ» (В. Федулов) произведенийсемсĕр пусне ыттисене пурне те иртнĕ сўлсенче сырнă. Сĕнĕ ёссен ретĕнче уйрăмах Н. Егоровăн «Хура кураксем вĕссе килчĕс» ятлă пейзажĕ тарăн шухашлă. Художник пысăк мар пир татки сине сўл сўртсемпе вăрам трубалă завод корпусĕсем ўкернĕ. Вĕсене пурне те кĕркуннепе хĕллехи вăхăтра туса лартнă пек туйăнать. Иртнĕ кĕр, е кайăксем вĕссе кайиччен, ку вырăнта ватă йăмрасемпе кивĕ сўртсем сĕс пулнă пул. Халь ака, суркунне, хĕрлĕ, сарă, кавак тĕссем сўсăнталăка сăнласа ашă кăмăл сўратаççĕ. Сăк самантрах куракан сўрхи кайăксем хайсен кивĕ йăвисене тупайманнине сиссе илет те, ун чĕринче темле хĕрхенў сўралать. Сапла савăнăшпа кичемлĕх пĕр-пĕринпе тавлашма гуслаççĕ. Анчах сўрхи туйăм сĕнтеретех: вăл сĕннипе, этем вай-хăвачĕпе сыхăннă.

Н. Егоров пейзажĕн чи лайăх енĕ индустри темине пысăк лиризмпа сыхăнтарма пĕлнинче. Ситменлĕх сĕнчен калас пулсан, пейзаж композици телĕшĕнчен пулсах ситеймен-ха, темелле. Тытăмне тата пысăкашне улăштарсан,

Н. Егоров ёё илемлөх енёпе те, шухашёпе те сўлерех шая сёкленме тивёс.

Пахса тухнә гейзаж пёчөк ял вырәнне пысәк завод ўссе ларнине сән-
лать, терёмөр. Н. Овчинников вара хайён «Сенкер хёл» картининче шәпах
сәк яла ўкерсе кәтартать пуль. Куракан умёнче пёр хутлә йывәс сүртсем.
Ләс хурансен мёлкисем шап-шура юр сине ўксе эрешленнө. Тавраләх шәп,
вәл сәк вырәнә часах ак түпенелле кармашакан крансем килсе ларасса тёл-
ленмест те. Пейзаж әшә кәмәллә. Ана пысәк әсталәхпа, ирёклөн ўкернө. Ан-
чах ку вырәнә чәнахах пысәк завод пулассине куракан тавсәрса илеймест.
Автор сәк илемлө тавраләх кётесөнче катмар сүртсем ўссе ларассине пәләрт-
нә пулсан, пейзаж шухашё нумай әнләләннә пулөччө.

А. Симаковән «Трактор заводне каякан сўл» ёсөнче те сәвнашкал сит-
менлөхөх пәләртмалла. Сәнар пулса ситменни «Котлован», «Пёрремёш сәвай»
ятлә произведенисенче те сисёнет. Сәваңпа пёрлөх А. Симаков әсталәхөн
хәшпөр енёсене асәнах хәварар. Вәл ирёклөн пусса уә тёссемпе ўкерт.
Унән лайәх произведенийёсенче метафорәпа уә курни аван. Выставкәна тә-
ратнә «Монтажник» портрета васкамасәр, пур пёчөк пайсене уссән курмалла
уйәрса ўкернө. Монтажник сәнарә әнәслә пулса тухнә. А. Симаковшән ку мел
сөнө. Малашне вәл унпа мёнлерөх уә курёши? Хәллөхе калама йывәр. Сә-
пах та сәкна шанас килет. А. Симаков сәмрәк-ха, пулсәләхө унән малта. Сә-
ваңпа та уншән тәрәшсах хайён мелне шырани усәллә.

Выставкәна хутшәннә тепөр сәмрәк автор — В. Федулов. Вәл «Трактор
завочөн кулленхи пурнәсё» ятлә картина кәтартрө. Теми гитө әнлә. Ана усса
парас тесөх ёнтө художник пысәк пир сине ўкерт. Анчах кәләхах: калас
шухәш сарлака пир сінче саланса кайнә, темелле. Произведени тытәмөнче
сыхәнү сүк пирки автор мён кәтартасшән пулнине куракан әнланаймасть.

Калас шухәш тенёрен, кунта эфир П. Сизовән «Трактор заводне тәва-
кансем» пирки чарәнса тәрәшшән. Художник малти рете рабочисен ушкәнне
вырнастарнә. Кәшт катарәх завод корпусёсем куранәсчө. Малти ушкәнран
инсөх те мар хөрүпрәсөм иртсе пырәсчө. Вёсем, утса пырусән, сәмрәксене
сәнәсчө. Каччәсем самантләха каләсса илме чарәннә пуль. Художник кә-
тартнә ўкерчөке куракан сәпла хәвәрт әнланать. Рабочисен кәмәл-туйәмне
усәмлән пәләртнә. Авторән әсталәх пур. Анчах хәллөхе листа сине ўкерни,
чаплә художество шайне сёкленсе, сёршыври чи гысәк стройкәсенчен пёрне—
трактор заводне тәвакансен сәнарне усса параймасть-ха. Ўкерчөк кунта ка-
ласа панине — повествование сөс пәхәнса тәрәт. Строительсен пётөмлегнө
сәнарне тәвас тесен, урәхлах мел шырама тәрәшмалла.

Чәваш художникёсен V сьезчө пусланичөн уйәх маларах Шулашкарти
промтрактор заводёнче Н. Овчинниковән әслә стройкәна халалланә уйрәм
выставки уәлнәччө. Хөрөхе яхән живописне графика произведенийёсенче худ-
ожник завод тәвакансене — рабочисемпе строительсене, халәхән мухтәвлә
ывәлө-хөрөсене сәнарлать. Экспозицире портретсемпе картинәсемсөр пүсне
пейзажсем те пулчөс. Куракансене пуринчен ытла «Пёрремёш квартал»,
«Экскаваторщик», «Крансен симфонийё» ятлә ёсөсем килөшрөс.

Выставкәра пулнә произведенисем сінчен иртнө сўлсенче сьрнине шута
илсе, кунта эфир кашни уйрәм картина пирки чарәнса тәрар мар, пётөмлетсе
хак парар кәна.

Партипе правительство «производство темине» пысәка хурса хакләсчө.
Сәнләх искусстви аталанәвөн паянхи тапхәрөнче коммунизм сүртне хәпарта-
кансене сәнарласси төп задачәсенчен пёрн пулса тәрәт.

Н. Овчинников пултаруләхө нумай енлө. Юлашки сўлсенче вәл «произ-
водство темине» нумай ёслет, тәтәшах промтракторсен заводёне пулать:
хәйөн пулас геройёсемпе паллашать, картинәсем валли эскизсем хәтөртөт.
Заводра халиччен уйрәм художникән выставкинне йөркелеменччө-ха. Ку —
пёрремёшө. Сәпла Н. Овчинников ёсөсем, кунта ёслекен ытти художниксенни
пекөх, завод-гигант историне кёрсе юлөс, художество летописө пулса тәрөс.

Художниксен V сьездёнче тухса калакансем 1976 сўл выставкәсем йөр-
келес енчен пархатарлә пулнине пәләртнәччө. Ку төрөсөх ёнтө. Чәваш госу-
дарство галерейинче уйрәм художниксен ятарлә выставкисем сахал мар
пулчөс.

Чи малтанах «Ф. С. Быков тата унн вѣренекенѣсем» выставка пирки калар. Вѣл май уйахѣнче усаѣлнѣчѣ. Экспозицире пурѣ 351 ѣс пулчѣ. Вѣсенчен 264-шѣ — Ф. Быковѣн, 52-шѣ — унн вѣренекенѣсен (К. Волков, В. Ильин, Е. Канов, В. Любинарский, Н. Львов т. ыт. те), 35-шѣ — гравер манукѣн Л. Быковѣн.

Федор Семенович Быков — Улатѣрти гравюра школуе йѣркелекенѣ. Вѣл пирѣн ѣршыври паллѣ граверсенчен пѣри пуллѣ. Выставкѣра кѣтартнѣ ун ѣсѣсем хушшинче раснах М. Горький, А. Толстой, А. Пушкин, Ф. Шиллер произведенийѣсем валли хатѣрленѣ листасем пысѣк ѣсталахпа палѣрса тѣрасѣ. Вѣсене художник ксилографи мелѣпе тунѣ.

Ф. Быковѣн Улатѣр шулѣнче ѣсленѣ вѣхѣтра ѣкернѣ листисем республика пурнѣсѣпе, чѣваш искусствие тачѣ сыхѣннѣ. Вѣл К. В. Ивановѣн «Нарспи» поэминѣ пусласа иллюстрациленсенчен пѣри (И. Т. Григорьев художникка пѣрле). Паллах ѣнтѣ, ку ѣкерчѣсем паянхи искусство ыйтнине тивѣстереймѣсѣ. Вѣсенче поэтпа художник шухѣшѣ пѣр шайра мар, сѣнарсем те пулса ситеймен. Апла пулсан та, вѣл вѣхѣтри чѣваш культуришѣн ку иллюстрацисем пысѣк пуллѣм шутланнѣ.

Республика пурнѣсѣпе сыхѣннѣ ѣсенчен уйрѣмах «ЧАССР 15 сул тултарчѣ» альбом листисем кѣмѣллѣ. М. Спиридоновѣн «Вагон юсакан завод строительствинчи бетонщиксен ударлѣ бригади» тата В. Вороновѣн «Шкултѣ урок» картинисене правурѣна кусарнѣ листасене пысѣк ѣсталахпа ѣкернѣ. Гравер тѣрлѣ евѣр пусѣмсемпе, йѣрсемпе тата лаптѣксемпе тѣлѣнмелле пѣлсе уса курать.

Сѣк ѣсталах ун вѣренекенѣсен ѣсѣсенче малалла аталанать. Пуринчен ытла Л. Быков тунѣ листасен пахалахѣ пысѣк.

«Ф. С. Быков тата унн вѣренекенѣсем» выставкѣпа пѣр вѣхѣтрах галерейрѣа Э. Юрьевѣн ятарлѣ выставки ѣслерѣ. Художникѣн икѣре яхѣн произведенийѣ кѣнеке, станок, промышленность графики, живопись уйрѣмсене пѣланса тѣрять. Экспозицири ѣсѣсем художник пултарулахѣ пуян та нумай енлине кѣтартса гѣчѣс. Сѣван пекех вѣсем Э. Юрьев чѣваш культурине искусствинчи паянхи пурнѣспа сыхѣннѣ пысѣк та кѣткѣс проблемѣсене татса парас тѣллевпе тимленине палѣртрѣс. Кунта эпир Э. Юрьев хускатакан хѣшпѣр ыйтусем сѣнче чарѣнса тѣрасшѣн.

Малтанах писатель чѣлхипе художник ѣкернѣ ѣсен хушшинчи сыхѣну пирки каласа хѣварас килет. Ку проблема искусство аталанѣвѣнче яланах чи пысѣккисенчен пѣри пуллѣ. Э. Юрьевѣн Я. Ухсай сырнѣ «Шуйтан чурт» валли хатѣрленѣ ѣсѣсем поэма содержание усса пама пулашасѣс. «Сѣспѣлѣн революциллѣ поэзийѣ» ятлѣ ярѣмра вара художник поэт пултарулахне хѣй тѣллѣн уйрѣм произведениемсем урлѣ сѣнарлать. Кунта сѣкна асѣрхаттарар: Сѣспѣл сырнине пире хут листи сѣнче сѣнлѣх искусствие мелѣсемпе усса пама сѣв тери йывѣр. Чѣнахах та, вѣл сырнине тивѣслѣн сѣнарлама поэт чѣриллѣ пѣмалла. Ана тѣплѣн тишкерсе вѣренмелле, сунатлѣ хавхаланупа сѣкленмелле.

Сѣспѣл пултарулахѣ революциллѣ романтизм сѣнче никѣсленет. Вѣл хѣйѣн сѣввисене символа, метафорѣпа, аллегорие, контрастѣа тата ыгги илемлѣх мелѣсемпе уса курса сырнѣ. Ун поэзийѣнче интернационаллах туйѣмѣ хѣватлѣн тапса тѣрять. Сѣспѣл произведенийѣсен темие ѣсленѣ чухне художникѣн сѣк енсене пурне те шута илме кирлѣ. Кѣскен каласан, Сѣспѣл пултарулахне тѣррѣмѣн ѣкерес мелпе усса пама май та сѣк. Шел пулин те, искусствѣмѣрта поэт е писатель чѣлхине тѣпчесе ѣнланмасѣрах, ѣна ѣнланма та тѣрѣшмасѣрах васкавлѣн ѣкернѣ ѣсѣсем виѣсѣсѣр нумайланса кѣйрѣс. Халѣх каларѣшле, вѣсемпе Атѣла та пѣвелесе лартма пулать пуль. Ытларах кун евѣр ѣсѣсем республикѣра тухса тѣракан журналсенче йышлѣ.

Э. Юрьев сѣк кѣткѣс ыйтусене ѣнланать. Вѣл поэт туйѣмѣпе шухѣшне тѣрѣшса тѣпчени унн «Ирѣклѣх — ман ялавѣм», «Хѣрлѣ тинѣсре», «Сѣнѣ Кун» ятлѣ листисенче лайѣх палѣрять. Автор килѣшѣллѣ композици тупнѣ, сѣрсен майлашѣвѣсене пѣлсе сыхѣнтарать. Йѣмѣх хѣрлѣ, сарѣ, пивѣс тѣссем сѣкленѣллѣ. Вѣсем, ѣкерчѣксен тытѣмѣпе пѣр пулса, хавхалану туйѣмѣ сѣра-таѣсѣ. Художник символа метафора мелѣсемпе уса курма пѣлет. Пѣтѣмлетсе

хакласан, ку ёсценче лайах енсем сахал мар. Анчах халлѐхе вѐсем поэган кавар поэзийѐпе пѐр тан теме иртерех-ха.

Э. Юрьев пултарулахѐн тепѐр паха енѐ — эреш искусствине малалла аталантарни. Ку вѐл — хальхи вѐхѐтри пирѐн искусство умѐнче тѐракан чи пысѐк проблемасенчен пѐри. Чѐваш культури мѐн авалтанпах эрешпе сыханнѐ. Паян вѐл тѐрѐре сѐс мар, кѐнеке илемлетнѐ сѐрте те, промграфикара та палла вырѐн йышѐнма тивѐс. Унсѐр хѐсѐт-журнал е хут-сыру продукцине, этикет-кѐна тата ытти нумай-нумай япалана хѐйевѐрлѐх парса илемлетме май сук. Сѐкна та манас пулмасть: авалхи эрешпе кивѐ кѐлепешѐгѐх ѓкерсен, вѐл сѐнѐ япалана тивѐстерсе тѐраймасть. Сѐннинче паянхи эстетика туйѐмѐ пул-малла-сѐке-ха.

Выставкѐра кѐартнѐ произведенийсем вѐсен авторѐ эреш искусствине аталантарас тѐлѐшпе пѐтѐм чунхавалне парса ёсленине яр уссѐн палѐртрѐс. Сапла, тѐслѐхрен, «Петѐр Хусанкай» кѐнеке хуплашки сѐне художник сѐнѐ эреш вырнастарѐть. Саспаллисемпе эреш пѐйѐсем, композици тытѐмѐнче сы-лаууллѐн майлашѐнса, авалхи сыру паллисене аса илтерессѐ. Сѐв вѐхѐтрах вѐсем сѐнѐлле курѐнасѐ, паянхи туйѐма тивѐстерсе тѐрасѐс. Сѐвнашкѐл сы-хану М. И. Юрьевѐн «Чѐваш совет писатѐлѐсем» кѐнеке хуплашкинче те (юлашки кѐларѐм), «Петѐр Хусанкай хѐйѐн сѐввисене вулат», «Чѐваш фольклорѐ» ятлѐ грампластинка конверчѐсем сѐнче те килѐшѓллѐ. «Тѐван Атѐл» журналпа «Франци поэчѐсем» тата «Венгри поэчѐсем» кѐнекесене илем кѓрекен эрешсене те пысѐк ѐсталахпа тунѐ.

Юрѐ уявѐсем валли тумсене эрешлеме те Э. Юрьев сахал мар эскизсем тѐвать. Выставкѐра унѐн «Чѐваш каччисен уяв тумѐ» ѓкерчѐксем куракансе-не савѐнтарчѐс. Художник ку ёсценче те мѐн авалтан килекен традицие паян-хи эстетика туйѐмѐне ѐнѐслѐн пѐрлештерет.

Э. Юрьев пултарулахѐнчи палѐрса тѐракан тепѐр ен — шрифт искусствине аталантарасси. Ку ёѐс вѐл халлѐхе пѐр пѐччен тѐвать, тесен те йѐнѐш пулмасть пуль. Шрифта сѐнар урлѐ аталантарасси тата ѐна нациллѐ туйѐм парасси — калама сук кѐткѐс проблема. Э. Юрьев кѐнеке илемлетет-и, пла-кат ѓкерт-и е медальсѐмпе значоксем, Хисеп грамотин макетне тѐвать-и — яланах хѐйне евѐрлѐ саспаллисѐм ѓкерт. Сѐмахран, П. В. Денисов сырнѐ «Дунай сѐнчи пѐлхарсѐмпе чѐвашсѐм хушшинчи этнокультура пѐрпеклѐхѐ-сѐм» кѐнеке шрифтѐнче эпир художник кашни саспаллине, кашни сѐмаха сѐ-нар урлѐ ѓкерсе панине сѐнатпѐр. Автор авалхипе паянхине пѐр тытѐма кѐрт-се сѐнѐ ярав тупѐть. Саспаллисене илемлетнѐ чухне эреш пѐйѐсемге уѐѓ ку-ратъ. Лайѐх енсем «Чѐвашсен сѐнѐ сырулахѐн 100 сѓлѐ», «Ян Амос Комен-ский», «Альбрехт Дюрер» плакатсенче, Сѐспѐл Мишшин «Хурсѐ шанчѐк» кѐ-некинче, «Чѐваш шрифчѐ» ятлѐ уйрѐм листасѐм сѐнче те куѓ умѐнчѐх.

Графикасѐр пуѓне живопись те Э. Юрьев творчествинче нумай вырѐн йышѐнѐть. Уйрѐмах унѐн юлашки сѓлсенче ѓкѐрнѐ ёсѐсем ѐнѐслѐ. «Сирѐклѐ — ман тѐван ялѐм» ярѐма кѐрекен картинѐсенче художник сѓтсѐнталакѐ чунтан юратса сѐнарлатъ. Ун «Хѐрлѐ вар», «Кѐркунне», «Хѐл кунѐ», «Ватѐ йѐмра-сѐм» ёсѐсенче пысѐк сѐнарлах пур. Куракан ку произведенийсенче художни-кѐн сѐкленѓллѐ кѐмѐлне, хавхаланѐвне, пысѐк шыравне туйѐть. Автор сѓтсѐн-талакѐра чѐн-чѐн илем, тасалахпа сѐпайлах, пурнѐс тытѐмѐ курѐть — сѓтсѐн-талакѐ никам та сѐратса хавшаклатма тивѐс мар.

Выставка сѐнчен пѐтѐмлетсе сапла калас килет. Вѐл художник пултару-лахѐ мѐнле аталанса пѐйине кѐарттса пѐчѐ. Э. Юрьев — чѐваш искусствине умѐнче тѐракан паянхи пысѐк та кѐткѐс проблемѐсене сѓтсе явма хутшѐна-кан активлѐ художниксенчен пѐри. Унѐн пур ёсѐнче те тимлѐ шырав пур. Паллах ѐнтѐ, сѐннинче тѓрѐх пѐр кѐлтѐксѐр тума май сук. Художникѐн хѐшпѐр ёсѐнче кѐшт кѐна систѐрес вырѐнне ытлаши е тѐкаклѐхлѐ тунѐ сисѐнет, те-пѐр чух сѐнар имшерри, пулса сѐтейменни куѓ умне тухса тѐратъ. Анчах сѐв-нашкѐл сѓтменлѐх авторѐн пѐлѓ-ѐсталах сѓтменнинчен мар, вѐл шухѐш-тѐл-леве хѐвѐртрах пурнѐса кѐртес тесе васканинчен килет.

Халь Э. Юрьев пултарулахѐнче сѐнѐ тапхѐр пуѓланнѐ вѐхѐт. Малашне вѐл тата та суѓмлаярх уѓмѐсен тѐвасса ёненес килет.

1976 сѓл йѐркелѐнѐ ятарлѐ выставкѐсенчен тепри вѐл — П. Козлов вы-ставки. Унта автор сѐре яхѐн ёс кѐарттрѐ. Экспозицири произведенийсем ху-

дожникан пултарулахё малтанхи утәмсенчен пусласа паянхи куна сити мён-ле аталанса пынин сүлне-йёрне, үсёмне палартрёс. П. Козлов творчествинче уйрамах пейзаж, портрет, натюрморт пысак ыраң йышанасё. Кунпа пёрлех въл тематикаллъ произведенийем те сыратъ. Выставкяна пынъ сынсене пуринчен ытла «Март. Атал леш енё», «Садра», «Ача-пача паркёче» (50-мёш сс.), «Каскүлём умён», «Атал леш енчи пристань» (60-мёш сс.) «Атал кукри», «Капансем», «Август» (70-мёш сс.) пейзажсем килёшрёс. Вёсене кёстёке васкамасър пусса ёслемелли меслетпе үкернё. Сутсанталака хай ёвёрлё тума тйрашнъ.

Автор натюрмортсенче те сак мелпех усъ курать. «Пыл», «Пусъ умёнчи витре», «Сйакър» ятлъ ёссенче эпир лйпкйлаха туятпър. Вёсене художник усъ камалпа сыратъ. Унти япаласем кулленхи пурнйсла пурнассё, е, урйхла каласан, вёсем таста уяври пек мар, ытлаши капарлайпа та витёнмен, саз вйхйтрах тулах пурнйс туймёпе тулнъ.

Портретсенчен уйрамах «Леночка», «Хёрача портречё», «Мйшйрам» ят-лисем лайхъ сйнарлй. Автор сыннан шалти туйамне унан пурнйсёпе сйхан-тарса усса парать.

Юлашки сүлсенче П. Козлов, республикйри нумай-нумай ытти худож-никсем пекех, «производство темиле» ёслерё. Ку тёлёшрен унан «Шупашкар-ти РТИ завочён хисеплё работницй Ф. К. Рыбина», «Шупашкарти РТИ за-вочён токарь А. С. Запйанцев» ёсёсем аван.

Выставка пирки пётёмлетсе сйпла каламалла: унта кйтартиъ произведе-нием тема енчен сүлран сүл пуянланса пыни курйнатъ, үкересси вара пёр тикёс темелле. Автор хайён пултарулахёнче тйррёмён кйартас меле сйрёп тытса пыратъ.

Чйваш государство художество галерейинче йёркеленё ятарлй выставкй-сенчен уйрамах РСФСР тава тивёслё художникё Л. Кабачек выставки чыслъ ыраң йышйчё. Унта кйтартиъ 39 ёсрен вуннйшне («Клуб умёнче», «Р. Куз-нецова доярка», «А. Перепелкин бригадир», «Трактористка», «Ыранхи сын-сем», «Утсен юрти», «Утсен юрттин сёйтерёйсем», «Уявран», «Вороновйри уяв», «К. Титова сысна пйхакан») Чйваш сёршывёнче хавхаланса сйрнй. Ку произведенийем куракана пйрён янташсене сйнарласа панипе сёс хаклй мар, вёсем художник пултарулахёнче те, совет искусствй аталанйвёнче те паллй ыраң йышйанса тйрасёсё.

«Чйваш йрамёсёр» пусне выставкйра «Блокада», «Сёрпе пурнйс», «Ирт-нисенчъ. 1939 сүл» йрамсем тата ытти нумай картинйсем, уйрамах «Шу-хйшсем», «Аслъ вйртйнлайхсем» самай шухйша ярасёсё. Вёсене пысак йста-лайхпа, тарйн философиллё шухйшпа сйрнй.

Талантлй художникйн выставкинё Шупашкарта ирттерни республика сыннисене савйнарчё. Чйваш культури аталанйвёнче въл хайне ёвёр событи пулса тйчё.

Л. Кабачек произведенийёсем бирки кунсър пусне сакна калама тивёс. Выставкйна Чйваш сёршывё хай ирёкёпе Вырас государствине кёнёренпе 425 сүл ситинне уявланй вйхйтра уснйчё. Сйпла вара въл чйвашсемпе вы-рйссем хушинчи туслйх чйнах та сйрёп иккенне кйартакан тата тепёр тёлё-лех пулчё.

Искусствймър аталанйвёнчи тепёр пысак событи — ЧАССР тава тивёслё художникё И. Григорьев выставки. Въл ноябрь уййхёнче пулса иртрё. Экспо-зицири икёрё яхйн произведение живописе графика пайсене уйрнй.

И. Григорьев — нумай вёреннё, пысак культураллй, тёнче искусствй ата-ланйвёнчи пур пулайсене те лайхъ пёлекен талантлй художник. Въл натурй-на, сър тёсёсен майлашйвне калама сук сивёччён сиссе йнланатъ. Унан пул-тарулахё чйваш искусствинче хай пёчен пёр анлй страница. Паллах, ку страницйра тёксёмрех вйрансем те пур. Анчах художникйн таса палатри, е, урйхла каласан, лайхъ ёссен йышё, вёсене ытлаши палърма памасть.

И. Григорьев творчествй саз тери кйткйс. Ун аталанйвёнче темйсе тап-хйр палйртма пулатъ. Ана тема енчен кйна пйхса тухни сйтелёксёр сёс мар, пысак ййанш та пулёчё. Хйшпёрисем унан мелне йнлансах сйтеймесёсё. Сакна шута илсе, кунта эпир ытларах художник пултарулахёнчи уйрам пулайсен шалти тытамё сйнчен каласа хйварасшйн.

Малтанах унӑн живописӗ ҫинчен. Вӑл натюрмортран, пейзажран тата портретран тӑрат. Произведенийсен ретӗнче тематикаллӑ пӑр картина та ҫук. Анчах асӑнӑ жанрсен шалти пурнӑҫе художник тӗпчевсӗ евӗр тишкерет. Вӗсене вӑл чун-чӗрипе юратать. Натюрморт, портретпа пейзаж ҫыраси — унӑн тӗп тӗллевӗ. Ҫавӑнпа художник тематикаллӑ ӗссен енне туртӑнмасть те. И. Григорьевӑн ӗкерес мелӗ ытларах ҫутҫанталӑпа япаласем хушшинчи ҫыхӑнава сӑр тӗсепе сывлӑш кӗртсе кӑтарتما килӗшӗллӗрех. XIX ӗмӗрти Франци художникӗ Сезанн та асӑнӑ ҫак виҫӗ жанрпа ӗҫленӗ. Вӑл, импрессионистсен искусствине хирӗҫлесе, живописӗн урӑх чӗлхине шыраса тупать те витӗмлӗ сӑнарсем тума тытӑнать (малтанхи тапхӑрта). И. Григорьев Сезанн пултарулахне тишкерсе вӗренни куҫкӗретех.

Малтанхи ӗҫсем И. Григорьевӑн ырӑссен реализмла живопись традицийӗсемпе таӑ ҫыхӑнӑ. Ҫакӑ унӑн «Ильинка» (1941 ҫ.) этюдӗнче тата «Рая хӗрӗмӗн портретӗнче» (1955 ҫ.) лайӑх палӑрат.

50-мӗш ҫулсен вӗҫинчи произведенийсем художник пултарулахӗнче ҫӗнӗ тапхӑр пуланнин кӑтарта парӑҫӗ. Вӗсене перспективӑра ҫӑл енчен пӑхса ӗкерӗ. Кашни япала хайӗн кӗлеpipе тата тӗсепе палӑрса тӑрат. Ӗкерӗ япаласем композицире ҫирӗпӗн тытӑнса витӗмлӗн сӑнарланаҫҫӗ. Уҫӑ сӑрсем куракан кӑмӑлне уҫа савӑнӑ кӗреҫсӗ («Панулмисем, чашӑк, кӑкшӑм», 1958 ҫ.; «Мандолиналлӑ натюрморт», 1959 ҫ.).

Ҫын сӑнне ӗкерӗ чухне те И. Григорьев ҫак мелсемпех уҫӑ курать. Сӑмахран, «Ранса портретӗнче» (1960 ҫ.) вӑл хӗрӗн ашӑ кӑмӑл-туйӑмне, сӑпайлахне уҫӑмӑн палӑртать. Сӑр пусӑмӗсем кунта уйрӑмӑн-уйрӑмӑн ырнӑшман. Вӗсен тӗссем таса, илӗртӗллӗ. 60-мӗш ҫулсенче художник асӑнӑ меле малалла аталантарни сисӗнет («Кӗленчеллӗ натюрморт», 1960 ҫ.; «Ҫӑкӑрлӑ натюрморт», 1964 ҫ.). И. Григорьев япалан кӗлеpipине урӑхлатма пуҫлат е сывлӑшра курӑнӑ евӗр тӑвать. Ҫапла унӑн «Автопортрет», «Вазӑллӑ натюрморт», «Март» (пурте 1962 ҫ.), «Ленин проспекчӗ» (1965 ҫ.) ӗҫсенче кӗлеpipе хӗррипе сывлӑш пӗрлешнӗ ырӑн уҫмӑл мар, сапаланчӑк пулса курӑнать. Ку тапхӑрти чи лайӑх ӗҫсен шутне «Наташа мӑнукӑн портретӗ» (1960 ҫ.), «Корзинӑллӑ натюрморт» (1968 ҫ.), «Хӗллехи ял пейзажӗ» (1968 ҫ.), «Таван тавралӑх» (1969 ҫ.), «Сезанн букетӗ» (1969 ҫ.) произведенийсем кӗреҫсӗ.

60-мӗш ҫулсенче художник ытларах уйрӑм-уйрӑм пусӑмсемпе ӗкереҫ. Ку вӑхӑтри хӑшпӗр пейзажсенче контур пачах та ҫук («Хула кӗтесӗ», 1965 ҫ.; «Чӗрече умӗнчи чечексем», 1968 ҫ.). Ҫавнашкал мел 70-мӗш ҫулсен пуҫламӑшӗнче те уҫмӑлах палӑрат («Верандаи чечексемпе ваза», 1972 ҫ.; «Мӑшӑрӑм Лиза», 1970 ҫ.). Кӗлеpipе хӗррипе сывлӑш пӗрлешнӗ ырӑн сапаланса тӗтреллӗн курӑнни, япалана уйӑрса кӑтартманни ытларах ҫутҫанталӑк вӑхӑтне сӑнланӑ чухне вӑйлӑ («Ҫуркунне», 1970 ҫ.; «Кӗрхи ир», 1972 ҫ.; «Сивӗ ир», 1974 ҫ.).

70-мӗш ҫулсен варринчен пуҫласа И. Григорьев произведенийӗсенче кӗлеpipене палӑртас тӗллевпе юри туртнӑ йӗрсем тухса тӑраҫсӗ. Ҫапла «Ылтӑн кӗркунне» (1975 ҫ.), «Ял ҫинчи аслати» (1976 ҫ.), «Ранса Вишнева портретӗ» (1975 ҫ.), «Медсестра» (1975 ҫ.), «Кӗленчеллӗ натюрморт» (1968—1975 ҫҫ.) ӗҫсенче художник ҫынсен, ӗкерӗ япаласен контурӗсене тӑвать. Хӑшпӗр чух ку йӗрсем сисӗнеҫсӗ, тепӗр чух сисӗнемӗҫсӗ те.

1976 ҫулта ӗкерӗ произведенийсем художникӑн маларахи ӗҫсенчен нумай енпе уйрӑлса тӑраҫсӗ. Вӗсенче япала уҫмӑлӑн курӑнать. Ҫапла «Панулмисем, бидон, кӗленче», «Чечексемпе панулмисем» натюрмортсенче япаласене алапа тытса илме май пур пек туйӑнать. Уйрӑмах «Чӗрече умӗнче» натюрморт паха. Вӑл пысӑк сӑнарлӑ. Малти ретре кӑкшӑмпа панулмисем. Пӑр шу-хӑшласан, нимех те ҫук пек: яланхи япаласемех. Анчах композицин иккӗмӗш пайӗнче завод трубисем курӑнаҫсӗ. Художник, завод иҫетрине уямасӑрах, ӑна уҫмӑл йӗрсемпе кӑтартать. Ҫавнашкал туни И. Григорьевӑн кунченхи ӗҫсенче ҫукчӗ. Тата ҫакна асӑнмалла: художникӑн ытти ҫулсенче ӗкерӗ натюрморчӗсенче эпир индустрипе ҫыхӑнӑ пӑр япала та кураймастпӑр. Кунта, ав, чӗречеренех завод-гигант курӑнать. Ҫак улшӑну ӑнсӑртран пулӑ япала мар. И. Григорьев, республикӑри ытти художниксем «производство темипе» ӗҫленине лайӑх курса тӑрса, хайӗн натюрмортне те ҫав темӑпах, паянхи кун-

пах ҫыхъантарать. Ана въл хайевёрлѣ классикаллă натюрморт традицийѣне сӑнарлать.

1976 султа ўкернѣ произведенисенче тата тепѣр паха ен пур. Въл нацилѣх туймне шырани. Маларах ўкернѣ хашпѣр ѣссенче вѣсем ашти вырӑна сӑнласа панине калама йывӑртарах. Тепѣр чух таван тавралаха та палласа илеймѣн. Тепѣр енчен, въл произведенисен тѣллевѣ урӑх пулнӑ. «Таван ялӑм» ятлӑ пейзажра вара художник хайѣн малтанхи мелѣсене пӑрахӑслани уҫӑнах палӑрать. Пуян тѣссемпе витѣннѣ йывӑҫсем те, кѣрхи ҫерем те, аякри ҫуртсем те кунта яр уҫӑн курӑнаҫҫѣ. Тўпе те ҫўллѣ. Пейзаж уҫӑ сывлашпа савӑнтарать. Ўкернѣ вырӑн — ытарайми таван тавралах.

Ҷагнашкӑл мелсем пуринчен ытла портретсенче лайӑх палӑраҫҫѣ. Художник ҫынна ҫутҫанталак ытамѣнче ўкерет. Ку автора пуян палитрапа уҫӑ курма май парать. Кѣлетке хӣррипе сывлаш пѣрлешнѣ вырӑна халь ѣнтѣ художник 50—60-мѣш ҫулсенчи евѣр сапаланчӑк курӑнмалла тумасть, тепѣр чух юри, ятарласа палӑртса уйӑрать.

«Кристина амашѣн портретѣнче» малти ретри батӑ ҫыннӑн сӑн-пичѣ сӑпайлашпа тулнӑ. Тарӑн куҫѣсенче пыҫӑк ас. Ку кинемей хайѣн пурнӑҫѣнче никама пѣр сив сӑмах каламан пулҫ. Унӑн чунѣ кӑмӑллӑ та пуян. Композицин иккѣмѣш ретѣнче тырӑ капӑнсем ўкернѣ. Кѣрхи кун. Таврара пин-пин тѣс. Илѣртўллѣ таван вырӑн. Ҫѣр-анне кӑкри ҫинче ўҫнине йӑлтах ҫынсене парнеленѣ. Батӑ кинемей те ҫавнашкалах. Ҷапла портрета ҫутҫанталакпа ӑтем пурнӑҫѣн тачӑ ҫыхӑнавѣ куҫ умне тухса тарать.

Ҷав евѣр мел «Ашшѣ», «Ялти учитель К. М. Матвеев», «Лиза портретѣ», «А. И. Нухрат портретѣ» ѣссенче те лайӑх палӑрать. «Кӑтя» портретне художник ӑтюдла ҫеҫ ўкернѣ, анчӑх унта та пыҫӑк сӑнар пур. Пике сӑнѣ сӑпайлашпѣ те, ачашлашпѣ те чуна илѣртет. Художник уҫӑ сӑрсемпе уҫӑ кура йѣр хавӑрттан туртса хурать. Ҷапла икѣ тѣс ытти сӑрсен палигринче явравлӑ кѣвѣ евѣр туйӑнах каяҫҫѣ. Ҷакна, маларахри произведенисенчи уйрӑм-уйрӑм е сапаланчӑк пусӑмсемпе танлаштарсан, чӑнахах та пыҫӑк ҫитѣнў темелле.

Графикари малтанхи утӑмѣсем И. Григорьева часах пыҫӑк ўҫѣм патне илсе ҫитерѣҫѣ. Унӑн «Мӑшӑрӑм портретѣ» (1944 ҫ.) ятлӑ ѣҫѣ художник пулгарулахѣнче ҫеҫ мар, пѣтѣм чӑваш искусствинче те хайне евѣрлѣ ҫентерў пулса тарать.

50-мѣш ҫулсенче акварельпе ўкернѣ натюрморчѣсенче («Чейниклѣ натюрморт», «Мандолинӑллӑ натюрморт», «Графинӑлӑ натюрморт») художникӑн ҫӑк вӑхӑтри живопись мелѣсем сиҫенѣҫѣ. Автор япаласене васкамасӑр, тирпейлѣн, материала уҫӑмлӑн кӑтартса сӑнлать.

60-мѣш ҫулсенче И. Григорьев линогравюрӑсем касать, гуашпа «Сентти» ятлӑ ярӑм ўкерет. Ярӑмри «Хушӑлка», «Ҷуркунне» листасенче сӑнар уйрӑмах уҫӑмлӑ.

И. Григорьев тупнипе ҫырлахасшӑн мар, тӑрӑшсах ҫенѣ мелсем шырать. Пыҫӑк художникӑн шӑпи яланах ҫавнашкӑл ѣнтѣ въл. 1965 ҫ. каснӑ «Разведниксем» линогравюри сӑнарлашпѣ чӑваш графики аталанӑвѣнчи чи паха произведенисен шутне кѣме тивѣҫ.

70-мѣш ҫулсен пусламӑшѣнче И. Григорьев «Нарспи» поэма тӑрӑх 12 листаран тӑракан уйрӑм ярӑм хатѣрлет. Ку ѣссенче ҫутҫанталака ўкернѣ чухне йѣрсен майлашӑвѣпе, ҫынсене сӑнарланӑ чух лаптӑксемпе уҫӑ курнӑ. Ярӑмра «Сильпи ялѣ», «Тарни», «Усал ѣс» листасем ытларах кӑмӑллӑ. И. Григорьев «Нарспи» илемлетекен ытти художниксен мелѣнчен уйрӑлса тӑракан урӑхла мел тупнӑ. Унӑн чѣлхи ҫивѣч.

Лайӑх ансам «Ульяновск тинѣсѣ» (1969 ҫ.), «Пѣлѣтсем» (1974 ҫ.), «Анне ҫырӑвѣ» (1974 ҫ.), «Малти ретре» (1975 ҫ.), «Заводсем» (1976 ҫ.) ѣссенче те палӑраҫҫѣ.

И. Григорьевӑн живописѣпе графикинче тема енчен те, мел тѣлѣшѣнчен те пѣрпеклѣх пур: живопись произведенийѣсене ўкернѣ чухнехи шухаш витѣр кӑларнӑ витѣмлѣх графика листисем ҫине те йѣр хаварнӑ.

Хашпѣр критиксем И. Григорьев произведенийѣсенче импрессионизмпа постимпрессионизм сѣмѣ пур, теҫҫѣ, вара ҫакна кӑҫса кайсах тѣрлѣрен илемлѣ

сәмахсемпе мухтассё. Анчах ку юхамсенче иккёшёнче те лайах енсемсёр пус-не пирён культурапа килёше таман мелсем пайтах. Марксистла-ленинла искусство теорийё вёсене хирёслет. Җавнашкал мухтакансем искусстван историпе теори ыйтавёсене питё начар пелессё пулас.

И. Григорьев ёсёсене импрессионизмпа тата постимпрессионизмпа гёр шухайшласа тамасарх сыхантарни тёрёс мар. Художник Сезанн пултарула-хён тата импрессионистсен малтанхи тапхәрне камаллать: шәпах сак вәхәтра вёсен пысак сәнарлә произведенисем суралассё, кайранхи тапхәрөнчи ёсёсем йалтах урахла. Паллах, И. Григорьев живописёнче те ситменлөхсем пур. Анчах вёсем художникан хайён шухаш-туйәмепе сыханнә.

1976 сұлхи выставка уса́лличен ытларах И. Григорьеван графикане ыр-лачёс. Халь ақа, тен, урахларах каламалла пуль. Юлашки вәхәтра худож-ник графика ёсёсем сахал тавать, ытларах сәрсемпе ўкерет. Выставкәна вәл 1976 сұлта сырна́ 11 произведени тәратрё. Вёсем художник сав тери тарха-тарлә ёсленине кәартса парассё. Халь вәл хайён пултарулахёнче, уйрамах живописре, чи пахине, чи хаклине — нацилөх туйәмё шырать. Ку таван ис-кусствамар аталанавён паянхи тапхәрөнче чи кирлө енсенчен пёри.

1976 сұлта йёркеленё ятарлә выставкәсенчен тепри — П. Григорьев-Са-вушкин выставки — авторан вәтар сұл хушшинче тунә пултарулах утамёсене сәилласа пачё: художник кунта 40-мёш сұлсенчен пусласа паянхи куна сити ўкернё живописпе графика ёсёсене кәартрё.

40—50-мёш сұлсенче ўкернисенчен «Полидорова учительница портречё», «Чаваш пикисем», «Крановщица» ёссем лайах сәнарлә. Вёсенче автор пурин-чен ытла сын камәл-туйәмне усса парасшан.

60-мёш сұлсенче тунә произведенисем («Ирина портречё», «Пулас учи-тельница», «Садра. Люся», «Ача садёнче») художникан асталәхё малалла аталанса пыни сінчен калассё. Пуринчен ытла ку «О. Федорова маляр порт-речё», «Львова портречё» ёсёсене лайах паларать.

Живописпе пёрлөх П. Григорьев-Савушкин пултарулахёнче графика ёсёсем те пысак ыра́н йышанассё. Кунта чи малтанах творчество сыннисен портречёсене паләртмалла. Уйрамах «Чаваш халәх поэчё П. Хусанкай», «Чаваш халәх поэчё Я. Ухсай», «И. С. Максимов-Кошкинский», «СССР халәх артисчё Б. А. Алексеев» произведенисем паха. Вёсенче автор сыннан камәл-туйәмепе пёрле унан төп шухашне, пурна́с төллевне усса пама тәрашать. Сак лайах енсем «Хисеплө колхозник И. А. Андреев», «Хисеплө колхозник Фео-фанов», «Хисеплө колхозник А. А. Ваганин» ёсёсенче те вәйлә.

П. Григорьев-Савушкин графикара сұлпусамар В. И. Ленин сәнарне усса парасси пирки те тимлет («Ленин портречё», «В. И. Ленин», «Сывә пултәр со-циализмла революци!»). Анчах ку ёссем халлөхе эскиз шайёнчен сұлөх сёкле-неймен-ха. Художник ку темәла малалла сине тәрса ёслесен, сак пысак мар ўкерчөксемөх лайах сәнарлә произведени пулма тивёс.

Халичен П. Григорьев-Савушкин ытларах тўррёмөн кәартас мелпе ёс-ленё. Юлашки сұлсенче вара вәл хәшпёр ёсёсенче («Линка-линка», «Авто-портрет», «Катя портречё») метафорапа тата символпа уса курма пусларё.

П. Григорьев-Савушкин выставки 1976 сұлта йёркеленё чи пысак вы-ставкәсенчен пёри пулчё. Экспозицири ёссем автор пултарулахё тема төлө-шёнчен сёс мар, уса курас мелсемпе те сұлран сұл пуянланса пынине кәарт-са пачёс.

1976 сұлта илемлетсе тунә япаласен выставки те куракансене нумай пухрё. С. Осокина иксёре яхән эреш тәрахё кәартрё, вёсене Шулашкарти пир-авәр комбинатёнче тёртнө. Художница пуринчен ытла ситсә, сатин, поп-лин валли ўкерме юратать. Вәл тунә ўкерчөксенчен пёрисем — сұтсанталәк-ран илисем, теприсем — халәх эрешёсем. Иккёмёшёсем ытларах С. Осокина пултарулахён малтанхи тапхәрөнче паләрассё. Халәх эрешёпе вәл питшәл-лисемпе ача-пәчасен сәмәл тумёсёнене уса курать. Авалтан килекен орнамент-па пёрлөх художница чөкөксемпе ўсентәрансене ўкерет, вёсен төсёсене шу-хәш витёр кәларса та, хәйсен евөрлө те тума тәрашать.

60-мёш сұлсен вёсёнене С. Осокина палитри пуянлать, теми те сарә-лать. Ку тапхәрти лайах ёссен шутне «Чөкөксем», «Гвоздикәсем», «Инди-көвви», «Африкәри пурна́с таппи» ятлә тәрахсем кёрессё.

70-меш сүлсенче ўкернѣ произведенисем сяр сѣмѣсен пуянлаҳѣпе илѣртеҕсѣ. Вѣсенчен «Маканьсем», «Сурхи чечексем», «Силуэт» ёсене ырапа асанма тивѣс.

Экспозицире пулнѣ тѣрахсенчен нумайашне пирѣн сѣршыври тѣрлѣ пысѣк выставкѣсенче, саван пекех ГДРта, Францире, Турцире, Алжирта, Ирак-ра, Сирире кѣартнѣ.

С. Осокина пултарулаҳѣ сѣнчен кѣскен сакна каламалла: вѣл. хѣйѣн ёсѣсене паянхи кунпа сыхантарас тесе, галактика, космос е ракета ўкермест. Художникѣн юратнѣ теми — суркуннепе кѣркунне, чечексемпе сүлсѣсем. Вѣсене С. Осокина паянхи эстетика туймѣ парса ўкерме тѣрашѣт. Анчах, шел, сак лайах ен унѣн халах эрешѣпе илемлетнѣ ёсѣсенче сахалрах.

Художниксен ятарлѣ выставкисемсѣр пушне 1976 сүлта сѣнлѣх искусствин уйрѣм пайѣсен выставки те усѣлнѣчѣ. Июнь уйахѣнче чѣваш графикѣсем галерейѣра икѣсе яхѣн ёс — станокпа кѣнеке графики кѣарттрѣс. Нумай произведенисене акварельпе ўкернѣ.

Экспозицири тѣрлѣ вѣхѣтра тунѣ произведенисен ретѣнче 1976 сүлта ўкер-нисем пачах та пулмарѣс темелле. Саванна эфир кашни уйрѣм произведени пирки чѣранса тѣрасѣн мар. Анчах ситѣнўсемпе ситменлѣхсем сѣнчен пѣтѣмлетсе каласа хѣварни пѣмѣ.

Пысѣк сѣнарлѣ ёсѣсен шутне И. Григорьев, П. Григорьев-Савушкин, В. Емельянов, А. Ефѣйкина, М. Ильин, А. Миттов, М. Михаѣлис, Н. Овчинников, Ф. Осипов, П. Сизов произведенийѣсем кѣресѣсѣ. Лайах енсем В. Авраменко, С. Головатый, Н. Лукин, Ф. Мадуров, Н. Садюков ўкернѣ листасенче те сахал мар.

Выставкѣна хутшѣннѣ художниксен йышѣ пысѣк. Вѣсен теми те анлѣ. Авторсем рабочисемпе ялухсѣлаҳ ёсѣненсене, пултарулаҳ сѣннисене, сүтсѣнталакѣ сѣнласа кѣартатсѣсѣ. Тема пуяннишѣн саванмалла сѣс. Анчах чѣваш графики аталанѣвѣнче ситменлѣхсем те сахал мар. Графикѣн хѣйѣн чѣлхи пур. Вѣл сѣнлѣх искусствин ытти пайѣсем калайманнине калѣт. Анчах нумай ўкерчѣк сѣв тивѣсѣ пѣханса тѣраймаст. Акварель е пастель тирпейлѣхе юратнине пурте пѣлесѣсѣ. Апла пулсан та, хѣшпѣр листасем сѣнче ку сѣрсем гуаша аса илтересѣсѣ. Вѣсине пѣлмесѣр туртнѣ йѣрсем лаптѣксемпе килѣшсе тѣраймастѣсѣ.

Кѣнеке илемлетесси юлашки сүлсенче пѣлѣрмалла ўсѣмсем турѣ. Анчах кѣнеке чѣлхине художник ѣнланѣвѣ час-часах пѣр шухѣша пѣханса тѣраймастѣсѣ. Самахран, кѣлапѣр, чѣваш юмахѣсемпе легендисен хѣйсен уйрѣм сѣнар системи пур. Вѣсене урѣх халах фольклорѣ урлѣ сѣнлама кирлѣ мар. Шел пулин те, тепѣр чухне сѣвашкал ўкерчѣксем пулкаласѣсѣ. Вѣсем ку выставкѣра та курѣнкаларѣсѣ.

Тепѣр пысѣк ыйту — писатель меслетне тѣплѣн ѣнланасси. Кѣнекере урѣхлатса кѣлани, метафора е символ пулсан, сѣк мелсем иллюстрацире те хѣйсен ыранне йышѣнма тивѣсѣ. Хѣшпѣр художниксем, сѣкна шута илмесѣрех, тепѣр чухне кѣнекене тўррѣмѣн кѣартрса илемлетесѣсѣ.

Вѣсѣмѣш ыйту — нацилѣх туймѣне тѣпчесе вѣренесси. Выставка ку тѣллевпе ёслѣкен художниксем сахал иккенне пѣлѣтрѣ.

Паян чѣваш графики хѣвѣрт аталанса пырат. Паллах, унта ситменлѣхсем те чылай, анчах ситѣнўсем нумайрах. Ўсѣмсем пысѣкрах пулчѣр тесе, малалла кѣлтѣксене пѣтерес тѣллевпе ёслѣсѣ, тѣван искусствѣмѣра тѣта пуянрах тѣвасѣ.

Партипе правительство искусствѣна малалла аталантарассишѣн ырми-канми тѣрашасѣсѣ. Пуласлѣх — сѣмрѣксенче. Л. И. Брежнев КПСС XXV сѣзденче сѣпла каларѣ: «Пирѣн творчество интеллигенцийѣн сѣмрѣк ѣрѣвѣ пурнѣс сүлѣпе шанчѣклѣн утнѣшѣн эфир саванатпѣр»². Талантлѣ сѣмрѣк художниксем паян пурнѣс кѣларса тѣратнѣ пысѣк проблемѣсемпе ёслѣсѣсѣ, искусствѣн чѣ кѣткѣс ыйтѣвѣсене сўтсе явма хутшѣнастѣсѣ.

Пирѣн сѣршывра талант тивѣслѣ хѣк тупѣт. Ана аталанма сүл усѣ. СССР Художествѣсен Академийѣ 1976 сүлта Мускавра юлашки сүлсенче сѣршыври аслѣ художество шкулѣсене пѣтерсе тухнѣ сѣмрѣксен выставкинѣ

² «КПСС XXV сѣзѣчѣн материалѣсем», 84 стр.

йёркелерё. Чаваш художникёсенчен унта В. Карандаев хайён тавата ёсне катарта тивёслё пулчё.

«Ятарлă рейсsem» картинара автор мухтавлă ёсченсене санласа парать. Пысăк ёсе пурнăслама хён. Анчах В. Карандаев геройёsem йывăрлăхра чăтмăл пулса хайсене хайсем патваррăн тытаççё.

Куракан уменче Сурсёр санталăкё. Тёнчере лăпкăлăх юлман тейён. Тёлли-паллисёр вёсекен чарлансен ушканё канăссарлăха татах вайлатать. Вёсен хăлхана йёрёнтерекек чăрик-чарик чанкăлатни ятарлă рейсри самолет кёрлениле тавлашнăн туйнать.

Ку произведение пăхса тухнă чух темёсе йиту шинче чарăнса тăрас килет. Пёрремёшё вăл — картина тытамёпе сăрёsem пирки. Композицие художник урлă май вырнаçтарнă. Кăвак, хура, хăмăр, сенкер тёsem, çак тытама пăхăнса, калас шухăша усăмлăн палăртаççё.

Иккёмёш йиту — ўкерсе панă сынсен сăнёпе сўтсанталăк хушшинчи сыхану. Вăл кунта килёшўллё те сирёп. Сўтсанталăкан канăссар илемё геологсен шухăш-туйăмне, вёсен тертлё ёсне катарта пама пулăшать.

Картина шинчи кашни сыннăн пит-кусёнче хайевёрлёх, кашни уйрăм сăнар. Анчах пурте вёsem, пёр шухăша пăхăнса, пёр тытама тăраççё. Композици те, сăрсен тёсёsem те, сўтсанталăк та, уйрăм сынсен сăнёsem те, сирёп сыхăнса, пётёмлетнё пысăк сăнар суратаççё. Çакă ёнтё чи пахи.

Калас шухăша е сăнара вайлатма художник кунта сўтсанталăкпа пёлсе усă курнă, терёмёр. «Пулăссен поселокёпе» «Геологсен сёршывё» ёсёсене вара автор сўтсанталăк сăнарне аванрах усса пама сын мелкисем вырнаçтарать. Çавна май пейзаж шухăшне куракан хăвăрт ѓнланса илет.

Сўтсанталăкпа усă курасси В. Карандаевнă «Баргузин паромшикё» портрета та кускёретех. Пысăк мар пир шинче кураканпа тёлме-тёл сăмрăк сын. Ун сăн-питёнче тарăн шухăш, пысăк ёсчелёх палăрать. Вăл ёс тумё — спецовка тăхăннă. Хыçалта сўл курăнать тата тинёс таста иёсене тасăлнă. Тинёс аври леш ёнче сăртлă сыран. Ку сын ёнтё шăпах çак авăр урлă кăçаракан паромщик. Вăл илсе сўрекен паромпа мён чухлё рабочи тинёс урлă кăсман-ши? Сил-тавăл шавлать-и е сăпса сўмăр сăвать-и — паромшикан хăйён ёсне тумаллах, кирек мёнле санталăкра та кирлё сёре кайма тухнă сыннăн сўл-йёрне сыхăнтарас пулать. Художник ўкернё герой ку ёсе сын хушнине тумасть — вăл хайён ёсне пур чун-хавалёпе парăннă, ѓна вăл сума сăвать, сўллё вырăна хурать.

В. Карандаевнă çак халь пăхса тухнă сюжетлă ёсё, пейзажёsemпе портречё пирки пётёмлетсе сăпса калас килет. Художник ку произведенийёсене тўрремён катарта мелпе ўкернё. Сăнара вайлатмалли тёп компонентёsem — пёлсе туйă композицие сăр тёсёсен майлашăвё тата вёсен хушшинчи сирёп сыхану. В. Карандаев усă куракан мел, сăмахран, сын сăнне усса панă чух сўтсанталăкпа сыхăнтарса катартни, искусствăра сёнё мел мар-ха. Художник унпа вара ѓста усă курать.

В. Карандаев — талантлă художник. Вăл тăрăсах сённине шырать. Ирtnё сўлхи искусство пурнăсене пăхса тухнă чухне художник таван тавралахпа хăмăр янташсене сăнарланине хăвăртрах курас килет, тенёччё. Шухăшсем пирён халь те сăвнашкалах.

Искусство кунсўлёнче аслă ѓрупа сăмрăксем хушшинчи. сыхăнăва аталантарасси — чи пысăк проблемăсенчен пёри. Ку ёсре художниксен пултарулăхне уйрăмнă тёлчесе пёлни кирлё. Шăпах çак тёллевпе 1976 сўлта пирён сёршывра сăмрăксем выставкисем пулса иртрё. Вёсен йёркеленёвё виçё тапхăра уйрăлнăччё. Малтан облаçsemпе республикăсенче, унтан Мускавра «Россия яшлăхё» выставка уçăлчё. Чи лайăх произведенийёсене «Сёршывăмăрнă яшлăхё» выставкăра катартрёс.

Май уйăхёнче Шупашкарта «Чăваш сёршывён сăмрăклăхё» ятлă выставкăра хёрёх авторнă 150 хăн живописёпе графика тата скульптура ёсёsem пулчёс. Вёсен чи паха енё — паянхи пурнăса сăнласа пани. Сăмрăк авторсенчен нумайăшчё хăйсен малтанхи утамёсене индустри темине сыхăнтарасççё. Сăпла Шупашкарти трактор заводён кунсўлне А. Бахминов («Трактор заводё», «Тракторострой ТЭЦ-ё»), Г. Маринин («Сёнё котлован», «Трактор заводё»), В. Федулов («Фундамент», «Симфони»), Т. Иљин

(«Кану саманчѐ», «Трактор заводѐнчи экскурси»), В. Сандомирова («Пѐрремѐш трактор») ўкерсе парасѐ.

Индустри темине сырна ѐсѐсене саван пекех В. Гришаев, Л. Лукин, И. Немцев, В. Скворцов, В. Степанов, А. Титов, Н. Юткин художниксем катартрѐс. Уйрамах И. Григорьевпа Н. Кумбиров натормочѐсене, Е. Есин, В. Гурина П. Петров пейзажѐсене, И. Немцевпа С. Кадикин скульптурисене, Ю. Николаев плакачѐсене куракансем хапал туса йышанчѐс.

Выставка саврак художниксен йышѐ хаварт ўссе пынине катартать. Ку вѐл — пирѐн искусствѐн чи сумла ситѐнѐвѐсенчен пѐри. Паллах ѐнтѐ, савраксен пултарулахѐнче ситменлѐхсем сахал мар. Вѐсенчен чи пысакки — асталѐх ситмени. Хашпѐр ѐсенче палла художниксем тупнѐ, хатѐр мелсемпе усѐ курни паларать. Апла пулсан та, савраксен пултарулахѐнче паха енсем, е, урахла каласан, хайсен сассине шырани, витѐмлѐ сѐнар тума тѐрашни пур. Шупашкарта катартнѐ произведенисенчен чи лайѐххисене суйласа илсе, Мускаври «Россия яшлѐхѐ» выставкана ѐсатрѐс. Унта пулма «Трактор завочѐ» (А. Бахмисов), «Кану саманчѐ» (Т. Ильина), «Сунатлѐскер» (С. Кадикин), «Пусламѐшѐ», «Трактор завочѐ», «Тракторострой» (Г. Маринин), «Шупашкар» (Ю. Николаев), «Хѐрача повар» (Н. Павлова), «Асаилу», «Ката» (П. Петров), «Пѐрремѐш трактор», «Ачалѐх хули» (В. Сандомирова) ѐссем тивѐслѐ пулчѐс.

Сав произведенисенчен чи витѐмлѐ сѐнарлисене Пѐтѐм союзри «Сѐршы-вѐмѐран яшлѐхѐ» выставкара катартрѐс (П. Петровпа Ю. Николаев ѐсѐсем). Ю. Николаев произведенийѐ вара Уфара йѐркеленѐ Пѐтѐм союзри плакат выставкинче те пулма тивѐс илчѐ.

Савраксен пысак ситѐнѐвѐсем савантармаллипех савантарасѐѐ. Кунта сакна та асѐнса хаварас килет: выставкасене тѐратнѐ ѐссен авторѐсем пурте И. Я. Яковлев ячѐпе хисепленекен Чѐваш государство педагогика институтнѐн художграф факультетѐнче вѐренсе тухнѐскерсем. Пирѐн республикара кадр ыйтавѐ кирлѐ пек йѐркеленсе пырать.

Декабрь уйѐхѐнче Шупашкарти «Сѐспѐл» кинотеатрta 1976 султа ўкернѐ произведенисен пѐтѐмлетнѐ выставки усѐлчѐ. Унта 170 яхѐн ѐс — портрет, пейзаж, натюрморт пулчѐ.

Трактор заводне тунѐ сѐрте ѐслекен пултарулах бригадин (ертсе пыраканѐ Н. Овчинников) произведенийѐсем выставкара пысак выран йышанчѐс. Саван пекех Вѐрнар районне кѐрекен «Янгорчино» колхозра нумай пулмасть ѐсleme пуслана художниксем (ертсе пыраканѐ Н. Карачарсков) хайсен малтанхи утѐмѐсеме паллаштарчѐс.

Портретсенчен «Лида ѐссынни», «Наташа» (Н. Овчинников), «И. С. Демьянов артист портретчѐ» (П. Павлов), «Янгорчино» колхозѐн тава тивѐслѐ колхозникѐ Иванов В. И.» (В. Семенов), «Йѐтем сѐнче» (Н. Карачарсков), «Автопортрет» (П. Сизов), «Строитель» (Н. Егоров) ѐсене ырапа асѐнас килет. Сапах та пѐтѐмлетнѐ сѐнар тени вѐсенче искусствѐн сўллѐ шайне сѐкленеймен-ха. Васкаса ўкерни, сѐнарлѐх пулса ситмени «Юра Семенов», «Валерий Полотнов» (П. Павлов), «Янгорчино» колхозѐн малта пыракан доярки Е. Васильева» (Н. Карачарсков), «А. Сорокин сварщик» (Н. Овчинников) портретсенче паларать.

Савнашкар ситменлѐхѐх «Су пусламѐшѐ» (Ю. Ювенальев), «Юлашкаррейс» (В. Медведев), «Кѐмѐсем» (Н. Енилин), «Сѐрѐ кун» (М. Харитонов), «Ешѐл вѐхѐт» (Е. Есин), «Пѐве» (Г. Исѐев), «Сѐр юханшывѐ» (А. Сидоров), «Кѐпер» (М. Шитов), «Кѐскулѐм» (М. Зобнина), «Атѐл леш енѐ» (А. Ландау), «Турикас» (К. Владимиров) тата ытти нумай пейзажсенче сисѐнет.

Выставкара пуринчен ытла сўтсанталака сѐнласа панѐ ѐссем пысак выран йышанчѐс. Паллах ѐнтѐ, вѐсем хушшинче ѐсталѐхпа тата тема тѐлѐшпѐ палѐрса тѐракан произведенисем сахал мар. Малтанах Н. Овчинников ўкернѐ «Пусламѐшѐ» ятла индустри пейзажне мухтама тивѐс. Художник трактор завочѐ ўссе лармалли выранѐ сѐнласа катартать. Нумай та пулмасть кунта тавралах шѐллѐхпа пѐркеннѐчѐ. Халь ав чаплѐ ѐс шавѐ пусланнѐ. Сўллѐ крансемпе хаватлѐ машинѐсем хайне евѐр илем кўресѐѐ.

«Пусламѐшѐ» хайѐн композицийѐпе те, сѐр тѐсѐсен майлашѐвѐпе те ки-

лешүллө. Вәл чаваш искусствинчи индустри пейзажне пуяллатакан произведени.

Ку темәпа сырнә лайхә ёссен шутне Н. Белоцерковский «ГЭС строительству» кәрет. Автор анлә Атәлә үкернө. Мал енче ватә сыран. Васкамасәр, ирәклән юкса ыртаткан сарлака юханшыва тата та сарлакарах, таранрах тавас ёмөт-төллевпе пөвелеме пусланә ыран куракан умне манаслан тухса тарат. Сәкна усамлан наләртас шухашпа композицире аял горизонт үкернө, сәр төсөсене ирәклән пусса майлаштарнә. Кәтартнә сәнар ёненүллө.

А. Спиридонова үкернө «Поезд Мускава каять» пейзажра сәнар витөмлөхө уйрамах усамлә. Суркунне пусламашө. Куша йәмәхтаракан хөвөл сүтиллө сәнталәк ытамөчө поезд хурсә кайәк евөр малалла ытканат. Вәл пёр-пёр юнашар хулана мар, Таван сөршыван төп хулине — Мускава васкат. Кавак, сенкер, писев, шура төссем пёр сөмөре пулса хаваслә туйам сураташсә. Вөсен ретәнчи хөрлөпе симөс сәрсем, уйрам пусамсене кусса, сәк сөмме тага та янравләрах тавассә. Пуян төссем майлашавө сурхи кунпа, поезд чуппин хавәртләхөпе, чун-чөре хавхаланавөпе сыханат. Сәк пейзаж — выставкәра кәтартнә чи паха ёссенчен пөри.

Сүтсәнталәк, таван тавраләха сәнарласа кәтартни Н. Карачарскован «Августри аслатисем» пейзажра аван. Художник чаваш сөршывен анлә үхирөсене сәнлат. Таврана тачка пөлөтсем хупәрласа илнө. Паллах, тыра ырна вәхәтра лүшкесе сәвакан сүмәр, йөпе-сапа никама та савантармашт. Аслати темле киресөр пек туйанат. Автор шәпах сәк вәхәта кәтартасшән. Пейзаж сәнарө витөмлө. Анчах сәрсен майлашавө художникан маларах үкернө картинисенчен килни сисенет.

Композици аваннипе, сәр төсөсөм килешүллө пулнипе «Ир килнө суркунне» (Н. Егоров), «Йәмрасем» (Н. Енлин), «Шурәмпус», «Кумаркинәра» (В. Сан-домирова), «Қас пулттипе», «Ашә сәнталәк» (В. Медведев), «Сөмөрт йывәс-силлө пейзаж» (М. Алексеев), «Ялта», «Сөнө сүрт» (Н. Петров), «Вәрнар юханшывө» (В. Немцев), «Сирәклөх» (Б. Макаров), «Шуш сүлө» (Л. Акцинова, А. Акцинов), «Суркунне», «Мунчасем» (Н. Николаев), «Таранварсем» (В. Федулов), «Шәматкун қас» (А. Яичников) пейзажсем паләрассө.

Выставкәра нәтюрмортсем те чылай пулчөс. Укерес мел енөпе вөсем висө пая уйрәлассө. Түррөмән кәтартса сәнланә нәтюрмортсем А. Демидов («Көркунне парнисем»), М. Егоров («Пуләсем», «Көрхи нәтюрморт»), Н. Алимасова («Чейниклө нәтюрморт»), И. Григорьев («Сәр шкафө») художниксен. Л. Акциновәпа А. Акцинов («Сөңтерү») метафорәпа уса курма тарәшассө. Н. Кумбиров хайнө ёсөнчө («Пыл уйәхө») живописри төрлө жанрсене — пейзажпа нәтюрморта пөрлөштерсе кәтартасшән: сүтсәнталәк сәнө тата савәнпа пөрлөх сөтел сине төрлө япала хурса үкернө. Вәл сөс те мар-ха: сәк пир сичех сәм-рәксен мөлкисене куратпәр, вөсем нумай пулмашт мәшәрланине туйса илетпөр.

Н. Кумбиров төллөвө пысәк та кәткәс. Совет искусствинче халхы вәхәтра төрлө жанрсене пөрлөштерсе кәтартас туртам усамлә паләрәт. Автор сәкна лайхә әнлани. Анчах, пирән шутпа, «Пыл уйәхө» — халлөхе пулса сөтеймен произведени-ха. Сәрсен майлашавө унта сәнар төпөчө тәни кирлө пул. Композицине тепөр хут төплән пәха төрөслөсене те аван пулмалла.

Түррөмән кәтартса сәнарланисенчен «Этюдник» (И. Григорьев) тата «Сә-мартасем» нәтюрморт (Н. Ведерников) ёсөсене ырапа асәнас килет.

Тематикәла пысәк произведенисем ку выставкәра пулмарөс. Анчах С. Алатован «Пуләсән сөрпүрчөпе» «Этюдчө» картина валли хәтөрлөнө ёсөн шутне кәрөссө. Вөссене сивөч әстәләк сисенет — авторән шухашланә шухашө пурнәсланине курасчө.

Графика произведенийөсенчен Н. Садюкован «Монтажник», «Трактор заводне тунә сөрти суркунне», «Колонәсем ырнастарни», «Строительство площадки» ятлә листисем аван. Вөсенче паянхи кун таппи сисенет, сәнар әнәс-ләхө пур.

Илемлетсе тунә ёсөнчен Г. Николаеван чавашсем хай ирөкөпе Вярәс государствине кәни 425 сүл ситинне халалланә «Календарь» әскизө. В. Малышевән аппликацийөсем («Кусса сүрекен ялав», «Малтанхи», «Пөрремөш савәл») килешүллө.

Иывăçран касса илемлетнӗ произведенийсенчен уйрăмах В. Чернов ёсӗсене («Алтӑр», «Кайăк-алтӑрсем», «Пыл савăт-саписем», «Майӑр савăчӗ», «Туясем», «Уяв-савăт») палӑртмалла. «Пыл савăт-саписемпе» «Майӑр савăтне» автор дизайн мелӗсене шута илсе тунӑ. «Алтӑрсемпе» «Туясенче» ытларах этнографи семӗ туйӑнать. Сӑнарлӑх енӗпе «Уяв-савăт» аван.

Выставкӑра кӑтартнӑ скульптура произведенийсенчен сӑнар витӗмлӗхӗпе Ю. Ксенофонтов («Аленка»), В. Черепанов («Пелагея Семеновна») тата И. Немцев («Мария») ёсӗсем ӑнӑслӑ.

Выставкӑна 1976 ҫулхи произведенийсене шута илсе йӑркеленӗчӗ. Ҫакна кура уяӑн ятне те «пӗтӗмлетнӗ выставка» тенӗчӗ. Анчах экспозицири ёсӗсем ку тӗллевте тӗплӗн пурнӑҫлаймарӗҫ.

1976 ҫул сӑнлӑх искусствин пурнӑҫенче пысӑк улшӑнусем пулса иртрӗҫ. Пултарулӑх ҫыннисем КПСС XXV ҫьезчӗ кӑларса тӑратнӑ задачӑсене пурнӑҫлас ӗмӗтпе ёҫлерӗҫ. Чӑваш художникӗсен V ҫьезчӗ сӑнар ӑстисен умне ҫенӗ задачӑсем лартрӗ.

Ытти ҫулхисемпе танлаштарсан, 1976 ҫулта выставкӑсен шучӗ ӳсни палӑрат. Сахал мар ёҫ Мускавра тата ытти хуласенче кӑтартма тивӗҫлӗ пулчӗ. Ҫамрӑк ӑстасен йышӗ хавӑрт ӳсет. Вӗсем тӑрлӑрен техника мелӗсемпе усӑ кураҫчӗ.

Произведенийсен тематики пуян. Художниксем пурнӑҫ ыйтнине тивӗҫтерме тӑрӑшаҫчӗ. Паянхи индустри теми майӗпен вӑй илсе пырат. Анчах Шупашкарти трактор заводне, Атӑл ГЭСне тата вӗсене тӑвакансене сӑнарласа кӑтарткан пысӑк произведенийсем ҫураласса кӗтме тивет-ха.

Уйрӑм жанрсене, сӑнлӑх искусствин пайӗ-тесӗсене илсен, ҫакна каламалла: выставкӑсенче уйрӑмах пейзаж пысӑк вырӑн йышӑнать. Апла пулсан та, тӑван тавралӑха сӑнласа паракан пысӑк сӑнарлӑ, ҫӗршыври ытти халӑхсен умӗнче савӑнмалли пӗр ёҫ те пулмарӗ. Натюрморт аталанӑвӗнче ӳсем сисенет. Лайӑх енсем портрета та пур. Ӑнӑслӑхсем графикӑра, уйрӑмах плакат аталанӑвӗнче, палӑрчӗҫ. Анчах акварель искусствин паянхи куна ытла та начар.

Выставкӑсенче кӑтартнӑ произведенийсем илемлетсе тунӑ япаласен пахалӑхӗ майӗпен ӳссе пыни ҫинчен каласчӗ. Сӑнарлӑх витӗмлӗхӗ скульптурӑра палӑрат.

Искусствӑмӑрӑн ҫитӗнӗвӗсем савӑнтарасчӗ. Анчах 1976 ҫулта тунӑ произведенийсенчен ҫӗрене хумхантаракан, ҫӑн-ҫӑн интернационаллӑх шайне ҫӗкленӗ пӗр тематикӑллӑ картина та пулмарӗ. Юлашки ҫулсенче тӑван халӑх кун-ҫулне ҫутатса паракан историллӗ темӑпа ҫырнӑ произведенийсем те ҫук. Сӑмах май каласан, ку тема пирӗн искусствӑра чи кая юлса пыраканнисенчен пӗри. Ҫапла чӑвашсем Вырӑс госуларствине хӑйсен ирӗкӗпе кенӗренпе 425 ҫул ҫитнӗ юбилее пысӑк сӑнарлӑ пӗр ҫенӗ произведени те халаллаймарӑмӑр.

КПСС XXV ҫьездӗнче Л. И. Брежнев юлташ: «Литературапа искусствӑн талантлӑ произведенийӗ вӑл — наци пуянлӑхӗ»³, — терӗ.

Чӑваш художникӗсен умӗнче паян ответлӑ задачӑсем тӑрасчӗ. Вӗсене ҫӳтсе явса пысӑк сӑнарлӑ ёсӗсем туни наци культурина пуянлатма пулӑшӗ.

А. А. Трофимѡв.



³ «КПСС XXV ҫьезчӗн материалӗсем», 84 стр.

Б. С. МАРКОВ

В конце марта 1977 года театральная общественность республики, трудящиеся г. Чебоксар с глубокой скорбью проводили в последний путь видного деятеля советского многонационального театра народного артиста РСФСР и Чувашской АССР Бориса Семеновича Маркова. Вся его сознательная жизнь была связана с развитием национальной культуры.

17-ти лет он окончил Чебоксарское педагогическое училище (1941 г.) и стал работать учителем сельской школы, но всей душой стремился к искусству. Великая Отечественная война, на фронтах которой он сражался в составе артиллерийских войск, оттянула осуществление его мечты. По окончании войны, в 1945 г., талантливого, щедро одаренного природой юношу принимают сразу на III курс Чувашской актерской студии ГИТИСа. За два года он успешно прошел программу студии и уже в дипломной работе (роль Фамусова в спектакле «Горе от ума») зарекомендовал себя как творчески зрелый актер.

Работая в Чувашском академическом театре, Б. Марков быстро снискал любовь зрителя, великолепно исполнив такие большие роли, как Городничий («Ревизор»), Курочкин («Свадьба с приданым»), Трубников («Чужая тень»). В 1953 г. ему было присвоено звание заслуженного артиста Чувашской АССР.

Творческая неуемность, постоянное стремление к совершенству были характерны для Бориса Семеновича. С огромным желанием как можно больше способствовать развитию национального театрального искусства он вторично оканчивает ГИТИС — уже режиссерский факультет.

В 1959 г. по инициативе и при активнейшем участии Б. Маркова создается Чувашский музыкально-драматический театр (с 1968 г. — музыкальный театр). Марков был режиссером-постановщиком всех первых опер чувашских композиторов: «Шывармань» Ф. Васильева, «Прерванный вальс» А. Асламаса, «Нарспи» Г. Хирбю и др. Опера Б. Мокроусова «Чапай» в его постановке была показана москвичам в Кремлевском театре. Свыше 30 спектаклей — опер, оперетт и музыкальных комедий — поставил он на сцене театра.

Для творчества Б. Маркова как режиссера было характерно чувство гражданственности, его спектакли отличались театральной культурой, умелым воплощением народных сцен, ярким постановочным решением. В 1968—1972 гг. он был режиссером Большого театра Союза ССР, в последнее время работал на руководящей должности в Министерстве культуры РСФСР, преподавал в ГИТИСе.

В 1961 г. ему было присвоено звание народного артиста Чувашской АССР, в 1974 г. — народного артиста РСФСР. Он был депутатом Верховного Совета Союза ССР 6-го созыва.

Верный сын Коммунистической партии, художник-гражданин, отличный организатор, талантливый режиссер — таким был и останется Б. С. Марков в истории культуры народа.

Ф. А. Романова.

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

<i>М. Г. Кондратьев.</i> Многослоговый стих низовых чувашей в его взаимодействии с музыкальной формой	3
<i>А. А. Трофимов.</i> О чувашской вышивке XVIII века	38
<i>Ф. А. Романова.</i> Чувашский театр юного зрителя (1932—1940 годы)	54

Сообщения

<i>К. И. Ванюшкин.</i> Колхозные театры и художественная самодеятельность Чувашии в 30-е годы	96
<i>Ф. М. Лукин.</i> В. П. Воробьеву — 90 лет	109
<i>Ю. А. Илюхин.</i> В. П. Воробьев как один из основоположников чувашской профессиональной музыки	111
<i>М. Г. Кондратьев.</i> В. П. Воробьев как собиратель народной музыки	118

Обзоры

<i>М. Г. Кондратьев.</i> Музыкальная жизнь Чувашии сезона 1975/76 года	123
<i>А. А. Трофимов.</i> Искусство пурна́сё. 1976 сʉлхи чăваш сăнлăх искусствине пăхса тухни	130
<u>Б. С. Марков</u>	146

Б. С. МАРКОВ

Научно-исследовательский институт
языка, литературы, истории и экономики
при Совете Министров Чувашской АССР

Труды, выпуск 75

О чувашском искусстве

Редактор В. А. Прохорова
Технический редактор В. А. Немцова
Художник А. А. Трофимов
Корректор Т. Д. Григорьева

ИТ 14801. Сдано в набор 20/V-1977 г. Подписано к печати
20/IX-1977 г. Бумага типографская № 1. Формат 60×90/16.
Физ. печ. л. 9,25. Учетно-изд. л. 10,31. Заказ № 2028.
Тираж 1000 экз. Цена 82 коп.

Научно-исследовательский институт
языка, литературы, истории и экономики
при Совете Министров Чувашской АССР,
Чебоксары, Московский проспект, 29, корп. 1.

Типография № 1 Управления по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли Совета Министров
Чувашской АССР,
Чебоксары, Канашское шоссе, 13.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
90	5 снизу	ампула	амплуа

Труды ЧНИИ, вып. 75.

