

УС(С145)
К А43
11650

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

Труды, выпуск 90

**АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ
ИСТОРИИ И ТЕОРИИ
ЧУВАШСКОГО ИСКУССТВА**

Чебоксары — 1979



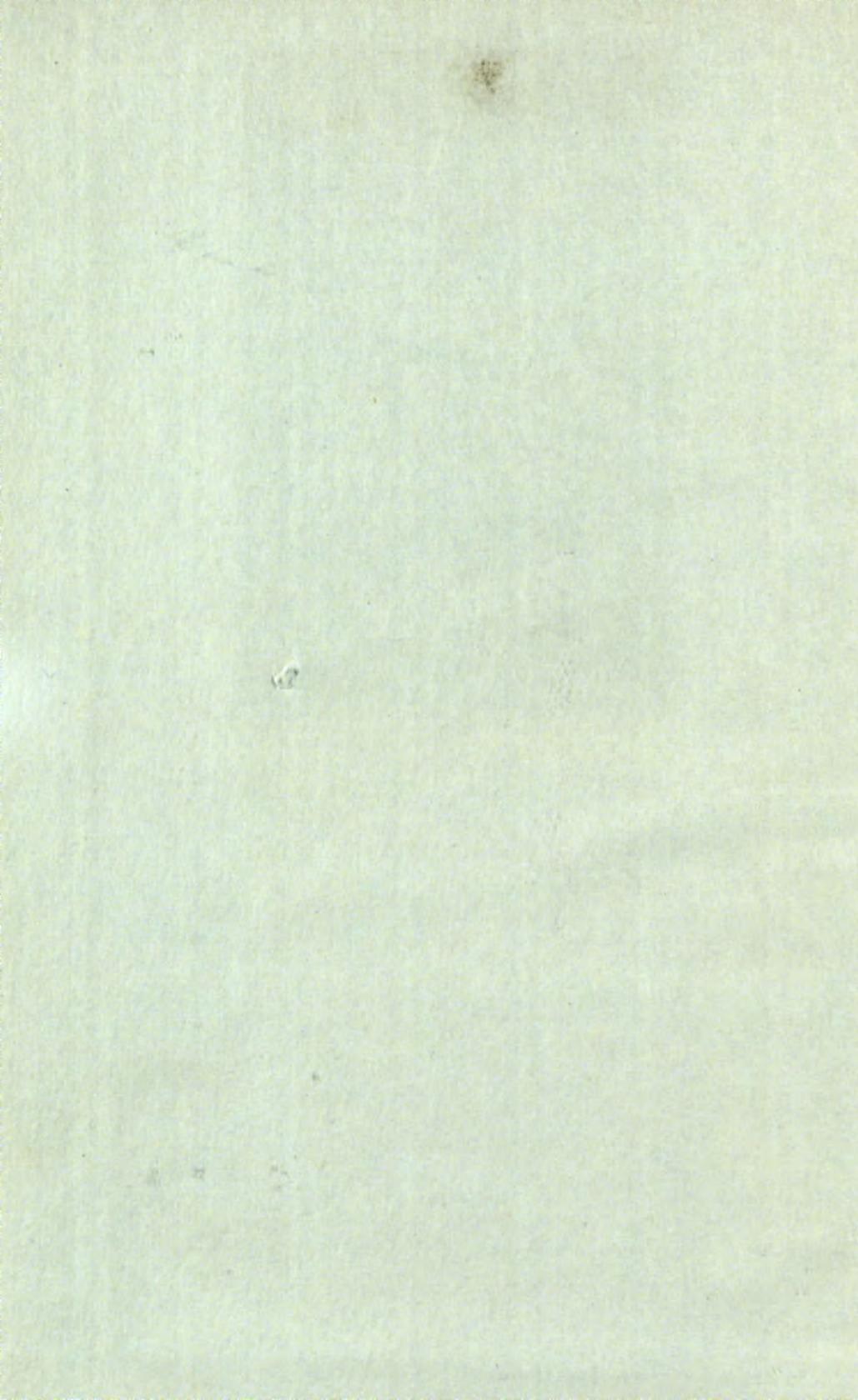
У

КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТОК
СРОКОВ ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Кол-во пред. выдач

Воскр гш. Т. 1 млн. З. 212—78



У.В.

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

Труды, выпуск 90

УС (С145)
К
АЧЗ

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ
ИСТОРИИ И ТЕОРИИ
ЧУВАШСКОГО
ИСКУССТВА

Чебоксары — 1979

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

Третья тысяча 50

*Печатается по постановлению
Ученого Совета Научно-исследовательского института
языка, литературы, истории и экономики
при Совете Министров Чувашской АССР
от 25 июня 1979 года*

11650-кр

Чувашская республиканская
библиотека
им. им. Горького

ПРОСМОТРЕНО

© Научно-исследовательский институт языка,
литературы, истории и экономики
при Совете Министров Чувашской АССР, 1979 г.

А. А. Трофимов

АНТРОПОМОРФИЗАЦИЯ МОДЕЛИ МИРА И НАРОДНЫЙ ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ ЧУВАШЕЙ

Антропоморфизация модели мира в идеологии народов прошлого занимала огромное место. Являясь одной из особенностей мифологического мировоззрения, она формируется путем перенесения на природу и ее явления свойств человека и структуры человеческого общества. Наиболее яркое выражение первобытная теория мира находит в народном творчестве — мифах, легендах, сказках, песнях, охватывая все стороны жизни человеческого общества, в том числе религиозные верования и философские мысли. К. Маркс писал: «Согласно своим представлениям о боге, о том, что является образом человека... они (люди.— А. Т.) строили свои отношения»¹.

Самым важным и сложным здесь является вопрос выяснения понятий древних людей о модели мира — понятий, по которым можем судить об уровне развития предфилософского, о зачатках философского мышления, о связях научной философии с народной.

Вне антропоморфных представлений не могло развиваться и орнаментальное искусство, а в возникновении традиционного костюма многих народов древности они послужили основным зародышем. Выявление мифологических представлений о мироздании призвано помочь нам войти в глубь архитектоники костюма и уяснить себе его орнаментацию.

Народный костюм имел сложную структуру и на протяжении многотысячелетней истории человечества выполнял, наряду с утилитарной, магическую, эротическую, религиозную, обрядовую, эстетическую, возрастную, социально-половую, социально-психологическую, моральную, праздничную, профессиональную, сословную, региональную и т. д. функции². Изучая одеж-

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 3, с. 11.

² См.: Гаген-Торн Н. И. Женская одежда народов Поволжья (Материалы к этногенезу). Чебоксары, 1960; Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971; Козлова Т. В. Основы художественного проектирования изделий из кожи. М., 1975; Семенова Т. С. Народное искусство и его проблемы. М., 1977; Каминская Н. М. История костюма. М., 1977.

ду и ее орнаментацию, исследователи, признавая ее широкую функциональность, более всего говорят, однако, лишь об утилитарности, о понятии красивого и о связях между ними. При этом истоки ранних форм одежды связываются ими с ее чисто защитно-практической стороной. Но от первых природных «покрывал», в которых функция утилитарности, должно быть, действительно преобладала, до самого примитивного конструирования одежды человеку понадобилась интенсивная трудовая деятельность в продолжение огромного промежутка времени. Для возникновения костюма с его многочисленными принадлежностями и сложнейшей формой ношения необходим был большой скачок в развитии и социально-экономических изменениях и, в связи с этим, появление новых форм идеологии, новых воззрений, миропонимания. Таким образом, поиски истоков костюма только в утилитарном направлении неизбежно приводят к неправильным выводам, а трактовка его орнаментированных принадлежностей как явление чисто декоративного порядка ошибочна.

Уже при самом своем появлении костюм выполнял несколько различных функций одновременно, вернее, эти функции находились в синкретическом состоянии, причем в этой обширной системе функциональности едва ли не самая главная, определяющая и в то же время самая сложная по своей структуре все еще остается невыявленной, нераскрытой. Основой ее служат космогонические представления древнего человека, его стремление видеть в костюме модель мира, гармонию природы, неразрывность ее частей.

Наша многонациональная страна обладает богатейшими произведениями народного творчества. И у каждого народа есть свой глубоко традиционный орнаментированный костюм, отличающийся теми или иными особенностями.

В изучении старинного одеяния народов как в исторической науке, в этнографии, так и в искусствоведении достигнуты большие успехи. Но костюм со всеми его принадлежностями — в едином комплексе — еще не подвергался исследованию. Между тем его комплексное изучение, способствуя раскрытию различных сторон жизни народа, может явиться ключом к решению многих проблем, стоящих перед искусством и наукой на современном этапе их развития.

Поставленная проблема сложна. В ее исследовании, по нашему мнению, одними из основных компонентов должны выступать вопросы антропоморфизма, но в чувашской науке они пока не изучены. Вместе с тем, как отмечает Т. С. Пассек, у чувашей существовало «развитое представление» об антропоморфизованных образах. Очеловечивание природы ученый прослеживает в цикле весенне-летних праздников, связанных с земледелием, а также в осенних обрядах *юла*. Т. С. Пассек подчеркивает, что «микрокосм и макрокосм не противопоставлены

в мышлении чуваша, но диффузно слиты и магически воздействуют друг на друга»³.

Анализируя узоры принадлежностей одежды, мы восхищаемся их красотой, преклоняемся перед талантом их создателей — давно ушедших из жизни безымянных мастеров, но в то же время почему-то не задумываемся об их мыслях, воззрениях, забываем о самом главном — о внутреннем содержании произведений. Основной же идеей, заложенной в конструкцию одежды, является философская мысль народа, его понятия о земле и небе, о месте человека в мире; в одежде находят выражение чувство прекрасного, религиозные воззрения, а также культурные и этнические связи разных племен в различные эпохи.

В традиционном чувашском женском costume гармонично сочетаются вышивка, узорная ткань, нашивка, аппликация, резьба по металлу, шитье бисером, монетами и раковинами. Металлические и бисерные украшения, как самостоятельный вид принадлежности костюма, заслуживают отдельного специального изучения. Предметом нашего исследования является костюм, изготовленный из ткани и орнаментированный вышивкой. Цель настоящей работы — на основе археологического, фольклорного, этнографического материала, произведений орнаментального и изобразительного искусств и древнейших литературных творений попытаться выяснить место и роль одежды и ее узоров в жизни чувашей в историческом прошлом, а также определить вопросы антропоморфизма в представлениях народа о мироздании. Будучи убежден, что костюм, призванный выполнять сложнейшие функции, невозможно изучать в рамках лишь одной какой-либо науки, автор стремится использовать комплексный метод исследования. Такой подход к поставленной проблеме может дать эффективные результаты, и мы сможем объективно оценить вклад наших далеких предков в создание народного костюма, как памятника искусства.

В жизни человека одежда выполняет не только утилитарную роль и не только ее узор или украшение относятся к сфере творчества, но и сама она вся выступает как произведение искусства. Старинный чувашский женский костюм является уникальным народным памятником. Многие из его элементов ведут свое происхождение из глубины тысячелетий.

По своей модели костюм близок к архитектуре. Его конструкция находит аналогию также в произведениях других видов искусства, например, в скульптуре. Вместе с тем между одеждой и архитектурой, или каким-либо другим видом искусства, нет никаких прямых связей. Параллели, наблюдаемые в их конструктивных принципах, исходят из далекого прошлого. Так, близость в очертаниях куполов храмов и женских и девичьих

³ Пассек Т. С. Круг чувашских праздников.— «Академия наук СССР академику Н. Я. Марру», XLV. М.—Л., 1935, с. 537, 540.

головных уборов связана с мифологическими представлениями и мировоззрением людей в древности, с их понятиями о небо-своде как верхней сфере модели мира.

Человек всегда стремился познать окружающую его природу, ее явления, строение мира и т. д., исходя в этом всегда из своего опыта, из жизни. Но в древнюю эпоху это стремление не было осознанным. Л. Фейербах писал: «...Природа там, где она религиозно почитается, является для человека предметом не как природа, ...а как человекоподобное, или, вернее, человеческое существо»⁴. «У человека нет никакого представления, никакого понятия о какой-то другой действительности, другом существовании, кроме чувственного, физического...»⁵. В. И. Ленин, конспектируя книгу ученого, отмечает в ней на полях, что это — «замечательное приравнение!»⁶. Кроме того, как подчеркивает Л. Фейербах, представления, понятия человека связаны с той действительностью, в которой он находится. В. И. Ленин, как бы раскрывая это положение, замечает: «Инстинктивный человек, дикарь, не выделяет себя из природы»⁷. «...Человек переносит на природу представление о своем целесообразном творчестве»⁸.

Наши далекие предки в строении мира видели самих себя, или, точнее, моделировали мир по своему образу и подобию. Однако в какой форме это положение нашло отражение в народном костюме, его орнаментации? В поисках ответа на этот вопрос обратимся прежде всего к мифам, ибо именно они служили почвой для развития орнаментального искусства.

М. И. Шахнович отмечает: «Древнейшие мифы в своих исходных формах возвеличивали всемогущих матерей — родительниц и владычиц»⁹. У разных народов прародительницы мира, естественно, носили разные имена: Нут — в Египте, Намму (Ама-útu-an-ki — «мать, родившая небо и землю»¹⁰) — в Двуречье, Атаргис — в Сирии, Астарта (Нанаи) — в Палестине, Артемида — в Эдессе, Адити — в Индии, Анаит (Ардви) — в Иране, Анахита — в Согдиане, Анаит — в Армении, Итуген — в Монголии и т. д. У многих тюркоязычных народов «Великая мать — прародительница» называлась Ана, Эне, Аан, у чувашей — Ама. Почти все названные божества почитались как богини плодородия, олицетворяли землю. Интересно в связи с этим отметить, что слово *ана* на чувашском означает обрабатываемую землю — пашню. По объяснению некоторых лингви-

⁴ Фейербах Л. Избранные философские сочинения, т. 2. М., 1955, с. 688.

⁵ Там же, с. 779.

⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 56.

⁷ Там же, с. 85.

⁸ Там же, с. 51.

⁹ Шахнович М. И. Мифы о сотворении мира. М., 1969, с. 42.

¹⁰ Антонова Е. В. Антропоморфная скульптура древних земледельцев Передней и Средней Азии. М., 1977, с. 64.

стов¹¹. *ана* образовано от *ан* (ширина), но, на наш взгляд, корни этого понятия лежат намного глубже и семантика слова связана с матерью-землей. По нашему мнению, между чувашским ана, иранской Анаит, согдийской Анахита, армянской Анаит есть какие-то древние связи.

Как для историков, так и для лингвистов большой интерес должен представлять также факт идентичности чувашской Ама с древнешумерской прародительницей мира Ама.

По представлению древних чувашей, мир и все сущее в нем ведет начало от породившей их Ама. Но она, как и богини-праматери у других народов, не является творителем, не создает мир из чего-то. Мифы с аналогичным сюжетом существуют почти у всех народов, населяющих различные континенты земного шара.

Обратимся к мифам «о сотворении». В древнеиндийских Ведах говорится о создании Вселенной из тела Пуруши (Первозданного Человека): «Из уст его возникли брахманы — жрецы, руки его стали кшатриями — воинами, из бедер его созданы были вайшьи — земледельцы, а из ног родились шудры — низшее сословие. Из разума Пуруши возник месяц, из ока — солнце, огонь родился из его рта, а из дыхания — ветер. Воздух произошел из его пупа, из его головы произошло небо, а из ушей создались страны света, ноги же его стали землею»¹².

В мифе о Пуруше, как видим, первочеловек становится аналогом и природы, и общества. Мысль о том, что человек есть модель мира, хорошо прослеживается в упанишадах. В древнеиндийском памятнике литературы «Чхандогья упанишада» говорится: «Поистине, что есть эта земля, то, поистине, и есть тело человека, ибо на нем основаны эти жизненные силы; они не выходят за его пределы»¹³.

По китайским мифам, мир образовался из антропоморфного существа Пань-гу: из плоти его возникла почва, из костей — камни, из волос на теле — растения, из волос на голове — звезды, из пота — дождь и роса, из слез — реки, из жил — дороги, из глаз — солнце и месяц, из дыхания — ветер, из голоса — гром¹⁴.

Представление о возникновении мира из отдельных частей тела человека большое место занимает в древнеиранской мифологии. В «Рийавате» («Предание»), сопровождающем богословское сочинение «Датастан-и-деник», повествуется, что мир произошел «из человекоподобного тела: сперва из головы было сотворено небо, затем из ног — земля, из слез — вода, из во-

¹¹ Егоров В. Г. Этимологический словарь чувашского языка. Чебоксары, 1964, с. 26—27.

¹² «Мифы древней Индии». М., 1975, с. 28—29.

¹³ «Чхандогья упанишада». М., 1965, с. 76.

¹⁴ См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 203.

лос — растения, из правой руки — бык и, наконец, из разума — огонь»¹⁵.

Как отмечает Ю. А. Рапопорт, в древнеиндийских и зороастрийских представлениях тождество макрокосма и микрокосма выступает особенно ярко. В качестве микрокосма может рассматриваться и человеческое тело, и культовое сооружение¹⁶.

С аналогичными мифами о возникновении Вселенной из органов первичного существа встречаемся в скандинавском эпосе. Из тела великана Имира, первого живого существа в мире, родившегося из искр огня и растаявшего льда, была сделана земля в виде плоского круга и помещена посреди огромного моря, образовавшегося из его же крови. Из черепа Имира был образован небесный свод, из костей его — горы, из волос — деревья, из зубов — камни, из мозга — облака. Из таких же искр, из каких когда-то зародился Имир, образовались звезды. Часть из них укреплена на небесном своде неподвижно, а часть движется по кругу, чтобы по ним можно было узнавать время¹⁷.

Некоему женскому началу, именуемому Клумо, приписывает заслугу создания Вселенной со всем, что в ней происходит, бонская мифология Тибета. Из головы Клумо образовалось небо, «из света ее правого глаза — луна, из света левого глаза — солнце, из верхних зубов — планеты. Когда Клумо открывает глаза — наступает день, когда закрывает их — ночь. Из других ее 12 верхних и нижних зубов возникли лунные месяцы. Из ее голоса появился гром, из дыхания — облака, из слез — дождь, из ноздрей — ветер, из крови — пять океанов, из вен — реки, из тела — земля, из костей — горы и т. д.»¹⁸.

Весьма сходные мифы о возникновении Вселенной из тела человека или человекоподобного существа имеются у многих народов самых различных частей света: у индейцев Латинской Америки¹⁹, бушменов Африки²⁰, ацтеков Мексики²¹, у русских крестьян. Исследователь русской народной поэзии А. Н. Афанасьев отмечал: «Старинные грамотники, сравнивая человека с космосом, находили между ними полное соответствие...»²².

Мифы, говорящие о человеке как об аналоге природы, до какой-то степени оказали влияние и на философскую мысль. В течение веков между философами шел спор о приоритете той

¹⁵ «Мифологии древнего мира». Перев. с англ. М., 1977, с. 343.

¹⁶ См.: Рапопорт Ю. А. Космогонический сюжет на хорезмийских сосудах. — «Средняя Азия в древности и средневековье (История и культура)». М., 1977, с. 68.

¹⁷ «Скандинавские сказания». М., 1970, с. 11.

¹⁸ Жуковская Н. Л. Ламаизм и ранние формы религии. М., 1977, с. 21.

¹⁹ «Легенды и сказки индейцев Латинской Америки». Л., 1972.

²⁰ «Сказки народов Африки». М., 1976, с. 55—57.

²¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа, с. 204.

²² Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов, т. I. М., 1865, с. 286.

или иной части мира, но всегда и у каждого главным являлось солнце, оно представлялось как бы сердцем Вселенной. Точно так же великие мыслители древности спорили, какой части тела человека принадлежит главная роль. Аристотель доказывал, что основным в организме является сердце, Декарт сравнивал человеческое сердце с солнцем во Вселенной. Но в то же время Платон считал, что все зависит от головного мозга.

Представление о природе как аналоге человека хорошо прослеживается в сказаниях о великанах, которые встречаются у многих народов. Немалое место занимают они в фольклоре славянских народов. Исследователь С. Н. Плужникова отмечает, что в разных местах их называют по-разному: волотами, велитами, осилками, великанами, исполинами. У русских об исполинах существуют лишь единичные фольклорные записи, на Украине этих преданий встречается больше, в Белоруссии их количество еще значительнее. В них сохранились некоторые черты раннего эпоса доклассового общества²³. Интересно в связи с этим отметить, что сюжеты чувашской и украинской сказок о великанах, которые кладут себе в карман пахаря вместе с сохой и лошадьми, аналогично повторяются²⁴. Нередок подобный сюжет также в сказках народов Кавказа²⁵.

В чувашском фольклоре в связи с рассматриваемой темой нас привлекают сказания, где исполин выступает как первозданное существо в образе человека — со всеми чертами, характерными для человека. Часто этот первочеловек именуется просто Эдем (Человек), еще более часто — Улап (Исполин). Улап пашет землю, возделывает хлеб, ходит на охоту, у него есть семья, т. е. он представляется вполне земным существом, обыкновенным земледельцем. Но в то же время ему присуща необыкновенная, мифическая богатырская сила. В его действиях прослеживается акт творения мира. Так, в мифе «Улап на своде неба» говорится, что вначале на земле ничего не было. Небо и Земля пребывали слитно. Но вот на землю пришли великаны. Главное место в их жизни занимала охота. Однажды один из Улапов пришел с охоты пораньше, прилег на облако и крепко уснул. Остальные великаны, вернувшись, стали будить товарища, но разбудить не смогли, рассердились и всердцах толкнули его. От сильного удара Улап вместе с облаком поднялся ввысь. Проснувшись, он с перепугу стал бегать по облакам, но никого не нашел. Так великан навсегда остался на вершине небосвода. От него и произошел Туря (бог)²⁶.

²³ См.: Плужникова С. Н. Образ осилков в белорусских преданиях и сказках.— «Советская этнография», 1960, № 4, с. 80—89.

²⁴ Ср.: Яворский Ю. Из галицко-русских народных сказаний и суеве-рий.— «Живая старина», 1897, вып. 1, с. 110; «Сказки и предания чуваш». Чебоксары, 1963, с. 22—23.

²⁵ «Сказки народов Дагестана». М., 1965, с. 181—182; «Абхазские на-родные сказки». М., 1975, с. 296.

²⁶ «Улап». Шулашкар, 1975, 16 с.

В данной мифе должно видеть прежде всего общеизвестную классическую концепцию происхождения мира. Упорядочение частей мироздания происходит в нем как бы стадийно. Начальным этапом является отсутствие чего-либо на земле. В слитности Земли и Неба выражен момент оплодотворения — следующий этап улорядочения. Причиной отделения Неба от Земли обычно признается вмешательство людей. Здесь эту роль выполняют великаны. В мифологическом творчестве, как видим, прослеживается стихийный материализм и предфилософская мысль наших далеких предков. По их понятиям, до прихода первых людей земля уже существовала. Откуда люди пришли — это неизвестно, об этом сочинители мифов не задумываются. Вместе с тем в их представлениях и Тура выступает не как вечно существующий, он происходит от первочеловека — великана. Обратим внимание еще на один существенный факт: в мифе говорится, что от топота ног Улапа на облаках возникли молния и гром, а слезы его стали проливным дождем. То есть здесь выступает тот же принцип, что и в предыдущих мифах: части тела Улапа и поступки его отождествляются со стихийными силами природы.

С аналогичным явлением встречаемся в мифе, где девушка, влюбленная в Улапа, перед выходом в хоровод, на игрища, сидя на вершине горы, заплетает длинные косы. Искры, вылетающие при расчесывании ею волос, превращаются в звезды. О каких-то сверхъестественных силах в сказании не упоминается. Но мифическая девушка ими обладает. Ее действия происходят между небом и землей. И гора, на которой сидит девушка, не простая, это — первосуша, появившаяся после спада вод потопа и превратившаяся в космическую возвышенность в центре земной поверхности.

Во многих сказаниях великаны четко представляются как модель мира. В одном из мифов говорится, что Улапу ходить по земле мешали облака, поэтому он все облака затолкал наверх²⁷. Другой миф повествует, что давным-давно в старину в страну чувашей пришел Улап. Он был так велик, что голова его находилась между облаками. Плечами Улап подпирает свод небесный²⁸. Здесь Улап приобретает как бы черты титана Атланта, на могучих плечах которого покоился небосвод.

В чувашском фольклоре сказания о великанах занимают одно из самых больших и ярких мест и представляют как бы отдельный, особый вид устного народного творчества. Но, к сожалению, они пока изучены очень недостаточно. Хотелось бы отметить, что мифы, повествующие об Улапе, необходимо рассматривать не изолированно каждый, а во всей их совокупности.

²⁷ Там же, с. 15—16.

²⁸ Из собрания чувашского фольклориста И. И. Одюкова.

Мифы о великанах подчиняются строгой системе, их можно разделить на три большие группы: а) наиболее древние, имеющие космогонический характер; б) упрощенные, для которых характерна композиция сказки; в) созданные теми или иными людьми, изучающими фольклор. Для разработки вопроса антропоморфизации модели мира наиболее ценны первые. В них отчетливо прослеживается три этапа: появление великанов, упорядочение мира, уход Улапов в неизвестный мир. В некоторых мифах сказывается явная тенденция «зороастризации». По зороастрийской эсхатологии, история существования мира делится на периоды, т. е. для человеческой жизни на земле характерна цикличность. Первый период — время правления Ахуры, второй — время упорядочения жизни, которое протекает в борьбе добра со злом, третий — конец существования этого мира. Но вместе с завершением этого цикла наступает начало нового периода — уже следующего цикла.

Подобной цикличности подчиняется и жизнь Улапов, которые в образе первоначальных людей живут до всемирного потопа. После спада вод потопа на смену великанам на землю приходят люди сравнительно меньшего роста. По мифам, ими являемся «мы». По представлениям сочинителей древних сказаний, должен наступить конец и этого, современного, мира. Тогда на земле вновь, как и после потопа, появятся люди, но уже другие. Жизнь не прервется.

В фольклоре других тюркоязычных народов великан, называемый у чувашей Улап, именуется Алып, Алп, Алпамыш (богатырь, силач). И. В. Пухов, комментируя якутский героический эпос олонхо, отмечает, что в нем «тюркский «алп» (алып) выступает в роли злого врага»²⁹. Аналогичную картину находим в фольклоре чукотско-камчатских народностей. Так, одно из мифических преданий чукчей рассказывает о великане как о человеке из другой страны, который, превратившись в орла, похищает и уносит женщину³⁰. Врагом-пришельцем является великан и у ительменов³¹.

Выявление причин существующих различий в нашу задачу не входит. Отметим лишь, что эти различия связаны прежде всего с исторической обстановкой, особенностями социальной жизни наших далеких предков.

Как уже было сказано, в чувашском фольклоре великаны выступают как бы в виде модели мира. По мифологическим представлениям древних чувашей, человек был сотворен из семи частей. Из семи же частей человеческого тела произошла и Вселенная.

Один из мифов «о сотворении» повествует: Турä сделал

²⁹ «Нюргун Боотур Стремительный». Якутск, 1975, с. 412.

³⁰ «Сказки и мифы народов Чукотки и Камчатки». М., 1974, № 57.

³¹ Там же, № 159, 164.

фигуру человека из земли, кровь — из моря, уши — из ветра, глаза — из солнца, кости — из камня. После того как Турá вылепил тело, он положил его сушиться, а сам ушел искать для него голос. В отсутствие Турá человека начал портить Шуйтан. Поэтому в другой раз Тура, уходя, оставляет возле человека собаку. Тогда Шуйтан говорит Турá: «Я хотел испортить твоё создание для того, чтобы человек у тебя просил всегда помощи. Если у него не будет никаких забот и болезней, то он и молиться не будет». Подумав, Турá соглашается с Шуйтаном, находит, что он прав³².

Здесь обращает на себя внимание согласованность в акте творения между Турá и Шуйтаном, что в древнеиранской религии занимает одно из главных мест. Отметим, что в приведенном мифе, как и в учении Зороастра, от создания Турá злого духа отгоняет собака³³. В мифологических воззрениях Ирана и Индии собака занимает очень почетное место. Она владеет речью. В «Чхандогья упанишада» собаки требуют: «Пусть господин добудет нам пением пищу»³⁴.

В этом же памятнике индийской литературы говорится: «Поистине, этот мир — звук «хау», ветер — звук «хай», луна — звук «атха»... огонь — звук «и»... солнце — звук «у»... дыхание — «свара», пища — «я»...»³⁵ и т. д. По некоторым представлениям древних индийцев, все сущее образовано из звуков. Аналогичное понятие, видимо, существовало и у древних чувашей, что можно проследить по многим мифам. В частности, в приведенном мифе о создании человека Турá, вылепив человека, ищет для него голос, и ищет он его в самой природе.

Сравнивая представления древних чувашей с данными индоиранской мифологии, нетрудно заметить в них типологические параллели.

В древнеиндийском памятнике «Ригведа» солнце возникает из ока Пуруши, в «Айторейя-араньяке» — из зренья. У малайцев солнце является «глазом дня»³⁶. Следы представлений, что солнце — это глаз, в метафорической форме сохранились у славян, имеются они у угрофинских, тюркских и у многих других народов. В чувашском языке понятие «солнце светит» в буквальном переводе звучит «солнце смотрит» — *хёвел пáхать*. «Сопоставление глаза и Солнца, — пишет академик С. И. Вавилов, — так же старо, как и сам человеческий род»³⁷, и распространилось оно на все области человеческой деятельности. Древние египтяне изображение глаза в очертании круга-солнца

³² НА ЧНИИ, кн. глост. 8, инв. № 3825, с. 23—27.

³³ См.: Погудин А. Л. Религия Зороастра. ОПБ., 1905, с. 27.

³⁴ «Чхандогья упанишада», с. 60.

³⁵ Там же, с. 60—69.

³⁶ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 128.

³⁷ Вавилов С. И. Глаз и Солнце (О свете, Солнце и зрении). М., 1976, с. 3.

использовали в своих идеограммах за много веков до нашей эры.

В сравнительно недавнем прошлом древний символ «всевидящего ока» — скульптурное изображение огромного человеческого глаза с отходящими от него как от солнца длинными лучами — мастер поместил на фронтоне лицейской церкви в Царском Селе (ныне г. Пушкин Ленинградск. обл.). «Великие математики древности — Эвклид, Птолемей и другие, — продолжает С. И. Вавилов, — на основе учения о зрительных лучах, исходящих от глаз, создали теорию отражения света... и положили начало геометрической оптике, сохранившей свое значение и для нас». Далее: «...Отождествление света и зрения вызвано примитивным смещением внешнего мира и собственных ощущений. Такое смещение еще очень сильно у ребенка и первобытного человека и остается в некоторой мере у взрослых и культурных людей в условиях «выключенного сознания»³⁸.



Рис. 1. Древнерусская миниатюра. XIII в.

В мифологических представлениях солнце возникает из глаза, из зрения, или, наоборот, становится глазом. Анализируя орнамент на керамике древних трипольцев, академик Б. А. Рыбаков пишет: «Чей же лик так возвышается над землей, что солнце стало его глазами, и небесная твердь — бровями? Очевидно, это божество Вселенной или сама Вселенная, из частей которой формируется лик божества»³⁹.

³⁸ Там же, с. 9, 7—8.

³⁹ Рыбаков Б. А. Космогония и мифология земледельцев энеолита. — «Советская археология», 1965, № 2, с. 19.

«Иллюстрацию» антропоморфизованных представлений о природе видим в миниатюре из Новгородской Хлудовской псалтыри конца XIII в. (Исторический музей. Москва) (рис. 1). Л. А. Зарубин, изучая сходные изображения солнца и зорь у индоарийцев и у славян, пишет, что древнерусский художник в своей миниатюре изобразил «зорю утреннюю» и «зорю вечернюю» в виде двух женщин: «...Утренняя Заря выпускает Солнце на небосвод. В конце этого (дневного.— А. Т.) пути Вечерняя Заря приготовилась встретить Солнце на закате»⁴⁰. Исследователь отмечает, что барельеф со сходным по сюжету изображением имелся в одном из лещерных храмов II—III вв. н. э. в Индии. Антропоморфные богини зорь были известны также у ираноарийцев (Уша), греков (Эос), римлян (Аврора), латышей (Аушра), армян, хеттов⁴¹. Очевидно, о таких же представлениях напоминает нам сохранившийся до наших дней в русском фольклоре образ Зари-заряницы. Вспомним, например, общеизвестную загадку о росе: «Заря-заряница, красная девица, врата запирала, по полю гуляла, ключи потеряла, месяц видел — не поднял, солнце увидело — подняло».

Кроме сказанного, в миниатюре древнего художника отмечаем определенную связь с изречением из Ригvedы: огромные фигуры богинь возвышаются над поверхностью земли до неба, их «три части — бессмертие в небе», «четвертая часть... — все сущее (на земле)», остальное — в земле⁴².

Своеобразную «иллюстрацию» подобного представления о строении мира находим также в древнеславянских идолах. Б. А. Рыбаков в своей работе, посвященной рассмотрению древних элементов в русском народном творчестве, пишет: «В X в. огромный каменный идол из славянского святилища на Збруче представлял всю космогонию славянина в целом — и небо, и землю, и ад...»⁴³ (рис. 2).

Приведем еще один пример, который может послужить существенным фактом, подтверждающим нашу мысль. Один из древнеримских скульпторов изваял статую Августа («Август из Прима Порта». Нач. I в. н. э., Рим, Ватикан), представив императора в образе полководца в панцире (рис. 3), композиция изображений на котором разделена на ярусы. Нагрудную часть составляют изображения колесницы, ангелов и бога (верхний мир). Ниже их — пространство под сводом неба. Ярус на месте пояса показывает земную поверхность. Голова императора возвышается над этими сферами как купол Вселенной.

⁴⁰ Зарубин Л. А. Сходные изображения Солнца и Зорь у индоарийцев и славян. — «Советское славяноведение», 1971, № 6, с. 70.

⁴¹ Там же, с. 71.

⁴² См.: Ригведа, X, 90.

⁴³ Рыбаков Б. А. Древние элементы в русском народном творчестве. — «Советская этнография», 1948, № 1-2, с. 105.

Персонажи на панцире мифологические, видимо, связанные с греческим искусством V—IV вв. до н. э. Как известно, в период Римской империи идеализация старины в творчестве художников, поэтов, архитекторов занимает одно из центральных мест. Августа они стремились обожествлять, империю — воспевать как целый мир. Это и послужило, очевидно, поводом для воспроизведения на одеянии императора сфер Вселенной.



Рис. 2. Славянский идол. X в. (по Б. А. Рыбакову).

Отражение представлений о модели мира наблюдаем и в древнегреческом идоле женского божества (рис. 4. VII в. до н. э. Берлинский музей). Композицию терракоты ваятель разделил



Рис. 3. Статуя Августа из Прима Порты. Нач. I в. н. э.



Рис. 4. Древнегреческий идол женского божества. VII в. до н. э.

на части: на шее идола девять полос — слои неба; нагрудная часть, покрытая изображениями рук, птиц, светил, символизирует пространство между небом и землей.

Мифологические представления о модели мира и ее аналогах особенно хорошо прослеживаются в искусстве народов более отдаленных от нас эпох. Шумерские зиккураты, египетские пирамиды, древнеиндийские ступы и многие другие культовые

сооружения отождествляются с представляемой конструкцией мира.

Отчетливо сказывается антропоморфизация модели Вселенной в культуре земледельцев Средней Азии эпохи энеолита, тесно связанной с культурой Ирана, Индии, Двуречья, о чем можем судить по материалам археологических раскопок памятников неолита и эпохи бронзы, прежде всего обширной коллекции произведений мелкой пластики — антропоморфной скульптуры VI — начала III тыс. до н. э., найденной на древнеземледельческих поселениях Южного Туркменистана. Подавляющее большинство глиняных статуэток представляют собой женские фигурки и рассматриваются исследователями «как идолы, персонифицирующие великую богиню земли, всеобщую прародительницу»⁴⁴. У статуэток расписаны и нарочито подчеркнуты те места, о которых речь идет в мифах (рис. 5*). Отметим, что с росписями терракот и керамики древних земледельцев южных областей Средней Азии и Ирана находят параллели украшения и узоры старинного чувашского женского костюма⁴⁵. В орнаменте чувашской вышивки антропоморфные изображения, представленные в образе женщины — всеобщей матери, помещаются на линиях или между линиями — между Небом и Землей (рис. 6). В них в стилизованной манере подчеркиваются основные части человеческого тела и женское начало. Верхние детали рисунков порой напоминают старинные головные уборы. Для вышивания фигур в основном применен красный цвет, для окантовки использованы черные нитки. Очень часто фигура женщины — модели мира — приобретает очертания Древа жизни или растения.

В фольклорных произведениях узоры одежды и украшения сравниваются с небесными светилами. Исследуя этнокультурные параллели чувашей и дунайских болгар, профессор П. В. Денисов приводит в качестве примера для сопоставления отрывки из чувашской и болгарской песен, содержащих следы древних космогонических представлений⁴⁶:

⁴⁴ *Массон В. М., Сарияниди В. И.* Среднеазиатская терракота эпохи бронзы. М., 1973, с. 6.

* Рисунок статуэток взят нами из таблиц упомянутой кн.: *Массон В. М., Сарияниди В. И.* Среднеазиатская терракота эпохи бронзы, табл. 1, III, IV.

⁴⁵ См. об этом наши работы: К вопросу о возникновении чувашской вышивки. — «Краткие тезисы докладов к научной конференции «Проблема изучения народного искусства». Л., 1972, с. 76—77; К вопросу о возникновении чувашской вышивки. — «Сообщения Государственного Русского музея», XI. М., 1976, с. 174—180; Космогонические представления древних чувашей и отражение их в орнаменте вышивки. — «Чувашское искусство. Труды ЧНИИ», вып. 70. Чебоксары, 1976, с. 3—52; Орнамент чувашской народной вышивки. Чебоксары, 1977, 112 с. + 16 цв. илл.

⁴⁶ *Денисов П. В.* Этнокультурные параллели дунайских болгар и чувашей. Чебоксары, 1969, с. 23.

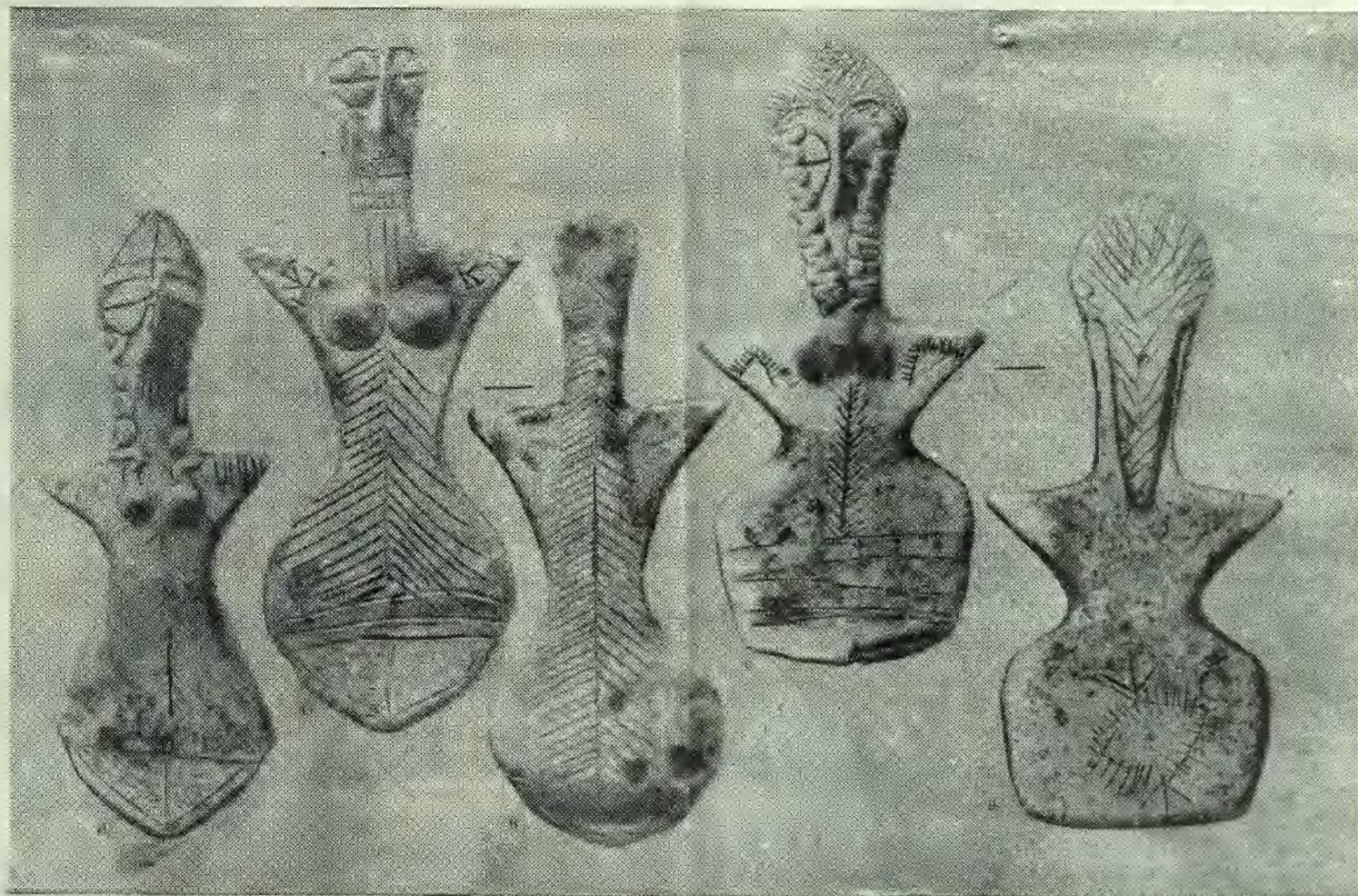


Рис. 5. Южнотуркменистанские терракоты эпохи бронзы (по В. М. Массону и В. И. Сариянцди).

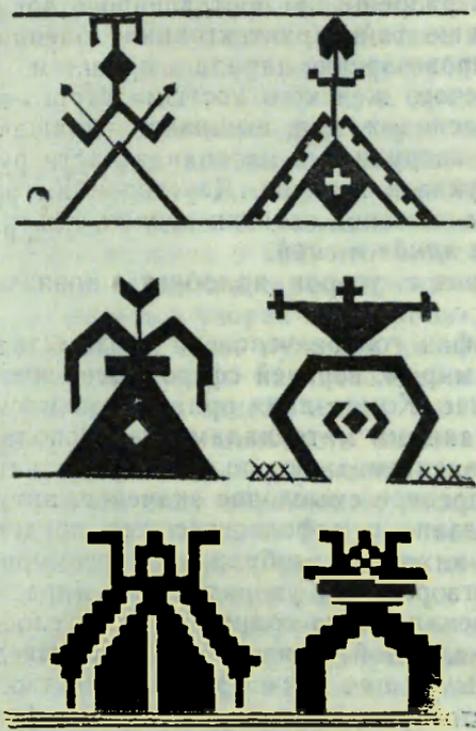


Рис. 6. Антропоморфные изображения в орнаменте вышивки (по Н. Е. Сямакову).

Чувашская:

Пуşam тулли хушпум пур,
 Уйах карти пултар-и!
 Авам тулли сүт кёмёл,
 Уйах сүгтти пултар-и!

На голове у меня хушпу,
 Пусть будет лунным кругом.
 Вся грудь моя в блестящем серебре —
 Пусть будет лунным светом.

Болгарская:

По поли и ситни звезды,
 На гърди и ясно слънце,
 На плешки и ясен месец,
 По пазви и земля, небо,
 Земля, небо, гора, вода...

Все сказанное: анализ мифов, изучение исторических материалов и произведений искусства и фольклора — позволит нам

ближе подойти к разрешению поставленного вопроса, послужит ключом к познанию тайн архитектоники одеяния и поможет лучше понять мировоззрение народа в прошлом.

Узоры чувашского женского костюма строго дифференцированы по месту расположения: вышивкой украшаются налобные повязки *масмак*, нагрудная и наспинная части рубашки, плечи, рукава, концы рукавов и подол. Двусторонним орнаментом покрываются концы головной повязки *сурпан*, платки сурпана, поясные украшения *яркач* и *сара*.

Начнем анализ с узоров налобных повязок и головных уборов.

Так как в мифах голова человека отождествляется с небосводом, верхним миром, верхней сферой Вселенной, ей уделяется особое внимание. Композиция орнаментов масмаков XVIII—XIX вв. (более ранними материалами не располагаем, к сожалению) имеет трапециевидную, полуовальную или прямоугольную формы. Их древнее смысловое значение, внутреннее содержание, всегда связано с мифологическими представлениями: в рисунках узоров находим изображения всемирного водяного хаоса, потолка, сотворения и упорядочения мира, связи Неба и Земли и их отделения, места солнца и звезд, слоев неба и т. д. Но ни на одной налобной повязке нет воспроизведения подземного мира. Главным в них является пространство между небом и землей и все, что произошло, по данным мифологии, в этом пространстве. Если сопоставим этот факт с мифами, то можем уверенно сказать, что композиции узоров масмаков тесно связаны, с одной стороны, с формой головы человека, а с другой— с представлением о своде неба, верхнем мире, космосе. По воззрениям древних чувашей, голова первозданного существа (праматери, Великана-человека) отождествлялась с небесным миром. Из такого понятия и возникла налобная повязка с ее вполне определенным композиционным строем.

В современном чувашском языке второго значения или другого названия масмак не знает, и мы понимаем его просто как старинную женскую головную повязку. Здесь мы не хотим искать семантику этого слова, но отметим, что в языке хинди есть слово «*мастак*», которое переводится как 1) «передний», 2) «головной убор». Такие параллели, по нашему мнению, свидетельствуют о древних взаимосвязях и побуждают нас искать другие сферы Вселенной, связанные с частями фигуры человека и узорами его одежды, о которых говорится в мифах.

Из Ригведы нам уже известно, что «три части (Пуруши) — бессмертие в небе». На женских статуэтках древних земледельцев южных областей Средней Азии вторым ярусом композиции росписей являются наплечные украшения, подобные которым видим на чувашских женских рубашках. По композиционной форме и изображаемым фигурам наплечные узоры чувашских одеяний сложны. К ним относятся вышивки *хултӑрмач*, *хулси*

и орнаменты-нашивки. Последние являются своеобразными знаками, означающими «свод неба» или «свод неба с опорой»⁴⁷. Сохранились они в основном на женских рубашках и мужских халатах *шунёр*, датируемых XVIII в., и представляют собой строго симметричные нашивки с двух сторон на плечах, выполненные из полосок ткани, крашенной домашним способом сандаловой краской. Исходя из глубокой древности, эти знаки содержат в себе черты канона. В мифах о великанах, как было отмечено, есть повествования о том, что небосвод опирается на плечи Улапа или что Улап подпирает плечами небо. Такое понятие мы должны видеть в узорах «свод неба», вышиваемых на плечах женских рубашек и на мужских халатах. Древние мастерицы, размещая свои узоры на плечах, связывали их с представлением о своде неба и видели в них, с одной стороны, гармонию природы, с другой — цельность человека, его достоинство. Так с проникновением во внутреннее содержание узоры обретают для нас новую силу образности, раскрывают свою мифологическую окраску, становясь фантастически поэтичными и возвышенными. Вместе с тем в мышлении древних искусников мы не должны оставлять незамеченными их религиозные воззрения. Узоры, в частности, наплечников, не могли быть чисто украшениями, они выполняли магическую роль, являлись определенными знаками и носили информационный характер.

Итак, второй сферой Вселенной в фигуре человека, по представлениям древних, являлась наплечная часть.

В раскрытии и третьей сферы модели мира, помещаемой «между небом и землей», «в вышине», «в небе», нам должна помочь мифология.

На статуе римского императора Августа мы видели, что следующая сфера Вселенной — это грудь. Но между чувашской одеждой и композицией императорского панциря прямых связей нет и не могло быть. Панцирь, в данном случае будучи частью одеяния державного властителя, выражал мысли не одного только скульптора, а идеи всего господствующего класса Римской империи. Кроме того, на панцире художественным языком передачи образов является изобразительный язык, а в узорах костюма — орнаментально-знаковый. Традиционная чувашская одежда не была одеянием какого-то одного класса отдельной эпохи, тем более одного человека, в ней заложены не идеи господства. Являясь народной, она выражала миропонимание и воззрения самого народа в прошлом.

В то же время изображения на панцире императора Августа и узоры народной одежды между собой связаны общими корнями мифологического восприятия мира. Шедевр, созданный

⁴⁷ Трофимов А. А. Космогонические представления древних чувашей и отражение их в орнаменте вышивки. — «Чувашское искусство. Труды ЧНИИ», вып. 70, с. 27—33.

талантом ваятеля эпохи Римской империи, со своим доступным изобразительным языком помогает нам войти в мир орнаментального искусства и раскрыть тайны конструкции костюма. Изображение одеяния Августа дает нам повод говорить, что третьей сферой модели мира и на чувашской рубашке является нагрудная часть. На женской рубашке это место занимают медальоны *кёскё*, или *кёскё* в форме свастики, или простые и сложные *сунтах*. Все узоры, кроме одностороннего сложного *сунтах*, как по композиции, так и по структуре повторяют нагрудные росписи терракот древних земледельцев Средней Азии и Ирана эпохи бронзы, которые перекликаются также с украшениями на подобных статуэтках из Индии и Месопотамии.

Медальоны *кёскё* на женских рубашках никогда не вышиваются ни в узорах наспинной части, ни в узорах рукавов, на плечиков или подола. Их место — нагрудная часть. Для нас очень важно то, что смысловое их значение связано с солнцем. Таким образом, вышивая *кёскё* на груди, древняя вышивальщица видела в своем орнаменте дневное состояние светила, которое, по ее представлениям, находится между небом и землей, т. е. на третьей сфере Вселенной.

Однако часто на рубашках вышивался не один медальон *кёскё*, т. е. не одно солнце, а несколько. Порой число их доходит до четырех, на некоторых старинных одеяниях встречаем до шести *кёскё*. Такую же картину представляют нагрудные изображения в виде крупных налестов, восьмилучевых звезд или свастик на статуэтках богинь земледельцев эпохи бронзы. В поисках разгадки причин такого изобилия «светил» вновь обратимся к космогонической мифологии. В мифах многих народов находим повествование о целых семьях солнц. В якутском фольклоре, например, говорится о существовании трех солнц⁴⁸, в сказках и преданиях гиляков, удэ, орочей, ульчей, гольдов — о трех и более, остяко-самоедов — о семи; африканские племена иоруб и эве признавали, что в мире множество солнц, такие же понятия были у островитян Цейлона и у батаков Суматры; в фольклоре некоторых народов Дальнего Востока, как и в китайских мифах, повествуется о десяти солнцах⁴⁹. Академик Б. А. Рыбаков приводит богатый иллюстративный материал, свидетельствующий о том, что, по представлениям русских, над землей двигались «дневные», а под землей — «ночные солнца»⁵⁰. В изображении многочисленных нагрудных узоров *кёскё* нашли выражение, как нам кажется, такие же воззрения.

⁴⁸ Эргис Г. У. Очерки по якутскому фольклору. М., 1974, с. 132.

⁴⁹ Крейнович Ю. А. Очерк космогонических представлений гиляков острова Сахалина. — «Этнография», № 1. М.—Л., 1929, с. 78—102; Ларичев В. Е. Путешествие в страну восточных иноземцев. Новосибирск, 1973, с. 187—199.

⁵⁰ Рыбаков Б. А. Макрокосм в микрокосме пародного искусства. — «Декоративное искусство СССР», 1975, № 3, с. 41.

Композиция кёскё-солнца строится, как известно, наложением друг на друга четырех элементов или симметричным расположением восьми лучей, отходящих от одного центра. Изображения «светил», образованных как бы наложенными друг на друга черточками, немалое место занимают и в русском народном искусстве. Безмянный поморский мастер XIX в. вырезал из дерева детскую игрушку — куклу в виде человечка, на груди и ниже пояса поместил на ней по солнцу (рис. 7). Фигурка женщины выразительна, в ней чувствуется доброта и большая доля юмора. Технически работа исполнена мягкими линиями и ровными плоскостями. Несмотря на небольшие размеры, она выглядит как скульптурный памятник, ей присущи монументальные черты. В передаче формы важную роль играет сам материал — брусок дерева, и в то же время в ней чувствуются так-



Рис. 7. Русская гадюшная игрушка. XIX в.

же следы канона. Ясно, что резчик XIX в. в своем произведении, к тому же предназначенном детям, не мог видеть какие-то древние смысловые значения. Вместе с тем, как нам думается, кукла-панка, как и все произведения народного прикладного искусства русского Севера, хранит в себе глубокие традиции. По всей вероятности, до превращения в игрушку подобные изображения имели иное назначение, связанное с культом. Расчленение композиции изделия на три части в древние времена связано было, видимо, с представлениями о трех мирах: голова означала небосвод, расстояние от плеч до пояса — пространство между небом и землей, нижняя часть туловища — подземный мир. Нагрудная розетка символизировала «дневное солнце», нижняя — «ночное солнце».

Надземная часть мира — четвертая сфера, как нам известно из мифов, разделяет модель Вселенной на равное число частей по вертикали (три сферы над поверхностью земли и три сферы под нею), служа как бы центральной частью. В фигуре человека, как логически вытекает, это должно соответствовать поясу.

В мифах Двуречья богиня плодородия и любви Иштар (вавилон.; Инанна — шумер.) носит «волшебный разноцветный пояс, стягивающий ее стан», и «поясок стыда, опоясывавший ее чресла»⁵¹, лишившись которых она теряет свою чудесную силу и власть и становится беззащитной. Одним из важных элементов пояса был в китайском costume. Древнее ритуальное одеяние стягивалось двумя поясами — дадай и гэдай. Первый из них представлял собой матерчатую ленту с двумя свешивающимися впереди длинными концами⁵², что перекликается с ритуальными поясами многих народов Древнего Востока.

Исключительно большую и своеобразную роль выполнял пояс в мировоззрении древних иранцев. По учению Зороастра, будущее существование есть вечность. Она может совершиться тогда, когда Добро полностью победит Зло. Но конечная гибель Зла придет не скоро, и «легко погибнуть человеку, если он не оградит себя магическими заклинаниями, не опояшет себя священным поясом...»⁵³.

Небезынтересно отметить, что в старину чувашская женщина в период летних работ могла позволить себе ходить без головного убора, босиком; на свадьбах она имела право, а во время домашних и общественных жертвоприношений должна была наравне с мужчинами пить хмельные и опьяняющие напитки *сара*, *симпыл*. Но она не имела права ходить без пояса: отсутствие пояса не только означало неряшливость, оно грозило несчастьем. В грозу женщину без пояса могло убить «громом». Во время

⁵¹ Редер Д. Г. Мифы и легенды древнего Двуречья. М., 1965, с. 53—54.

⁵² Сычев Л. П., Сычев В. Л. Китайский костюм. Символика, история. М., 1975, с. 36; табл. VIII.

⁵³ Погодиц А. Л. Религия Зороастра, с. 25.

купанья парень всячески старался украсть пояс девушки, если она не хочет с ним дружить. В новогоднюю ночь как молодые, так и пожилые люди перебрасывали через ворота туго свернутые пояса, гадая о своей будущей судьбе.

В старину все славянские народы верили в чудотворную силу пояса. «Как и у славянских народов, у молдаван в древности существовали верования в чудесную силу, которую придает пояс. В селах Бендерского района в конце XIX в. был распространен обычай, по которому весной перед севом мужчины подбрасывали вверх свои красные пояса с пожеланиями, чтобы так же высоко росла пшеница»⁵⁴.

Искусствовед Т. С. Семенова, анализируя произведения народного искусства, собранные ею в деревнях и селах Коми-Пермяцкого национального округа, отмечает: «У коми-пермяков, как и у многих других народов, не было принято ходить без пояса, но не только потому, что он удерживал тепло, а и по той причине, что с поясом были связаны разные поверья. Пояс считался своеобразным оберегом от людского зла, от проделок лешего, норовившего будто бы сбить человека с дороги или закружить по лесу»⁵⁵.

У русских существует связанное с поясом, или с центральной частью фигуры человека, понятие «пуп земли», означающее «средину, средоточие, центр чего-нибудь». Теперь это выражение приобрело шутивно-ироническое значение, но в старину оно было связано с представлением о модели мира. В языках всех славянских народов есть выражение «распоясаться», которое означает распушенность, отсутствие сдержанности, оно также ведет свое происхождение из древних представлений.

Интересные данные о поясе хранит фольклор народов, входящих в финно-угорскую языковую группу. В карельском эпосе мудрый песнопевец Вяйнемейнен, смастерив кантеле, начинает ипать на нем — его музыку все слушают с восхищением,

Даже сама хозяйка воды,
Одним лишь поясом опоясанная (курсив наш.— А. Т.),
Растянулась на подводном камне
Игру послушать⁵⁶.

Магическое значение придавалось поясу, который надевали в странах Азии участники боевого единоборства кунфу, кэмпо, каратэ. В Японии и по сей день поясу придается символический смысл. Степень мастерства каратэистов в школах борцов определяется цветом пояса: белые пояса носят ученики, которые

⁵⁴ Зеленчук В., Лившиц М., Хынку И. Народное декоративное искусство Молдавии. Кишинев, 1968, с. 19.

⁵⁵ Семенова Т. С. Народное искусство и его проблемы. М., 1977, с. 175.

⁵⁶ «Карельские эпические песни». М.—Л., 1950, с. 83.

еще не овладели тайнами каратэ; коричневый пояс свидетельствует о зрелости обучающегося; красные пояса имеют право носить лишь мастера высшей квалификации.

О роли пояса, кроме фольклорного, этнографического материала, можем почерпнуть определенные сведения из произведений изобразительного искусства. Важное место изображение поясов занимает на среднеазиатских терракотах эпохи бронзы. В. М. Массон и В. И. Сариниди отмечают, что такие «пояса, или набедренные повязки», известны и в других районах древнего Востока: их можно видеть на статуэтках из Ирана, Индии, Месопотамии, Египта. «Анализ некоторых шумерских клинописных текстов показывает, — пишут далее исследователи, — что... снятие их означало полное обнажение женского тела»⁵⁷. На статуэтках горизонтальные полосы — «пояса» — процарапаны по сырой глине, на женских фигурках их нацарапано от двух до девяти; на мужских фигурках пояса переданы специальными налепами⁵⁸.

Впереди мы уже упоминали о двух поясах богини Иштар, о двух поясах на ритуальной китайской одежде. С двумя поясами имеем дело также на терракотах Ирана и Индии. Эта традиция жила тысячелетия и продолжает существовать в культуре многих народов. У чувашских женщин в XVIII в., в некоторых селениях даже в конце XIX в., два поясных украшения — сара и яркач — являлись обязательными принадлежностями костюма.

Вместе с тем, как уже было указано, линий-поясов на женских статуэтках эпохи бронзы насчитывается от двух до девяти⁵⁹. На наш взгляд, в изображении этих линий лежит сложная система понятий: в них мы должны видеть, с одной стороны, пояса, а с другой — связь Неба с Землей.

В мифах говорится, что вначале Земля и Небо пребывали слитно, все сущее на земле произошло от их слияния как результат оплодотворения. Древний ваятель в стремлении выразить эту идею, видимо, и изображает несколько линий вместе, где одна из линий могла представляться землей, а остальные — небом с его несколькими слоями. Без этой связи, по понятиям древних земледельцев, мир не может существовать. Только оплодотворение Небом Земли приносит плоды, служит источником жизни, от него зависит благополучие земледельцев, приход весны, наступление осени с обильным урожаем. Но и не только это. На основе связи Неба с Землей держится Вселенная.

Таким образом, фигурка богини у древних земледельческих племен выступала как модель мира. В древнеиндийской мифо-

⁵⁷ Массон В. М., Сариниди В. И. Среднеазиатская терракота эпохи бронзы, с. 41.

⁵⁸ Там же, с. 40—45.

⁵⁹ Там же, с. 40.

логии «весь мир, вся вселенная предстает гигантским телом Вишну»⁶⁰. Аналогичное представление, как нам кажется, существовало и у земледельцев Средней Азии, в таком случае изображения их богинь — терракотовые статуэтки — должны были представляться миниатюрным воспроизведением «гигантского тела», по их образу строилась модель мира — аналог женщины. Если это так, то пояса, состоящие из одной или двух линий, понимались как Земля, связь Неба с Землей, средняя сфера Вселенной, отделяющая здешний и верхний миры от подземного мира. Интересно отметить, что на линиях-поясах на многих статуэтках видим изображение «дерев». В мифологии, в народном орнаменте дерево соединяет Небо с Землей. По нашему мнению, «дерево» и на среднеазиатских статуэтках призвано выполнять эту же роль. Более подробно об этом скажем далее, когда речь пойдет о связях между сферами модели мира.

С наземным и верхним мирами, по представлениям древних, тесно связан мир подземный. Если «три части — бессмертие в небе», то другие три части, располагаясь под землей, составляют потусторонний мир. Отражение в старинном одеянии понятий о нем, как и о двух других мирах, содержится в зашифрованном виде. Из мифов, как и из миниатюры древнерусского художника, узнаем, что в фигуре человека, или антропоморфных тел, подземный мир понимается как часть туловища ниже пояса. Из орнаментированных деталей чувашского женского костюма здесь видим свисающие от пояса сара и яркач. Состоящий из двух лопастей богато вышитый сара располагается со стороны спины, а яркач — на бедрах с двух сторон. В мифах эти места отмечаются как волшебные и часто связываются с землей. Так, в Ведах из бедер Пуруши «были созданы вайшьи — земледельцы».

Из самых древних памятников человеческой культуры чувашские пояса сара и яркач находят ближайšie параллели в изображениях на статуэтках земледельческих племен Средней Азии эпохи бронзы. Набедренники яркач большое сходство имеют с набедренными повязками богинь плодородия из Матхуры (I тыс. до н. э., Индия). На среднеазиатских терракотах и на фигурках из Матхуры украшения на бедрах отмечаются круглыми вмятинами или насечками. А на торсе рис. 8 (I в. до н. э., Индия) они имеют объемную форму и полностью похожи на чувашские яркач. Набедренники богинь плодородия, или матери земли, связаны с нижней частью туловища и, символизируя подземную сферу модели мира, как бы слегка прикрывают волшебные бедра.

Следует особо отметить, что на чувашских женских рубашках узоры, вышиваемые выше пояса, вплоть до середины XIX в.

⁶⁰ Невелева С. Л. Мифология древнеиндийского эпоса. М., 1975, с. 28.

изображают только наземный и верхний миры. Композиции же орнаментов яркач и сара включают в себя, кроме двух верхних миров, и мир подземный.



Рис. 8. Статуя богини плодородия из Матхуры. I тыс. до н. э.

По представлениям древних чувашей, нижний мир, как уже отмечалось нами, состоит из трех сфер, так же как нижняя половина туловища человека членится на бедра, колени, ноги. Но

в культуре земледельческих племен Средней Азии эпохи бронзы подобное строение модели мира, видимо, еще не сложилось: в статуэтках богинь древний ваятель лишь намеком отмечает или совсем не изображает ноги. Для него главным являются три части тела: голова, нагрудная часть с плечами и нижняя часть с лобком. Разделение нижнего мира на три сферы — итог дальнейшего развития представлений о модели мира и, естественно, это понятие еще не могло отразиться в коропластике эпохи бронзы. Видимо, по этой причине мы не встречаемся с делением подземного мира на сферы и в ранних формах мифологии. Но разделение верхней сферы, неба, на слои, по всей вероятности, к этому времени уже произошло. Исследователи древних культур отмечают, что ступени шумерских зиккуратов символизировали этажи представляемого мира. С этим же связаны, очевидно, и яруса пирамидообразных строений юга Туркменистана IV—III тыс. до н. э. С представлением о том, что верхний мир состоит из ряда слоев, встречаемся в мифах Ирана, Индии, Двуречья. Таким образом, очеловечивание модели мира, деление ее на сферы, на отдельные части, происходит постепенно. Человек в первую очередь осматривается вокруг, осваивает и пытается познать все окружающее его на земле, затем поднимает взор к небу, обращает свое внимание на небесные дела. Представление о потустороннем мире к нему приходит позднее, деление нижнего мира на сферы — еще позднее. Этот длительный процесс полностью зависел от развития мышления человека, от развития социально-экономических отношений.

Нам теперь трудно понять, как же представляли себе древние люди взаимосвязь частей модели мира. Но как можно судить из доступных исследованию источников, по понятиям предков, все во Вселенной находилось в определенном порядке, в гармонии, ни один из миров не мог существовать отдельно, в отрыве от других, как не может существовать отдельно от целого организма ни одна часть тела человека. Представление о едином миропорядке нашло отражение в Ведах. Космогонический гимн Ригведы повествует:

Без дуновения само собой дышало Единое,
И ничего, кроме него, не было.
Вначале тьма была сокрыта тьмою,
Все это [было] неразлично, текуче.
От великого *тапаса* зародилось Единое...⁶¹

Из Единого возникли Огонь, Солнце, Заря, и каждая из частей Единого, являясь сама по себе цельной, подчиняется одному Единому. По воззрению индийцев, мир един и бытие едино.

⁶¹ «Антология мировой философии», т. I, ч. I. М., 1969, с. 72.

Учение о взаимосвязи вещей и их частей было хорошо развито у древнекитайских философов. Виднейший представитель даосизма Чжуан-цзы (ок. 369—286 гг. до н. э.) учил: «От единого начала происходят все вещи, которые сменяют друг друга в самых различных формах... Вследствие изменений возник человек»⁶². Моисты учили: «Нельзя произвольно отбросить один из признаков, поскольку они связаны друг с другом»⁶³. Философ-материалист и просветитель Ван Чун (27—104) утверждал, что «все вещи естественно рождаются при соединении частиц *ци* неба и земли, подобно тому как естественно рождается ребенок при слиянии частиц *ци* мужчины и женщины. ...Природа неба и земли проявляется в наивысшей степени в человеке»⁶⁴.

Идея единого важное место занимает в философии Древней Греции. Для пифагорейцев космос является огромным гармонично организованным миром, эталоном порядка и потому — идеалом красоты. Все его части подчинены единому целому. Демокрит в учении о космосе говорил, что одушевленные по видам и неодушевленные меж собой соединяются. С теорией о взаимодействии предметов и их связях встречаемся в трактатах великого мыслителя древности Аристотеля «Органон», «Физика», «О небе», «О небесных явлениях», «Поэтика».

Учения о мироздании как о самом совершенном и составляющем совокупность неба и земли, богов и людей немалое место занимают в античной философии эллинистическо-римского периода. Хотя многие из этих учений принадлежат отдельным философам и школам, но они не оторваны от миропонимания предшествующих эпох и имеют в какой-то степени преемственную связь с древнейшими народными представлениями.

О взаимосвязях частей модели мира узнаем, ознакомившись с мифами эпохи предыстории философской мысли — мифами Египта, Двуречья, Ирана. Представление о неразрывной связи Неба и Земли прослеживается с первобытного общества.

Чуть ли не самый большой интерес для нас представляют воззрения и миропонимание земледельцев южных областей Средней Азии эпохи бронзы, нашедшие выражение в их коропластике. Здесь мы уже приводили статуэтки трех богинь плодородия из Алтын-депе (рис. 5 а, б, г). Основываясь на мифологическом материале, мы считаем, что в этих женских фигурах запечатлены, с одной стороны, понятия, связанные с земледелием, с другой — космогонические представления.

Высокие головные уборы и головы статуэток символизировали верхний мир. Головное украшение первой из фигурок изображено в виде треугольника, разделенного вертикальной черточкой на две части, и перекликается с композиционным пост-

⁶² Там же, с. 211.

⁶³ Там же, с. 219.

⁶⁴ Там же, с. 244—246.

роением узора чувашской женской налобной повязки масмак, означающим небосвод⁶⁵. «Верхний мир» — голова и головной убор — соединяется со второй сферой — наплечной частью фигурок (а, г) — спереди свободно спускающимися до груди на лепными косами, сзади — деталью головного убора (д). Древоподобное изображение соединяет среднюю сферу с нижней и в то же время объединяет все три мира в одно целое, что особенно хорошо видно в оформлении тыльной стороны второй статуэтки (в). Однако, кроме «скрепления» всех частей мироздания, в изображении дерева древние земледельцы видели символ оплодотворения Земли Небом, или их священный брак, что являлось основой земледельческой магии.

Аграрные обряды древних земледельческих племен, основанные на представлении земли в качестве женского, неба — в качестве мужского начала, преследовали несомненно производственные цели. При помощи магических действий люди старались обеспечить успех своей хозяйственной деятельности. Энгельс писал: «Согласно материалистическому пониманию, определяющим моментом в истории является в конечном счете производство и воспроизводство непосредственной жизни. Но само оно, опять-таки, бывает двоякого рода. С одной стороны — производство средств к жизни: предметов питания, одежды, жилища и необходимых для этого орудий; с другой — производство самого человека, продолжение рода... Чем меньше развит труд, чем более ограничено количество его продуктов, а следовательно, и богатство общества, тем сильнее проявляется зависимость общественного строя от родовых связей»⁶⁶. По одному из принципов магии — «подобное вызывает подобное», т. е. подобно тому, как обливание водой должно вызвать дождь или развязывание тугих узлов на поясе должно облегчить женщине роды, плодородие человека или символическое воспроизведение акта оплодотворения должно стимулировать плодородие земли.

Терракотовые богини земледельцев, несмотря на их небольшие размеры, выглядят величественно. Изобразительные средства, используемые древними ваятелями, просты, скупы и подчинены строгому канону. Для автора идеалом являются не поиски прекрасного, не передача красоты, а конкретное изображение богини плодородия, которая в образе женщины служит и моделью мира. Работы ваятелей не являются самостоятельными произведениями, свободными от мифологии, — этого в ту далекую эпоху не могло быть, — они целиком и полностью связаны именно с мифологическим мировоззрением.

Связь, которую мы проследили между частями фигур богинь, т. е. модели Вселенной, отчетливо выступает в традиционном

⁶⁵ Трофимов А. А. Космогонические представления древних чувашей... — «Труды ЧНИИ», вып. 70, с. 28—30.

⁶⁶ Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 21, с. 25—26.

женском костюме чувашей. В музеях страны хранится несколько десятков чувашских женских рубашек XVIII — первой половины XIX вв., на которых узоры вышиты по тому же принципу, по какому расположены изображения на статуэтках древних земледельцев.

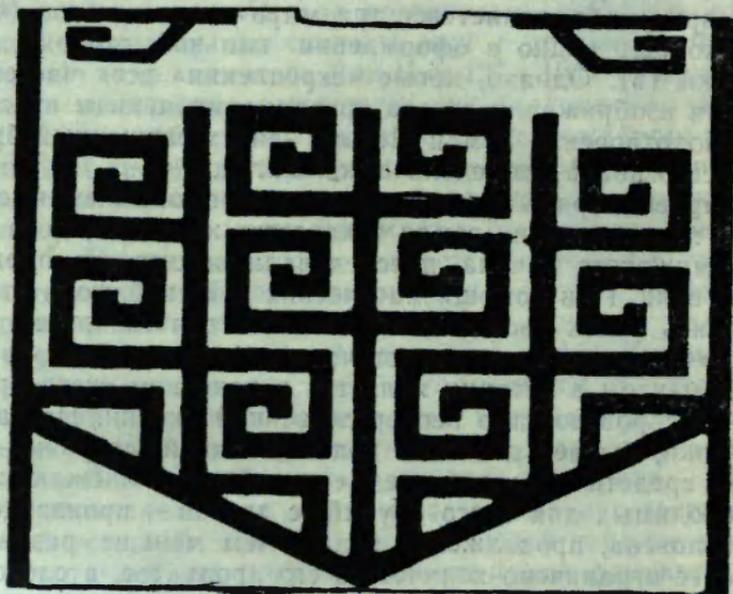


Рис. 9. Украшение женской рубашки. Деталь. XVIII в.

На тыльной стороне одной из рубашек (рис. 9. Инв. 501, Чувашский республиканский краеведческий музей) вышивальщица XVIII в., как и ваятель статуэтки богини плодородия, поместила фигуру дерева. Ствол дерева, выполненный нашивкой, проходит по середине наспинной части, а ветви, принимая меандрообразные изломы, свободно располагаются по двум его сторонам. Строгая симметрия, манера исполнения, сдержанный мареновый цвет придают узору черты монументальности. Но с выявлением внутреннего содержания изображения образность его раскрывается намного шире: до утраты смыслового значения узора древняя мастерица видела в нем не обычное дерево, какое она могла видеть каждодневно, а стержень Вселенной, ось мира, оплот неба — мифологическое дерево, расположенное между Землей и Небом, соединяющее их.

Такое же представление запечатлено в нагрудном орнаменте сунтах (рис. 10б). На рубашке с левой стороны на груди изображен ряд предметов: место киремети — ромб, шалаш-треугольник, символизирующий небосвод, дерево, шест с кругом-

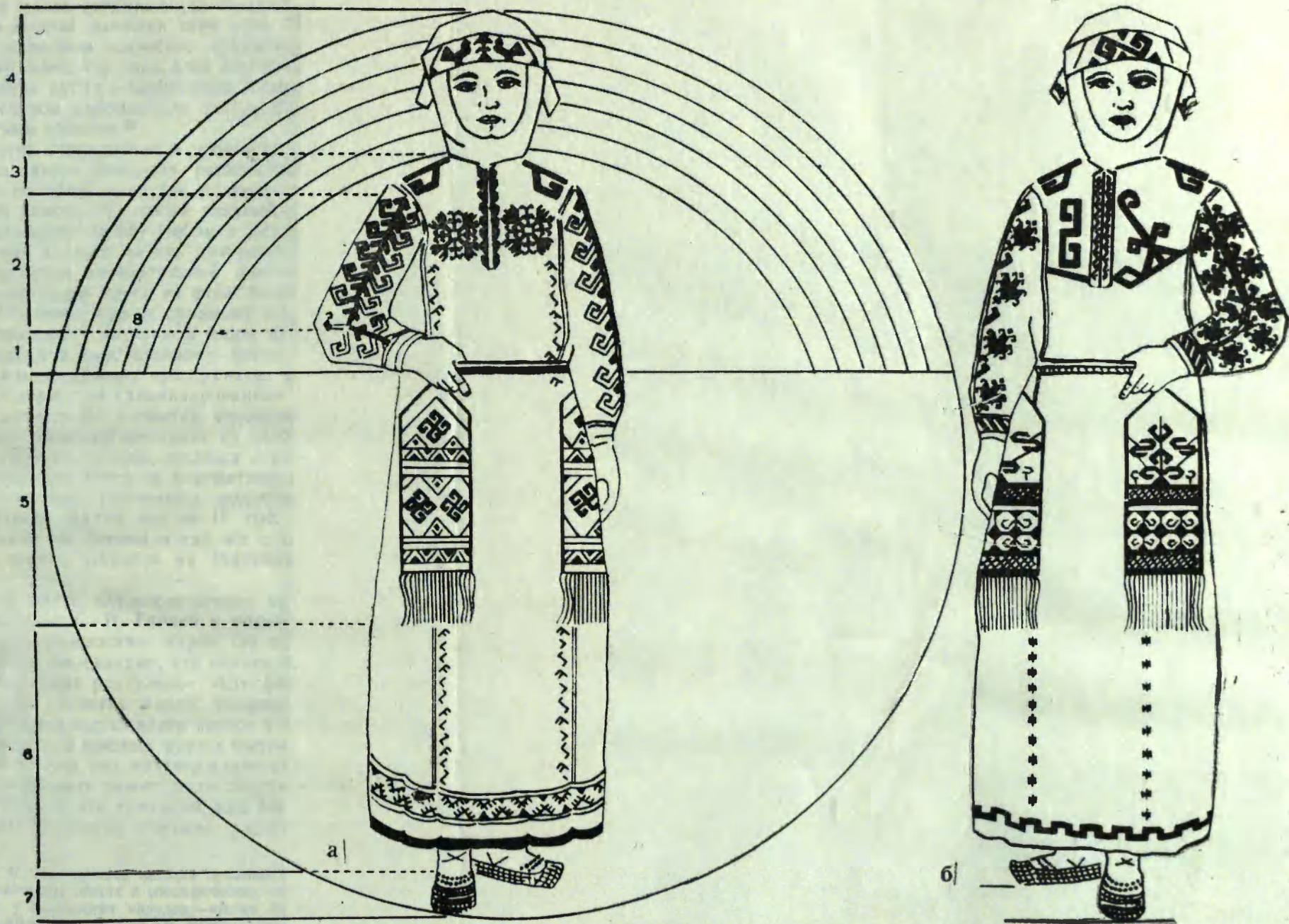
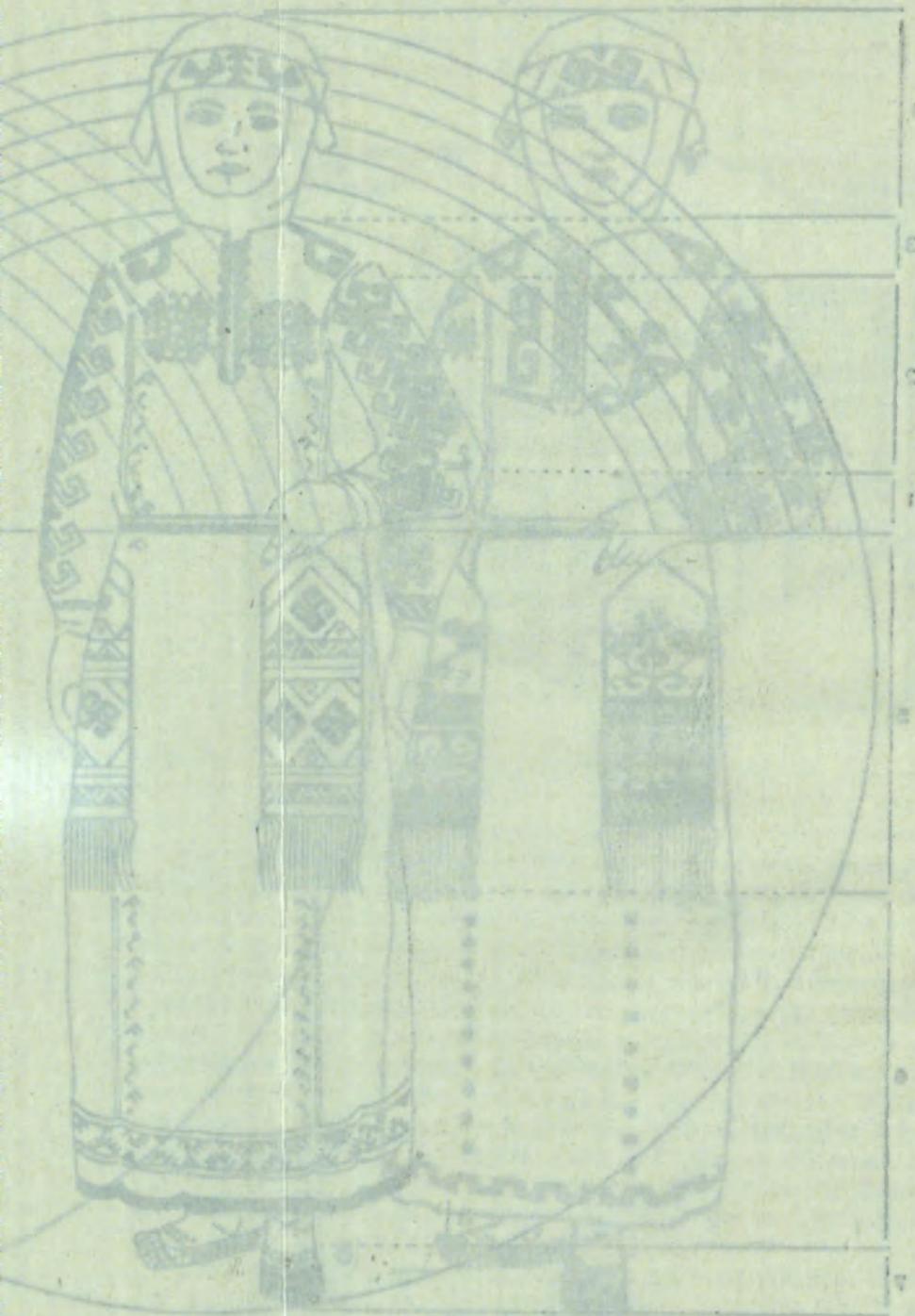


Рис. 10. Воспроизведение представляемой модели мира в женском костюме:
 1 — поверхность земли; 2-4 — сферы верхнего мира; 5-7 — сферы нижнего мира; 6 — слои неба.



солнцем на конце, соединяющий верхний мир с нижним. Справа от разреза ворота помещен знак огня. Подобный узор существовал и в народном искусстве дунайских болгар. Профессор И. Коев отмечает, что знак огня «вышивается на рукавах и пазухах женских рубах в Софийском, Трынском, Станкедимитровском, Ловечском районах или ткется для выделки подушек в Карнобатском районе»⁶⁷.

Культ огня существовал в древности у всех племен, но нигде не находил такого широкого распространения, как в религии Зороастра, которая часто так и именуется религией «огня и священного пояса». Но самый главный огонь, по учению Зороастра, помещается между Небом и Землей. В нагрудном узоре, очевидно, мы должны видеть изображение именно этого огня.

Узор исполнен лентообразной нашивкой в крупном плане. Фигуры маренового цвета на фоне белого холста кажутся выпуклыми. Особенно красив орнамент вокруг разреза ворота. Но передача красоты в нагрудном узоре не являлась для исполнителей основной целью, главное — показ места киремети, которое как бы олицетворяет пространство между Небом и Землей.

В узоре держится канонизированная форма, пришедшая из глубины тысячелетий развития человечества. Прежде всего в композиции обращаем внимание на изображение какого-то сооружения. Строение в виде шалаша с воткнутым через кровлю шестом устанавливалось на киреметище во время общественных жертвоприношений. Прототипы подобного сооружения имели место на севере Индии еще во II тыс. до н. э. Погребальные камеры, такой же формы и так же с шестом, упирающимся в потолок в зените, открыты на Малабаре (VIII в. до н. э., Индия).

Редактор книги «Художественная культура Индии» доктор искусствоведения С. И. Гуляев в индийских культовых сооружениях видит взаимосвязь миров. Он подчеркивает, как и нами было впереди уже сказано, что индеец не мыслил ни одно проявление жизни как раздельное. «Его философия была основана на понимании единства жизни, проявляющейся в многообразии форм». Эта идея выражалась также и в скульптуре, «представляющей низшие и высшие формы бытия»⁶⁸.

Сказанное еще раз подтверждает нашу мысль о древности традиции возводить такого рода сооружения на киреметище. У предков чувашей эта традиция, как бы приобретая новую жизненную силу, особенно широкое распространение находит, ви-

⁶⁷ Коев И. Българската везбена орнаментика. София, 1951, с. 129—130; он же. О некоторых общих и специфических чертах в старинной текстильной орнаментике у балканских народов.—«Actes du premier congrès international des études balkaniques et Sud-Est Européennes». Editions de l'academie Bulgare des sciences. Sofia, 1971, p. 454. (Отд. отт.)

⁶⁸ Сидорова В. С. Художественная культура Древней Индии. М., 1972, с. 6.

димо, в эпоху сильного влияния зороастризма. Религия Зороастра отвергала строительство соборов, ибо сам мир представляет собой, по представлению последователей этого учения, самый величественнейший из всех храмов. Во время жертвоприношений эта идея выражалась в сценическом показе строения мира, нераздельности его сфер, связи Земли и Неба. Она нашла свое выражение и в орнаментации одежды.

Однако не следует думать, что нагрудный узор, каким мы его видим сегодня, появляется во всем своем комплексе в эпоху зороастризации предков чувашей. Его первоначальная форма наблюдается еще на статуэтках земледельцев Средней Азии и Ирана IV—III тыс. до н. э. Влияние новой идеологии, мы бы сказали, очень сильное, дает как бы новый резкий толчок дальнейшему развитию узоров одеяния, не очень изменив их путь, идущий из глубины истории. Это произошло потому, что религия Зороастра твердо опиралась на древние понятия, а в период маздеизма народные представления возрождаются с новой силой. Землепашество, которое, по учению Заратуштры (Зороастра), являлось занятием обязательным, как бы расширило мифологические воззрения на плодородие, связь Земли с Небом и т. д. (как отмечает исследователь этой религии А. Л. Погодин, у Зороастра «отношение к землепашцу самое уважительное... Человек, обрабатывающий поле, далеко опережает в его глазах человека, не возделывающего его...»⁶⁹).

В чувашском женском костюме связь между верхним и нижним мирами прослеживается, кроме нагрудных и наспинных орнаментов, и в других узорах. В антропоморфизованной модели Вселенной каждой основной части человеческой фигуры приписывалась определенная функция, что и отразилось в вышивках.

На рукавах рубашки рис. 106 мастерица поместила фигуру дерева. Если в нагрудном узоре целью вышивальщицы прежде всего было отображение языком орнамента связи Неба с Землей, т. е. передаче красоты отводилось как бы второстепенное место, то в изображении нарукавных фигур она ищет именно красивое. Ритмично расположенные ветви вышиты красными, синими, зелеными нитками, черные нитки применены в окантовке орнамента. Узор легкий, воздушен. Мастерица обладала большим талантом. Художественный уровень ее вышивки высок.

В нагрудном узоре вышивальщица еще соблюдает древние каноны, а в нарукавных вышивках мы чувствуем ее открытое стремление к прекрасному. Ясно, что это произошло с расширением ее кругозора, развитием восприятия мира и с утратой смыслового значения изображаемого. Но в то же время и в на-

⁶⁹ Погодин А. Л. Религия Зороастра, с. 10.



Рис. 11. Женщина в сурпане. XIX в.

рукавных узорах еще сохраняются следы древнего символа. В частности, это проявляется в фигуре дерева и его месторасположении. В далеком прошлом изображение дерева на рукавах преследовало ту же цель соединения верхнего мира с нижним.

Представление о нераздельности мира отразилось не только в орнаменте, оно нашло выражение и в форме ношения принадлежностей одежды. Рассматривая статуэтки богинь, мы видели, что деталь головного убора со стороны спины соединяет верхнюю сферу космоса со средней. Взаимосвязь миров должно видеть и в форме ношения чувашских сурпанов, представляющих собой род длинного полотенца с тканым или вышитым узором и кружевами на концах. У низовых чувашек сурпан повязывался вокруг головы, а орнаментированные концы его спускались по спине ниже пояса. У женщин верховых сурпан не являлся повязкой, а как украшение привязывался при помощи тесьмы к головному убору, и концы его свободно свисали также до уровня бедер.

Чувашские сурпаны близкие связи находят с индийскими тюрбанами. Так, головные уборы якшинь в рельефах Бхархута (II в. до н. э.) по форме ношения перекликаются с повязками низовых чувашек. Поверх сурпана чувашки анатри и анат енчи повязывали еще *сурпан тутри* в виде узкого платка, концы которого падали на плечи. Среди древнейших памятников человечества головные уборы подобной формы обнаруживаются на торсах из Мохенджо-Даро (III тыс. до н. э., Индия), в царских гробницах Ура (III тыс. до н. э., Двуречье).

Мы не намерены искать какие-то прямые связи между культурами предков чувашей и народов древнейших цивилизаций. Обнаруживаемые параллели могли появиться много позднее, под влиянием индо-иранских связей. Но в сходстве головных уборов существует непрерывная нить традиций. В сурпане, свисающими до бедер концами, содержится стремление наших предков видеть нераздельность мира, его гармонию: орнаментированные концы убора означали *ку тёнче* («здешний мир») и *леш тёнче* («подземный мир»), а узор сурпан тутри символизировал *сўлти тёнче* («верхний мир») (рис. 11).

Эта же идея заложена и в женском головном уборе *хушпу*. В качестве примера возьмем акварельный лист из книги И. Г. Георги⁷⁰ (рис. 12), где изображена чувашская женщина в одежде XVIII в. В одеянии, хотя видим здесь только тыльную сторону, явно выступает распределение орнаментов строго по основным частям фигуры. В общей композиции орнамента костюма существует принцип взаимосвязи узоров. Нарукавные украшения как бы соединяются с вышивкой набедренников.

⁷⁰ Георги И. Г. Описание всех в Российском государстве обитающих народов. СПб., 1799.



Рис. 12. Женщина в хушпу. XVIII в. (по И. Г. Георги).

В этом мы видели связь миров. Большой интерес представляет форма головного убора. В далеком прошлом его верхняя часть, покрытая серебром и разноцветным бисером, символизировала небосвод — высшую сферу космоса, а «хвост», спускающийся от головы почти до края подола, связывал в одно целое все три мира. Как бы подчеркивая это, «хвост» хушпу композиционно делится на три части: верхняя по краям украшена монетами, нижняя — с четырьмя парными линиями и бахромой на конце, а средняя — с узорами, помещенными на трех вертикальных полосках.

Украшения «хвоста» хушпу в основном состоят из вышитых разноцветными нитками или бисером медальонов, кругов, треугольников и т. д. Среди различных фигур встречаются и узоры, напоминающие по форме дерево. Композиционная форма «хвоста» хушпу на акварельном листе перекликается с изображением растения на тыльной стороне статуэтки богини рис. 5в — космогоническим Древом, также соединяющим все три мира.

Наряду с этим нам хотелось бы обратить внимание еще на один существенный факт. В орнаментальном искусстве отождествление фигуры человека с деревом хорошо известно. Но причины и истоки этого явления как в искусствоведческой науке, так и в этнографии пока не вскрыты. Анализ терракот древних земледельцев и чувашского женского костюма дает нам ключ к раскрытию этой тайны. Мы можем сказать, что отождествление человека и дерева в орнаменте несомненно связано с идеологией очеловечивания природы: древний человек представлял дерево как самого себя, как живое существо, способное держать небосвод, оплодотворить Землю, соединяя ее с Небом, объединять сферы мира. В данном случае прослеживается то, о чем говорил В. И. Ленин: человек «не выделяет себя из природы», а чувствует себя частью ее⁷¹.

Говоря об идентификации частей модели мира и принадлежностей одежды, нельзя оставить вне поля зрения вопрос о различении костюма по полу и возрасту.

Хушпу вплоть до исчезновения его из быта в конце XIX — начале XX в. носили только женщины, а головной убор *тухъя*, также изготовляемый из монет и бисера, был атрибутом исключительно девичьим, и он не имеет такой детали, как «хвост». Это различие дает нам повод говорить о том, что девичий головной убор, хотя и символизировал верхний мир, не имел соединительной детали для частей Вселенной, каковой у хушпу являлся его «хвост»: девичьему убору такая деталь не полагалась. Такое же понятие содержится и в отсутствии среди девичьих одеяний таких принадлежностей, как сурпан, сурпан

⁷¹ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 85.

тутри, которые, как мы уже говорили, предназначались также для соединения мира в одно целое.

В связи со сказанным о дифференциации костюма по полу и возрасту обратим внимание на убор для свадебного обряда плача невесты. Во время свадьбы невеста должна была сидеть отдельно от пирующих и веселящихся гостей, в уединении в переднем углу избы с подругами, накрытая с головой покрывалом, представляющим собой большое белое полотнище из ткани *катанпир* с богато вышитыми узорами. С момента свадьбы девушка не просто вступала в новую для нее жизнь женщины-матери, но приобретала функции, связанные с представляемыми понятиями о мире. Покрывало невесты символизировало небосвод, его белый цвет — чистоту, первозданность мира, медаллоны, вышитые по углам, означали светила, которые еще не успели взойти, узоры по краям — края земли. Сама невеста становилась опорой мира и его моделью.

Идея, содержащаяся в дифференциации костюма, присутствует и в его орнаментации. Кескё и сунтах, таким образом, — нагрудные узоры только для женской рубашки. Точно так же ни на одной девичьей рубашке не найдем наплечника с узором «свод неба». Этот факт свидетельствует о том, что в эпоху антропоморфизации Вселенной женщина занимала особое место и только ее образ мог стать моделью мира. Космогонические представления, идеология, выработанная на социально-экономической базе, основанной на земледелии, послужили почвой для возникновения дошедшего до нас орнаментированного народного женского костюма. Однако не только женское, но и девичье одеяние определялось на основе этих же представлений. Девушка не только не могла, но и, как первозданная, не имела права символизировать брак Неба и Земли, связь миров, — в этом главная причина отличия девичьей одежды от женской. Однако сама девушка, как и все члены общества, должна была принимать участие в жертвоприношениях, символизирующих акт оплодотворения Земли. Еще в прошлом веке у чувашей существовал обряд *хер аки* («девичья пашня»): весной девушки, впрягшись в деревянный плуг, опахивали деревню, проводя защитную борозду — магический круг для предохранения от болезней, несчастий, зла, а осенью справляли *хёр сари* («девичье пиво») — обряд, также связанный с плодородием Земли. Но в девичьем костюме это не нашло отражения.

Аналогичные обряды, видимо, существовали у многих земледельческих народов. Так, в Древней Греции праздник в честь покровительницы хлебопашества богини Деметры справлялся одними лишь женщинами. При этом не только участие, но и присутствие мужчин возбранялось. Вместе с тем сакральное действие, являющееся в обряде главным, производилось всегда мужчиной, оно заключалось в священной вспашке небольшого

поля перед посевом⁷². В этом мы должны видеть символическое оплодотворение Земли Небом. У чувашей эта связь отражалась также в закладывании куриного яйца под первую борозду. Смысл этого акта тоже не был однозначным, он, наряду с оплодотворением, означал в то же время и космический порядок.

Следы антропоморфизации видим в земледельческих обрядах XVIII — начала XIX вв. у русских. Крупный специалист по народному искусству Г. С. Маслова отмечает: «Весенне-летние игрища, наиболее развитые, были главным образом женскими праздниками, хотя в них участвовали и мужчины (нередко переодетые в женское платье). Основному образу обрядов — троицы, русальной недели, масленицы, коляды — придавались антропоморфные (чаще всего женские) черты»⁷³. Антропоморфные женские фигуры большое место занимали и в орнаменте русской народной вышивки. Они назывались: «баба (Псковская губ.), головки подбаценьки, куклы подбаценьки, т. е. подбоченившиеся (Тверская губ. Весьегонский у.), кумушки, кумки со свечами (Тверская губ. Бежецкий у.), паньи (Костромская губ.), немоцки (в великоустюжском тканье)»⁷⁴.

Идея миропорядка отразилась в женском костюме наглядно. В связи с представлением древних о единости и цельности Вселенной необходимо обратить внимание на еще один важный факт: в старину чувашская женщина ни одну из принадлежностей одеяния не имела права носить отдельно. Так, женщина в сурпане должна была повязать и набедренники. В ношении одежды существовали строгие правила. Нормы эти определялись и боязнью наказания со стороны богов и духов, со стороны старых людей, этикой и эстетическим началом. Однако это не все. В те далекие времена в соблюдении формы ношения костюма была заложена и мысль о нераздельности модели мира, стремление не дать остановиться космическим процессам или не нарушить их, обеспечить победу порядка, света, добра над хаосом, тьмой, злом.

В полифункциональности костюма для нас одним из самых важных вопросов является выявление эстетической функции и ее понятия в мышлении наших далеких предков. Их понимание прекрасного мы не должны идеализировать, расценивать его исходя из современных восприятий. В эпоху господства антропоморфизованных представлений, как мы уже не раз подчеркивали, не только сам человек, но и его орнаментированное одеяние олицетворяло модель мира. М. С. Каган называет одежду «вторым телом»⁷⁵. Древние чуваша, украшая свой костюм, пре-

⁷² Блаватский В. Д. Землетрясение 63 г. до н. э. на Керченском полуострове. — «Природа», 1977, № 8, с. 57.

⁷³ Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки. М., 1978, с. 156.

⁷⁴ Там же, с. 153.

⁷⁵ Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972, с. 188.

красное понимали через космическое: красота представлялась как неотъемлемое свойство мира. Но это понятие прекрасного было наивным, исходило из религиозно-мифологических воззрений и не нашло в себе силы, чтобы стать категорией эстетики как философского понятия.

Лоном возникновения эстетического понятия «космос — есть прекрасное» суждено было стать Древней Греции. О миропорядке, прекрасном космосе, как впереди мы уже упоминали, учили философы древности Аристотель, Гераклит, Платон и другие. Но эти учения не могли возникнуть на пустом месте. «Она (античная теория прекрасного. — А. Т.) началась, — как пишут А. Ф. Лосев и В. П. Шестаков, — с наивной и дорефлективной мифологии, когда прекрасное ничем существенным не отличалось от божественно-демонически-героического космоса на его самой высокой, а именно антропоморфической ступени развития»⁷⁶.

Эстетическое понятие «космос есть прекрасное» обязано своим зарождением социальным изменениям в древнем обществе, нашедшим отражение в античной философии. Но вместе с этим в его появлении немалую роль играли и народные представления о космической гармонии.

Понятие о прекрасном у наших предков не стояло на месте. Подчиняясь диалектике развития, оно все больше и больше отдалялось от мифологических воззрений. В прошлом веке, к началу процесса упадка орнаментального искусства, никто уже не мог представить себе, что в архитектонике костюма и его узорах содержатся древнейшие понятия о мире. Прекрасное понималось уже не как космическое, а как эстетическое начало, где художественная образность становится самостоятельной.

Марксистско-ленинская наука учит, что антропоморфизм в миропонимании принес новую идеологию в истории человечества, новые представления о бытии, о покорении природы. Антропоморфные мифы явились огромной культурной силой, они способствовали формированию иной воображаемой модели мира, нежели предшествовавшие им зооморфные; человек стал представлять окружающую его природу в своем образе, а не в образе животных.

Анализ произведений, который мы проделали в своем стремлении понять форму и внутреннюю структуру чувашского женского костюма, убедил нас в том, что мышление наших предков было образным и символическим. Оно включало в себя сложные космогонические представления, в которых природа понимается как аналог человека: фигура женщины принимается за модель мира, части ее тела отождествляются со сферами Вселенной. С возникновением костюма на него переносится функ-

⁷⁶ Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965, с. 165.

ция аналога мира. Таким образом, в создании орнаментированного одеяния улавливаем как бы некую формулу: человек — мир, мир — костюм. На основе этой концепции канонизировались все принадлежности костюма и его орнамент.

Для древних чувашей костюм являлся своеобразным видом искусства. Его узор подчинялся космическому порядку, и понимался он не как какое-то мертвое изображение, а наоборот, представлялся как бы одушевленным, был полон чудесного, волшебного, фантастического, магического. Из представлений о мире исходили композиции, мотивы орнамента, предназначенные для той или иной части одеяния, и в то же время все они подчинялись одной единой системе. Наподобие вообразяемому своду неба древние искусники создают головные уборы, их украшения: на хушпу и тухью нашивают металлические круги — светила, разноцветным бисером отмечают разные слои неба, на масмаке строят узоры трапециевидной композиции. Нагрудная часть одеяния украшается изображениями солнц, огней и т. д. При перенесении мира со светилами на костюм мастерица не изображает их натуралистически, а пропускает через свои мысли, перерабатывает в своем представлении, исходя из существующей идеологии, создает сложные образы. Такой перенос в те далекие времена не мог осуществляться на чисто декоративной основе, он претворялся в сложном синкретическом действии. Понятие красивого воспринималось через космическое, включающее в себя всеобщую гармонию, единство противоположностей.

В архитектуру чувашского женского костюма заложено сложное и своеобразное видение мира, в котором реальное сливается с фантастическим. Модель мира, включающая в себя три мира с Древом жизни, горами, водой, земными и небесными огнями, космосом, с вращающимися солнцами, луной, звездами и т. д., строится в вертикальном и горизонтальном измерениях. Наши далекие предки, конструируя свой костюм, стремились познать Вселенную, а познать — значит овладеть, овладеть силами природы. Правда, все это было в их воображении, но само создание костюма с комплексом его узоров и украшений является огромным, неопределимым вкладом в общечеловеческую культуру.

От одежды-покрывала до сложения костюма с многочисленными принадлежностями и сложнейшей формой их ношения прошел громадный промежуток времени, а для появления художественно оформленного одеяния должен был в жизни, в миропонимании наших древних предков произойти какой-то кардинальный переворот — надо было оторваться от стадии зооморфизма и вступить в мир очеловечивания природы и всей модели Вселенной.

Чувашский женский костюм по структуре и орнаментации находит близкую связь с украшениями терракот земледельче-

ских племен Средней Азии и Ирана эпохи бронзы, перекликается также с одеяниями древней Индии, Двуречья.

Статуэтки древних земледельцев помогли нам подобрать ключ к тайнам чувашского народного костюма и его орнаментации, в свою очередь при помощи чувашского традиционного одеяния мы попытались приподнять многовековую таинственную завесу над богинями, разгадать их язык и предназначение, их темный для человека XX века смысл. Нам теперь ясно, что они являлись моделями мира. Их головы и головные уборы символизировали небо, на плечах они держали его твердый, оловянный, свод. Нагрудная часть терракот означала пространство между небом и землей, линии на поясах — поверхность земли и оплодотворение Земли Небом.

Древние земледельцы верили в существование трех миров (верхнего, наземного и подземного) и многочисленных богов. Подземный мир представлялся им таким же чистым, благородным, как и верхний, он отождествлялся с матерью-землей. По представлениям людей зари цивилизации, солнце было не одно, существовало много солнц. Земледельцы строго следили за тем, чтобы не нарушить миропорядок, стремились к тому, чтобы мир был цельным. На статуэтках богинь плодородия ваятели, желая сохранить единство мира, изображали космическое Древо, соединяющее Землю с Небом. Пряди волос и детали головных уборов богинь поддерживали связь между слоями верхнего мира. Несомненно, у древних земледельцев на высоком уровне находилось мифотворчество, развиты были космогонические представления.

Одежда человека и представления о мире были тесно взаимосвязаны. В период сильного влияния зороастризма на культуру древних предков чувашей первобытные представления и мифы обретают новую силу. Социальные изменения, новая идеология, основанная на поклонении Огню, Небу, Земле, светилам, способствовали дальнейшему развитию костюма, еще большему усложнению его орнаментации.

В архитектонике костюма тюркоязычных народов Сибири и Алтая — якутов, алтайцев, хакасов, шорцев, тофаларов, тувинцев и др. — немалое место занимают черты зооморфизма. Большое место принадлежит зооморфизму и в чувашской мифологии, зооморфность и антропоморфность нередко встречаются в мифах вместе. Так, Тура представляется в образе человека, чаще всего — в виде благообразного белобородого старца, и тут же, превратившись в дикого быка, т. е. в свой прообраз, он может ходить по полю. С подобным явлением встречаемся и в узорах, где зооморфные и антропоморфные фигуры переплетаются, включаясь в единую композицию. Однако в архитектонике рассматриваемого объекта — чувашского женского костюма — нет каких-либо следов зооморфизма, — она полностью подчинена системе представлений, основанных на очеловечивании при-

роды, и своим возникновением обязан антропоморфизации модели мира.

В науке известно, что рабовладельческая и феодальная формы общественного развития обеспечивают условия для сохранения архаических черт костюма, возникших еще в первобытном обществе. У народов Среднего Поволжья, у которых длительное время устойчиво сохранялись аграрно-патриархальные отношения, орнаментированное одеяние до периода зарождения капитализма в России развивалось как бы в канонизированной форме. Но связь народного костюма с мифологическо-религиозным миропониманием постепенно утрачивается, все больше и больше теряется смысловое значение орнамента, связанное с космогоническими представлениями. Традиционный костюм со всеми его орнаментированными частями приобретает декоративные функции. В понимании красивого наступает новый этап.

Капитализм нанес удар всем старым формам жизни. Пути развития костюма и мифологическо-религиозных представлений, которые уже отдалялись, хотя и очень медленно, друг от друга, наконец расходятся полностью. Вместе с этим в народном искусстве начинается неуправляемый упадок. Старинный костюм, постепенно деформируясь, начинает уходить из быта.

В социалистическом обществе орнаментированный народный костюм вновь возрождается, но теперь уже на чисто эстетической, декоративной основе.

Наши давние-давние предки, конструируя себе костюм по аналогии с представляемым миропорядком, создали то огромное, чем древние чуваша пользовались в течение тысячелетий — вплоть до прошлого века. Для них костюм был не просто одеждой для сохранения тепла, он понимался как модель мира со сферами, святилами, космосом. В то же время он явился основой для развития орнаментального искусства. В течение многих веков вокруг него развивались понятия о прекрасном, руническое узор-письмо, миропонимание, мудрость народа.



ОБ ЭТНОГЕНЕТИЧЕСКИХ АСПЕКТАХ КУЛЬТУРЫ И БЫТА СТАРОБОЛГАРСКОГО НАСЕЛЕНИЯ «ХЪРЦОЕВ» И «КАПАНЦЕВ»

С принципиальным взглядом на историю происхождения болгар, а конкретнее, славян, как одного из трех основных компонентов, составивших фундамент формирования болгарской народности (местное болгарское население, преимущественно фракийцы; славяне, пришедшие на Балканский полуостров во второй половине VI в., и протоболгары, поселившиеся на новых землях во второй половине VII в.), неразрывно связано решение этногенетических проблем староболгарского «хърцойского» и «капанского» населения Лудогория (Северо-Восточная Болгария).

Марксистская этнографическая наука рассматривает этноопределяющие факторы (язык, религию, обычаи, обряды, искусство, материальную культуру и т. д.) в комплексе¹ и изучает, наряду с происхождением и этническим составом, развитие населения и основных форм его социальной структуры. Изучая участие и роль славян и праболгар Испериха (Аспаруха) в создании Первого болгарского государства, исследователи до сих пор пренебрегали таким важным фактором, как язык, в объяснении факта быстрого породнения и слияния мезийских славян и пришлых праболгар². Пришельцы на новые земли, будучи в меньшинстве, в общении с окружающим местным славянским населением несомненно принуждены были пользоваться славянским языком, который при тогдашних условиях не мог быть, разумеется, усвоен ими за несколько месяцев. Из этого факта неминуемо встает вопрос об этническом составе дружины Испериха и далее — самой державы Кубрата, объединявшей праболгарские племена на территории между Волгой, Кубанью и Днепром: оногуров, кутригуров, котрагов и утигуров. В этом регионе в продолжение трех столетий — с V по VII вв. — они

¹ Бромлей Ю. В. Этнос и этнография. М., 1973, с. 35—77.

² Коев Ив, Етнокултурни паралели между волжките и дунавските българи. Първи конгрес на Българското историческо дружество 27—30. I. 1970., II. София, 1972, с. 171.

находились в окружении и роднились брачными отношениями с 12-ю восточнославянскими племенами антов, из которых северяне занимали левый берег Среднего Днепра, а напротив их, по правому Поднепровью, обитали поляне.

В начале VI в. часть северян и полян переселилась в Мезию, сохраняя свое племенное название. Византийский хронист Феофан сообщает о них вместе с сообщением о семи других славянских племенах³. Став дунайскими славянами, северяне (северцы) и поляне (полянцы) расширяют границы своего расселения от Мезии до Черного моря.

В результате этнокультурного и бытового общения пришлых (в VII в.) праболгар с местным славянским населением этноним славян-«полян» широко распространился в буквальном переводе на праболгарский в виде «хърцои». Корень «хир» в чувашском языке⁴ означает «поле»⁵. С этим значением логично связывается праболгарский тюркский термин «сой» (род, происхождение), таким образом, этноним «поляне (полянцы)» истолковывается дословно как «население полевое», «полевого происхождения».

Следует отметить, что названия старинных поселений Разграда (от Хърс+град→Хърс+град, т. е. Поляновград) и Хърсово — двух сел в Северо-Восточной Болгарии (в Разградском и Шуменском округах) и одного села в Благоевградском округе — обязаны своим происхождением праболгарскому этнониму «хърцои» (ед. ч., м. р. хърцѣин, ж. р. хърцѣйка).

Л. Милетич называет наименование «хърцои» «достаточно намекающим» и везде идентифицирует его с «полянцами», отмечая: «т. н. «хърцои», которые проходят кое-где еще под именем «полянцы»⁶.

Проведенная под моим научным руководством студенческая этнографическая экспедиция в течение трех лет комплексно изучала традиционную материальную и духовную культуру староболгарского населения капанцев и хърцоев в Разградском округе и отметила целый ряд сохранившихся до наших дней культурно-бытовых славяно-болгарских архаизмов. Заслуживает внимания и множество фактов, также этнографического характера, свидетельствующих о несомненном проявлении восточнославянской полянской и северской антской культуры. Сильно сказывается оно преимущественно среди хърцойского населения.

³ Срв.: *Третьяков П. Н.* Восточнославянские племена. М., 1953, с. 198.

⁴ Чувашский язык относится к западной ветви тюркских языков. В нем различаются два основных диалекта — с уканием и оканием. Происхождением и развитием чувашский язык связан с праболгарским.

⁵ *Егоров В. Г.* Этимологический словарь чувашского языка. Чебоксары, 1964, с. 301.

⁶ *Милетич Л.* Старото българско население в Североизточна България, София, 1902, с. 34.

Бросаются в глаза, например, старинные формы южнорусского (украинского) костюма: богато вышитая на груди и плечах верхняя рубашка «бърчанка», двурогий головной убор⁷ наподобие украинской т. н. «кички», а также внутреннее устройство, отопление и меблировка жилища, декоративное оформление его резьбой по дереву и др.⁸ Типично хърцойское название — «кърлянка» — имеет женская задняя престилка (фартук, повязываемый сзади). Исходное наименование ее «хърлянка» впоследствии изменилось под влиянием турецкого на «кър-».

Эти данные, наряду с целым рядом других, указывают на несомненное взаимодействие двух хозяйственно-культурных типов: южностепная культура тюркоязычных народов скрещивалась с культурой земледельцев обширных восточнославянских лесных областей Поднепровья и Поволжья, что подтверждается и археологическими исследованиями древних праболгарских столиц Суvara и Булгара — в Волжской Болгарии, Плиски и Преслава — в Придунавьи. И там, и здесь для обитателей-скотоводов были характерны юртообразные жилища и прямоугольная планировка традиционных святилищ⁹. Многолетними изысканиями на территории бывшей Волжской Болгарии А. П. Смирновым было раскрыто большое число древних жилищ — славянского типа землянки и полуземлянки, прямоугольные или квадратные в плане, с ровным глиняным полом и примитивным очагом посредине, в некоторых из них под деревянным настилом были устроены ямы для хранения зерна¹⁰. В этой связи очень важно то обстоятельство, что в первых же селищах праболгар на Дунае отмечаются явные следы их славянизации еще в начале VIII в., т. е. в первые 2-3 десятилетия после основания славяно-болгарского государства. В 1969 г. раскопками в «Калето» около с. Нова Черна Силистренского округа было вскрыто два юртообразных жилища, материалы которых свидетельствовали о совместном проживании протоболгар со славянами и начале процесса их ассимиляции. «...Эти юрты уже не легкие наземные жилища, о каких знаем по другим селищам и городищам, а выкопаны глубоко в земле и более походят на полуземлянки, характерные для оседлого славянского, но не праболгарского населения. Таким образом, находки в с. Нова

⁷ Велева М. Българската двупрестилчена носия. София, 1963, с. 136.

⁸ Ников Л. Традиционната къща и нейният интериор у старото българско население «капанци» и «хърцои» в Разградски округ.— «Студентски проучвания», II, 1974 г., с. 179—202.

⁹ Захарко В. Нови сведения за столицата на волжките българи. — Газ. «Отечествен фронт», 20 юлия 1973 г., № 8950, XXXI.

¹⁰ Смирнов А. П. Волжские булгары.— «Труды ГИМ», вып. XIX. М., 1951, с. 139.

Черна подчеркивают, что процесс ассимиляции праболгар начался, вероятно, еще в начале VIII в.»¹¹.

Археологические аспекты этнической принадлежности славян и протоболгар и степень их культурно-бытового взаимопроникновения подытожены и опубликованы Ж. Вожаровой как результат многолетних исследований материалов могильников с VI по XI вв. на территории Болгарии¹². Исследователь правильно подчеркивает, что «в Северо-Восточной Болгарии и Северной Добрудже славяне, живя совместно с праболгарами, могли... влиять на них и испытывать на себе их влияние в области материальной культуры»¹³. При этом, и это особенно важно отметить, «взаимоотношения между этническими группами славян и праболгар были в основном миролюбивыми. Об этом говорят археологические данные могильников в Северной Болгарии, в которых нашло отражение взаимопроникновение материальной культуры этих двух народов и даже известное смешение их»¹⁴. С уверенностью можно утверждать, что «славяне и праболгары, живя совместно, вероятно, вступали в смешанные браки»¹⁵.

Мои долголетние исследования капанского населения, у которого сохранилось большое количество культурно-бытовых архаизмов, и сравнение капанцев с их побратимами суваро-болгарами (чуваши)¹⁶ позволили мне обнаружить ряд протоболгарских черт, по которым их (капанцев) можно отнести к прямым наследникам Аспаруховых болгар. В своих этнографических трудах я указывал, что с VII по XII вв. автохтонное болгарское население капанцы имели свой своеобразный быт и оригинальную культуру¹⁷. На их нынешней территории капанцы обитали и в XII в., когда среди них поселились куманы (половцы, кипчаки). Место их расселения — лесистая область — назы-

¹¹ Милчев Ат. Формирование староболгарской культуры. София, 1970, с. 21, 22. Международный симпозиум славянской археологии 21—23 апр. 1970 г., Болгарская академия наук (БАН), Археологический институт и музей, Международная ассоциация славянской археологии.

¹² Вожарова Ж. Славяне и прабългари по данни на некрополите от VI—XI в. на територията на България. София, 1976.

¹³ Там же, с. 425.

¹⁴ Там же, с. 436.

¹⁵ Там же, с. 427.

¹⁶ Современных чувашей, населяющих Чувашскую АССР, я имел возможность изучать в 1969 г. в связи с выполнением плана научно-исследовательских работ Проблемной комиссии по изучению праболгарских вопросов, созданной в 1968 г. при тогдашнем Отделении исторических и педагогических наук при БАН. В Чувашии я посетил Яльчикский, Батыревский, Шемуршинский, Урмарский, Мариинско-Посадский, Цивильский, Ядринский и Чебоксарский районы, желая охватить все три основные этнографические группы чувашей: вирьял, анатри и анат енчи.

¹⁷ Коев Ив. Следи от бита и езика на прабългарите в нашата народна култура.— Сб. «Этногенезис и културно наследство на българския народ». София, 1971, с. 59.

валось «Телеорман», впоследствии это название было тюркизировано на «Делиорман» (ныне эта местность называется Лудогорие)¹⁸. Технику вышивки крестом и исполненные этой техникой вышитые изделия капанцы доселе называют «куманскими»¹⁹.

Неповторимо оригинальна орнаментика вышивки капанцев, например, нагрудные вышивки на женских рубашках «капанках» (от чего произошло и название «капанцы»; «капки» (капли) — вышитые в 3 или 4 ряда эллипсовидные розетки на широких рукавах)²⁰. Кроме капанцев, подобное украшение одежды встречается еще у чувашей. Из предметов народной одежды следует также упомянуть узкий однополосный вышитый фартук капанских девушек, и ныне называемый ими «тирена фута», что значит «вышитый фартук». В данном случае имеем буквальное сходство как в одежде, так и в языке дунайских и волжских болгар: «тёрё» на чувашском означает «вышивка»²¹.

В монографии о женской одежде народов Поволжья советский этнограф Н. И. Гаген-Торн отмечает, что не только в крестовидной нагрудной вышивке, но и в других вышивочных мотивах чувашей можно найти близкое сходство с болгарской капанской вышивкой²².

Мои выводы о крестовидной капанской нагрудной вышивке использовал чувашский археолог и этнограф В. Ф. Каховский в своей докторской диссертации, посвященной проблеме этногенеза чувашского народа, в качестве доказательства этногенетической общности предков чувашей и протоболгар²³.

Аналогичное сходство капанцев и чувашей я нахожу также в их свадебных обычаях. У болгар первую брачную ночь молодожены спят на специально предназначенной для этого подушке «сүврена» из приданого невесты, что является символом уважения, любви и верности в предстоящей супружеской жизни. Подушка орнаментирована двумя разноцветными тканями ромбами, называемыми «суври». Отсюда произошло типично капанское выражение для характеристики отношений супругов: «сүврят се», т. е. уважают, любят друг друга, или, наоборот: «не се сүврят», «не я (го) суври вече» — не любят больше, не уважают. Подобная свадебная подушка у чувашей упоминается профессором Н. В. Никольским в его «Кратком курсе по этно-

¹⁸ Иванов И. Куманите — историко-этнографски бележки. — «Мир», г. XXXII (1926 г.).

¹⁹ Коев Ив. Следи от бита и езика на прабългарите. — Ук. сб., с. 58.

²⁰ Там же, с. 57.

²¹ Коев Ив. Етнокултурни паралели между волжките и дунавските българи, с. 168.

²² Гаген-Торн Н. И. Женская одежда народов Поволжья (Материалы к этногенезу). Чебоксары, 1960, с. 73—74.

²³ Каховский В. Ф. Происхождение чувашского народа. Чебоксары, 1965, с. 278, 419—421.

графии чуваш»²⁴. Искусствовед А. А. Трофимов дает описание нескольких чувашских свадебных подушек из коллекций Саратовского областного музея краеведения. Узор одной из них был образован из «медальонов кёскё растительного характера, каждый из кёскё заключен в квадратную фигуру». Композиция узора другой подушки имела «форму прямоугольника и состояла из многочисленных розеток кёскё. В вышивке применены красные, синие, желтые крашенные природными красками шерстяные и шелковые нитки. Розетки... окантованы черным...» Орнамент обогащен нашивкой в виде неширокой ленты маренового цвета²⁵.

В остальных наших народных наречиях глагол «сувря» не встречается. А в чувашском языке «су-» или «сыв-», как и в болгарском (капанском), означает «уважать, почитать»²⁶. Примечательно также, что у капанского населения (с. Хлебарово) использовалось лекарственное растение «сўвриче», которому приписывалась магическая «приворотная» сила. Когда хотели кого-то «приворожить», внушить любовь, давали тому человеку выпить отвар «сувриче». Целебная сила растения заключалась в его семенах. Поэтому зернышки семян вшивались также в одежду, чтобы передать магическую силу любви тому, кто наденет эту одежду²⁷.

Множество данных, свидетельствующих о взаимопроникновении славянской и приазовско-волжской праболгарской культур приведено в монографии чувашского этнографа П. В. Денисова²⁸. Хорошо зная духовную культуру народа²⁹, в своей книге, официально посвященной «болгарам-капанцам Разградского округа», он обстоятельно рассмотрел и сопоставил с болгарскими реалиями такие, например, явления, как формирование культа священного дерева, языческие святилища народов Поволжья, их жертвоприношения, свадебные обряды и пр.³⁰ Опытный этнограф отметил также отражение культа священного дерева в народном искусстве, прежде всего в орнаменте вышивки.

Древние болгаро-сувары представляли себе вселенную четвероугольной, почему центральным мотивом чувашских кёскё

²⁴ Никольский Н. В. Краткий курс по этнографии чуваш. Чебоксары, 1929, с. 185—186.

²⁵ Трофимов А. А. О чувашской вышивке XVIII века.— «О чувашском искусстве. Труды ЧНИИ», вып. 75. Чебоксары, 1977, с. 50.

²⁶ См.: Егоров В. Г. Этимологический словарь чувашского языка, с. 192.

²⁷ См.: Владова Т. С. Отражение на билките в народните вярвания на старото българско население капанци и хърцои в Разградски окръг.— Студентска дипломна работа. София, 1978, с. 58.

²⁸ Денисов П. В. Этнокультурные параллели дунайских болгар и чувашей. Чебоксары, 1969, 175 с.+28 илл.

²⁹ Денисов П. В. Религия и атеизм чувашского народа. Чебоксары, 1972 (докторская диссертация); а также: Религиозные верования чуваш. Чебоксары, 1959 (кандидатская диссертация).

³⁰ Денисов П. В. Этнокультурные параллели, с. 55—121.

(нагрудных розеток на женской рубашке), напоминающих нагрудные вышивки болгар-капанцев³¹, был четырехугольник. Этот мотив нашел себе множество разработок. Согласно религиозно-мистическим взглядам чувашей в прошлом, четырехугольник, разделенный на четыре части наложенными на него по диагонали перекрещенными линиями, означал четыре стороны света. Такое же значение придавалось чувашами символическому четырехугольному изображению на хлебе, выпекаемом для жертвоприношений³². По старой традиции, и сегодня чувашки на сажаемые в печь хлебы наносят крестовидное изображение — когда-то символ вселенной³³.

Обстоятельно рассмотрены в монографии П. В. Денисова также изображения-символы богини жизни и плодородия в вышивке и в искусстве резьбы по дереву у чувашей и их побратимов — болгар. Приведены соответствующие параллели в оформлении надмогильных памятников³⁴, обрядах похорон, в культах природных сил, животных и пр.

Представляет несомненный интерес ряд сопоставлений произведений устнопоэтического творчества народов Поволжья и Кавказа: эпических преданий о богатырях-исполинах, мифов и легенд, как и толкование многих вопросов по топонимике — названий гор, рек, оврагов, курганов³⁵.

К произведениям устного народного творчества на рассматриваемую тему можно отнести также записанную мной более 40 лет назад от старика-капанца³⁶ легенду о происхождении

³¹ Там же, с. 76. Срв.: *Коев Ив.* Българската везбена орнаментика. Принос към историята на народния орнамент. София, 1951, с. 121—125.

³² Денисов П. В. Этнокультурные параллели, с. 76.

³³ Там же, с. 76. Срв.: *Маринов Д.* Народна вяра и религиозни народни обичаи.—Сб. НУ, XXVIII, 1914, с. 268, 288 (см.: За обредните хлябове в хърцойското село Юпер, Разградско).

³⁴ Денисов П. В. Этнокультурные параллели, рис. 22, с. 162. Срв.: *Сефтерски Р.* За антропоморфни надгробни камъни от Североизточна България.—Материалы от I конгрес на Българското историческо дружество, II. София, 1972, с. 271—279.

³⁵ Денисов П. В. Этнокультурные параллели, с. 165—171; см. также: *Пунтев П.* Произходът на някои елементи от българските народни везбени орнаменти.—Материалы от I конгрес на Българското историческо дружество, II. София, 1972, с. 227—232.

³⁶ Предание записано в 1936 г. от жителя с. Топчии Разградского округа Йордана Петрова Кънчева (1872—1953), который чрезвычайно интересовался историей родного народа, имел страсть к исследованию древних памятников и был известен в округе как «малджия» — «кладоискатель». Впервые это предание он услышал от своего отца, когда тот рассказывал его в кругу приятелей на ярмарке в Балбунаре (ныне г. Кубрат). При этом один из слушателей заявил, что почти такую же легенду слышал от некоего старца в хърцойском селе Юпер (Кубратской околии). Согласно сообщению Тодора Гецова Иванова из этого села, это был юперчанин дед Ангел Цветков. Легенда была известна также топчиянину Слави Стоянову, от его слов его сын Катерин Славов рассказывал ее в интересном варианте.

мартеницы³⁷. Легенда гласит:

«У Кубрата, владетеля царства, расположенного на землях русских, было пять сыновей и одна дочь, которые были очень привязаны друг к другу. После смерти отца один из братьев, Исперих, во главе многочисленной дружины отправился на юг. Там он основал болгарское государство. Но очень тосковал Исперих по родине, по отчужденному дому, оставшемуся далеко на русской земле, а еще больше тосковал он по сестре своей Калине. Попросил Исперих ласточку передать привет от него любимой сестре. Калина в ответ прислала ему цветы с родной земли, привязав их ласточке под крылышко белыми и красными шелковыми нитками. Получив весточку от сестры, Исперих очень обрадовался и приказал своим подданным прикрепить к одежде украшения из белых и красных ниток. Их называли «мартеницами», так как ласточка прилетела во дворец Испериха первого марта».

Так романтическая легенда объясняет возникновение оригинального болгарского обычая встречать первый весенний месяц красно-белыми мартеницами. Этот обычай имеет корни в древнейших представлениях людей и тесно связан с другими обычаями, обрядами и верованиями. Так, например, с древних времен считалось, что красный цвет приносит здоровье и счастье, а белый — долголетие. Аналогичное понимание цветов имелось у чувашей. Как пишет А. А. Трофимов, красный цвет в представлении чувашей был «связан с понятием прекрасного — это цвет любви, отваги, символ огня, солнца... это цвет жизни». Белый же цвет «в народе понимался как признак чистоты, правдивости, мудрости»³⁸. Красно-белыми мартеницами болгары, отмечая приход новой весны, украшали друг друга, домашних животных, фруктовые деревья, дома, хозяйственные постройки. Мартеницы должны были уберечь от болезней и бед членов семьи, принести им здоровье, счастье, долголетие; они должны были дать полям и садам плодородие, скотине — большой приплод. Чаще всего мартеницами украшали детей: их повязывали детям на руку, на шею, прикрепляли к одежде и не снимали до тех пор, пока ребенок не увидит первую ласточку, прилетевшую с юга, или первое цветущее дерево.

Таким образом, согласно преданиям, впервые обычай весеннего поздравления мартеницей ввел Исперих, первый хан славяно-болгарского государства.

Таковы кратко этногенетические аспекты быта и культуры

³⁷ Эту легенду рассказывал также добруджанин Димо Марков, участник художественной самодеятельности из с. Райнино Разградского округа, во время III национального смотра народного творчества в Копривщице в августе 1976 г. и был награжден за исполнение грамотой и медалью. Текст легенды опубликован в журнале «Отечество», 1979, № 4, с. 28—29.

³⁸ Трофимов А. А. Орнамент чувашской народной вышивки. Вопросы теории и истории. Чебоксары, 1977, с. 88—90.

староболгарского населения «хърцоев» и «капанцев» Разградского округа НРБ. Имеющийся на сегодня обильный научный материал, накопленный в результате глубокого изучения традиционной материальной, духовной и общественной культуры, народных занятий и прикладного искусства, служит раскрытию узловых проблем этнических особенностей населения Северо-Восточной Болгарии. Окончательное же разрешение всех этногенетических и этнокультурных вопросов возможно единственно через комплексное сопоставительное изучение их с чуваш-



Рис. 1. Болгарские «мартеницы».

ским народом. Необходимо тщательное рассмотрение сравнительных данных истории, археологии, лингвистики, искусствоведения и других общественных наук объединенными усилиями советских и болгарских ученых на всех территориях, где развивалась праболгарская и антская славянская культура: в Приазовье, Среднем Поволжье, Северном Причерноморье, Среднем Поднепровье и Северо-Восточной Болгарии.

Перевела с болгарского В. Прохорова



Эту
художественную
работу
госиздательство
выпустило в
свете в 1978
году.

* Профессор А. А. Успенский, член-корреспондент Академии наук СССР, доктор исторических наук, профессор, лауреат Государственной премии СССР, член Президиума Академии наук СССР, член Президиума Академии наук Болгарии, член Президиума Академии наук Украины, член Президиума Академии наук Румынии, член Президиума Академии наук Венгрии, член Президиума Академии наук Польши, член Президиума Академии наук Чехословакии, член Президиума Академии наук Югославии, член Президиума Академии наук Словакии, член Президиума Академии наук Венгрии, член Президиума Академии наук Румынии, член Президиума Академии наук Украины, член Президиума Академии наук Польши, член Президиума Академии наук Чехословакии, член Президиума Академии наук Югославии, член Президиума Академии наук Словакии.

НОВЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ ЧУВАШСКИХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ

Современный театр, как и другие виды искусства, в последние годы становится предметом все более пристального изучения не только искусствоведов, театроведов, но и историков, социологов, психологов, философов, ученых других наук¹. Одной из побудительных причин этого являются те изменения, которые происходят и в самом материале искусства театра, и в форме его выражения. Общеизвестно, что сегодняшний театр сделал качественно новый скачок в своем развитии. Он отличается не только от предвоенного театра, но и от театра 50-х, даже 60-х годов.

Усложнился отображаемый мир, появилась обостренная потребность видеть жизнь во всей полноте ее социальных, общественных связей. Как следствие тому — усложнился, обогатился образный язык театра, многообразнее стали его выразительные средства, разностороннее творческие поиски, ярче проявляется индивидуальность художника. И эти поиски, и эти перемены идут в русле тех положений об искусстве, которые отразились в документах XXV съезда КПСС. Сегодня стало особенно зримо, что метод социалистического реализма предполагает многообразие стилей, приемов, стимулирует творческие поиски. Быстротекущее время, социальные процессы, характерные для совре-

¹ Достаточно назвать хотя бы некоторую литературу: Сб. «Художественное и научное творчество». Л., 1972; Сб «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве». М., 1974; *Завадский Ю. А.* Из вчера в завтра.— В кн.: «Вопросы театра». М., 1977; *Товстоногов Г. А.* Призвание театра.— Там же; *Вишневецкая И. Л.* Неувядаемые традиции.— Там же; *Шах-Азизова Т.* Контрасты современной сцены.— Там же; *Зальцман Е. П.* К проблеме взаимосвязи и структуры художественного произведения и характера его восприятия во времени.— В кн.: «Советское искусствознание—77», вып. 1. М., 1977; *Кожухова Г.* Если бы знать...— «Правда», 28 января 1977 г.; *Бугров Б. С.* Единство метода, многообразие творческих поисков.— «Филологические науки», 1978, № 6; *Товстоногов Г. А.* Завещано веками.— «Правда», 18 ноября 1978 г.; *Бараненкова А. Ф.* Ассоциативность художественного образа.— «Вопросы философии», 1978, № 12; *Башенджаган Н. З.* Режиссер—актер—зритель. Поиски новых связей.— В кн.: «Актуальные проблемы социалистического искусства». М., 1978; *Васильев А.* Не просто декораторы.— «Правда», 5 марта 1979 г.; и др.

менного общества, научно-технический прогресс потребовали искусства действенного, способного вести глубокие художественные исследования жизни, раскрыть суть происходящих социально-психологических перемен. Потребовался художник социально-активный, вооруженный знаниями и опытом, профессионально подготовленный.

Эти перемены, характерные для современного советского театра, как в капле воды отразились на творчестве театров нашей республики. Оба наших драматических театра: Чувашский академический имени К. В. Иванова и театр юного зрителя — сегодня находятся на новом этапе своего развития. В творчестве театров 70-х гг. появилось то, что значительно отличает их от вчерашнего. Оно проявляется в повышении профессионального уровня, активности творческих поисков, обогащении художественной палитры новыми красками. Этапность предопределена и повышением роли режиссера и художника в сегодняшнем театре. И здесь сказалась та случайность, которая, по диалектике, исходит из закономерности, обуславливается ею. Именно на рубеже 60—70-х гг. началась творческая биография двух молодых национальных режиссеров, только что окончивших тогда театральные вузы: В. Н. Яковлева — выпускника Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского и А. Г. Васильева — выпускника Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. В эти же годы приходит в театр В. М. Мазанов — этот поистине театральный художник, великолепно знающий законы, специфику сцены, для творчества которого характерно острое ощущение времени, умение через образное решение вскрыть в своих работах, в своей сценографии идейную, философскую основу произведения. Рядом с молодыми режиссерами, обогащая их творчество своим опытом, работает такой известный режиссер, как Л. Н. Родионов.

Сочетание молодого творческого задора, профессиональной готовности к решению современных художественных задач со стремлением сохранить, обогатить лучшие традиции, выработанные в театрах на протяжении десятилетий, и дает тот новый результат, который помогает нашим театрам идти в ногу с ведущими театрами страны и в то же время сохранять национальное своеобразие, оставаться демократичными, доступными своим искусством для широкого круга зрителей. Поиски идут не без потерь, не без недостатков, не без просчетов, но все эти недостатки и просчеты — из тех, что неизбежны у каждого, кто идет по непроторенной дороге.

Что нового появилось в деятельности наших театров, что сегодня характерно для них? Как и насколько обогащается сценический язык, насколько их творчество отвечает современным требованиям театрального искусства? Эти и сопутствующие им вопросы и хотелось рассмотреть в данной работе.

Прежде всего необходимо отметить, что в эти годы значительно обогатился, расширился репертуар театров — и за счет произведений, раскрывающих новые проблемы жизни, что уже само по себе чрезвычайно важно, и за счет таких пьес, которые потребовали от постановщиков художественной смелости, поиска новых путей сценического решения. Репертуар всегда отражает творческое лицо театра. Но современный, сегодняшний репертуар и академического театра, и ТЮЗа отражает не только круг проблем, интересующих коллективы, в чем проявляется их гражданственность, социальная активность и профессиональная зрелость, но также и внутреннюю, творческую готовность к решению постановочных проблем, вооруженность достижениями современного советского театра. Именно в эти, 70-е гг. академический театр открыл свою собственную сценическую Ленину, поставив первые пьесы чувашской драматургии с образом В. И. Ленина: «Хумсем сырана җапаҗҗё» (Волны бьют о берег) и «Җиҗём хыҗҗан аслати» (После молнии гром) драматурга Н. Т. Терентьева.

В репертуар театров вошли драматургические произведения, через которые молодые режиссеры выразили свое отношение к родному советскому народу, ценой величайших жертв завоевавшему в годы Великой Отечественной войны право на мирную созидательную жизнь, выразили свое преклонение перед теми, кто примерно в их возрасте ценой нечеловеческих усилий приближал День Победы, стремились выявить в пьесах мотивы подлинной доблести народа, достойной памяти. И появляются спектакли, ставшие свидетельством гражданского и творческого становления молодых режиссеров: «Любаша» А. Матушкина (1970 г.) и «Сансәр пурнәҗ сук» (Сибирская дивизия) Н. Терентьева (1971 г.) — режиссера А. Васильева, «Трибунал» А. Макаенка (1972 г.) и «Солдатская вдова» Н. Анкилова (1972 г.) — режиссера В. Яковлева. К ним же относится и спектакль по пьесе самого режиссера ТЮЗа А. Васильева «Тавах, аннеҗём!» (Здравствуй, мама! Режиссер И. Митюков, 1978 г.).

В этих спектаклях нет фронтовых, батальных сцен, нет изображения сражений. В них рассказывается о том, что происходило во время войны в глубоком тылу. И в том, что оба режиссера воспели в своих спектаклях мужество советских людей, героизм своих матерей (пьеса «Здравствуй, мама!» в известной степени автобиографична, прообразом героини — председателя колхоза, солдатской вдовы Василисы Тимофеевны — стала мать автора), языком сцены выразили отношение нового поколения к старшему, проявилась их идейная и профессиональная зрелость.

По-прежнему интересовала театры тема героического прошлого народа — времен гражданской войны и установления Советской власти: «Пёрге, суркунне...» (Однажды весной...) по одноименной повести Л. Агакова (инсценировщик и режиссер

В. Яковлев, 1969 г.), «Алим» А. Калгана (режиссер А. Васильев, 1970 г.), «Одиночество» Н. Вирты (режиссер Л. Родионов, 1971 г.), «Снега» Ю. Чепурина (режиссер Л. Родионов, 1971 г.), «Нахаленок» по М. Шолохову (режиссер В. Романов, 1976 г.), «Великие голодранцы» Ф. Наседкина (режиссер Л. Родионов, 1977 г.) и др. Вместе с этим театры заинтересовались, особенно молодые режиссеры, и глубокой стариной, многовековой историей народа, у них появилось желание постигнуть эту историю и рассказать зрителю о наших далеких предках. Постановщики отнеслись к этой теме с позиций современных требований освещения глубокой истории.

В обращении к эпическим, широким историческим полотнам, к пьесам-легендам особенно ясно показала себя внутренняя творческая готовность режиссеров к их решению. Смело можно утверждать, что в 50—60-е гг. к постановкам этих пьес театры не были готовы. И стали способны сегодня благодаря достижениям современного театра,— и родились такие спектакли, как «Шурча таврашёнче» (Близ Акрамова) по роману Ф. Уяра (режиссер А. Васильев, 1972 г.), «Сёрпе хёр» (Земля и девушка) Н. Терентьева (режиссер В. Яковлев, 1973 г.), «Телей и Илем» И. Петровой (режиссер В. Яковлев, 1977 г.).

Одновременный интерес обоих чувашских театров к истории проявился, можно сказать, стихийно. И академический театр, и ТЮЗ, не сговариваясь, в один и тот же сезон 1972/73 г. осуществили постановки пьес, подобные которым давно не появлялись в репертуаре. Что побудило их обратиться к прошлому народа? Среди прочих причин, вполне вероятно, сказалась и та атмосфера, которая создалась в стране в год празднования 50-летия образования СССР, когда не только повысился интерес к жизни наших братских народов, но и появилась потребность взглянуть глазами современника на прошлое своего родного народа, рассказать о его жизни и борьбе, о древних традициях, проявить свое уважительное отношение к его прошлому, передать неповторимость национального колорита во взаимоотношениях, обрядах, костюмах, песнях.

Лежащая в основе природы театра современность обязана проявляться в любой работе режиссера, будь то спектакль о древней истории или по пьесе классика. Но особенно полно это проявляется, конечно, в спектаклях на современную тему. Театры обращаются к пьесам ведущих современных драматургов: «Солдатская вдова» (режиссер В. Яковлев, 1972 г.) и «Все три дня» Н. Анкилова (режиссер Л. Родионов, 1973 г.), «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова (режиссер Л. Родионов, 1975 г.); большой принципиальный разговор театра со зрителем состоялся в спектакле «Багряный бор» И. Моисеева (режиссер Л. Родионов, 1976 г.). Результатом дружбы ТЮЗа с драматургом Н. Терентьевым явились спектакли о современной молодежи, поставленные режиссером А. Васильевым: «Телейли-

семпе телейсёрсем» (Счастливые и несчастливые, 1972 г.), «Арканнă юрату» (Летать начинают с земли, 1975 г.), «Пур сын пёр пек мар» (Разные люди, разные судьбы, 1977 г.), а также спектакль режиссера З. Ярдиковой «Кёмёл пелётсем» (Серебристые облака, 1973 г.). О молодых тружениках ударной стройки пятилетки — Чебоксарского завода промышленных тракторов — рассказали в спектакле «Тин сес суралнисем» (Новорожденные, 1976 г.) драматург Н. Терентьев, режиссер А. Васильев, художник В. Мазанов и актеры ТЮЗа.

Крылато выражение К. С. Станиславского, что театр несет людям «пальмовую ветвь мира». По-своему отразилась на сцене театров Чувашии тема борьбы за мир. Свое отношение к этой волнующей проблеме театры проявляют не только в спектаклях о героическом прошлом народа. Наиболее полно и зримо тема об извечном стремлении человечества к миру, об антигуманной сущности фашизма раскрылась в спектаклях «Харушă мыскара» (Святая простота) А. Макаенка (режиссер Л. Родионов, 1977 г.), «Янра, гитара!» (Звени, гитара!) А. Большакова (режиссер А. Васильев, 1978 г.).

Но как бы ответственно ни относились театры к современной теме, вероятно, всегда останется чувство неудовлетворенности. В этом есть своя закономерность: жизнь так богата событиями, в ней происходят такие перемены, что как бы полно ни отражались они на сцене, всегда останется чувство, что драматургия и театр не поспевают за жизнью. Эта закономерность не дает права не требовать от театра пристальнее вглядываться в явления современной жизни, примечать зарождение нового, перспективного и отразить его на сцене.

В эти 70-е гг. в репертуаре театров немало было такого, что можно связать со словом «впервые». Впервые были поставлены чувашские пьесы с образом В. И. Ленина. Впервые театры обращаются к драматургам, пьесы которых никогда не ставились на их сценах (не ставились и потому, что театры не считали себя достаточно творчески подготовленными). Например, именно в эти годы оба театра впервые обращаются, скажем так: к непростой драматургии В. Маяковского — и появляются яркие, зрелищные спектакли «Баня» (режиссер В. Яковлев, художник В. Мазанов, 1976 г.), «Клоп» (режиссер А. Васильев, художник В. Мазанов, 1976 г.). Впервые ставится сложная, философская пьеса «Юнлă туй» (Кровавая свадьба) испанского драматурга-антифашиста Ф. Гарсиа Лорки (режиссер В. Яковлев, художник В. Мазанов, 1974 г.). Впервые обращаются театры к пьесе М. Горького «Варвары» (режиссер В. Яковлев, художник В. Мазанов, 1975 г.), к комедии В. Шекспира — «Двенадцатая ночь» (режиссер В. Яковлев, художник В. Мазанов, 1970 г.), к драматургии В. Лессинга — «Эмилия Галотти» (режиссер А. Васильев, художник И. Шихарев, 1978 г.).

Такое обогащение репертуара не было бы возможным, если

бы театры не ощущали в себе тот внутренний заряд, те потенциальные силы, которые обусловили этот фактический взлет. И, наоборот, работа над пьесами, не имевшими сценической истории, постановочных традиций, потребовала обогащения средств сценической выразительности — появилась необходимость раскрыть художественный образ современным языком театра.

И этот «язык», и эти средства сценической выразительности должны были отвечать, с одной стороны, современному ходу развития искусства, с другой — требованиям художественных традиций самого театра. И все это вместе взятое, в свою очередь, должно было отвечать требованиям зрителя, должно было быть понятным им. Ибо «не показанный зрителю или им не воспринятый спектакль не становится произведением искусства, — писал незадолго до своей смерти известный советский режиссер Ю. А. Завадский. — Спектакль, не нужный сегодня, не нужен вообще»². А нужным он может стать только в том случае, если будет отвечать современным требованиям и по содержанию, и по форме.

Каждая эпоха рождает в искусстве не только свою тему, своего героя, но и свою форму выражения. Время, социальные сдвиги, темп, ритм жизни накладывают отпечаток и на образный строй произведения, и на стиль отдельного художника, и на все направление развития искусства театра. Появляются новые черты образного мышления, новые выразительные средства. В то же время творческие достижения искусства в целом не могут быть привнесены в тот или иной театр вне учета традиций его эстетики, как и вне учета художественной, эстетической подготовленности самого зрителя. Если художники, режиссеры, механически введут в спектакль новые приемы, заимствованные из других театров, это не принесет успеха. Здесь нужно особое художественное чутье, знание возможностей своего театра, учет эстетического опыта и традиций и театра, и зрителя.

Какая из основных традиций чувашского театрального искусства помогает ему в единении со зрителем? Это — правда жизни, проявляющаяся и в выборе театрами таких пьес, которые отвечали бы интересам сегодняшнего (для своего времени) зрителя, отражали бы социальные, политические, духовные сдвиги общества. Эта тема так или иначе нами уже освещалась³.

² Завадский Ю. А. Из вчера в завтра. — В кн.: «Вопросы театра». М., 1977, с. 24—25.

³ См.: Романова Ф. А. Театр, любимый народом (Очерки истории Чувашского драматического театра). Чебоксары, 1973; статьи: «Социальная функция театра (На материале истории Чувашского драматического театра)». — «Современное чувашское искусство. Труды Научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров Чувашской АССР» (ЧНИИ), вып. 84. Чебоксары, 1978; «Чувашский театр юного зрителя (1932—1940 гг.)». — «О чувашском искусстве. Труды ЧНИИ», вып. 75. Чебоксары, 1977; и др.

Правда жизни — и в форме выражения содержания, идеи произведения. На разных этапах истории Чувашского драматического театра эта «форма выражения» менялась, понятие «жизнь, отраженная на сцене», приобретало разное преломление.

Известно, что в момент своего возникновения Чувашский театр не имел аналогии, не имел предшественника. Но с первых же спектаклей он пошел по пути реалистического, психологического театра. В этом сказалось влияние передовой русской театральной культуры. Но имела немалое место и преданность (скорее интуитивная) его основателей самой природе театрального искусства, его глубинной сути — прямой связи сцены и зрительного зала, актера и того зрителя, который пришел на спектакль с сегодняшними заботами и тревогой, с сегодняшней победой и радостью, потребности каждый спектакль сделать спектаклем современников. И правда жизни, ее воплощение на сцене становится основной творческой заботой создателей первых спектаклей.

«Правду жизни» стремится передать и сегодняшний театр, но, вооруженный достижениями современного сценического искусства, теперь уже другими средствами. Творческие же задачи первых участников спектаклей, естественно, были ограничены и, с сегодняшней точки зрения, более примитивны. Главное для них было — воссоздать на сцене предельно достоверную иллюзию жизни. Чем более подробно, в ее бытовых деталях подавалась жизнь героев, тем считалось лучше.

Для наибольшей достоверности первые поставленные на сцене театра пьесы русских драматургов — А. Островского «Не так живи, как хочется» и Л. Толстого «От ней все качества» (режиссер И. Максимов-Кошкинский, художник К. Васильев, 1918 г.) — были откровенно переделаны, «очувашены»: действие происходило в чувашской деревне, среди чувашских крестьян, в окружении привычной для актеров и зрителей обстановки чувашского быта. Герои были в национальных костюмах. Все — настоящее!

Последующие пьесы (а ставили в основном произведения классиков) не переделывались, но стремление как можно внешне достовернее передать быт и обстановку жизни героев пьес сохранялось долго.

Такая верность «правде жизни» на первых порах имела положительную сторону: она помогала начинающим актерам найти верное самочувствие на сцене (большинство из них впервые участвовали в спектаклях), да и зрителю так легче было понять и принять этот новый для него вид искусства с его условностями.

Следует учесть и еще одно очень немаловажное обстоятельство. И само революционное время, в которое зародился чувашский театр, и тесное общение его со своим основным зрите-

лем — красноармейцами, да и сами авторы пьес (театр ставил в эти годы произведения Ф. Шиллера, О. Уайльда, Ж. Мольера, А. Луначарского) с их романтической устремленностью предоставляли возможность полнее раскрыть другую сторону природы театра — праздничность, зрелищность, слияние сотен зрителей в единое «Я». И спектакли по пьесам классиков звучали современно. Атмосфера времени врывалась на сцену и в новой, художественной форме возвращалась в зал. Все это требовало от театра пусть профессионально недостаточно совершенной, но определенной социальной трактовки пьесы. Своеобразие времени соответствующим образом отражалось на спектаклях.

Когда же революционно-романтическое настроение 1918—1920 гг. сменилось трудными буднями 20-х гг., в искусстве театра заметно снизились поиски выразительных возможностей сцены. В эти годы особенно сужаются эстетические задачи театра. Материальные трудности приводили к тому, что на разных спектаклях эксплуатировались одни и те же более или менее соответствовавшие содержанию пьесы задники с изображением пейзажа или интерьера. Именно в эту пору быт на сцене нередко переходил в бытовизм. Ограниченность в понимании «правды жизни на сцене» приводила театр к стремлению как можно более достоверно воссоздавать быт на сцене во всех его подробностях. Эта «преданность» «правде жизни» привела, например, к тому, что в одной из сцен в спектакле «Анюк и Ванюк» по пьесе С. Фомина (1928 г.) герои выезжали на сцену в тарантасе, запряженной настоящей живой лошастью, взятой на прокат у расположенной напротив здания театра пожарной команды.

Введение в спектакль «живой природы», как правило, не приносило театрам удачу. Такие «опыты» предпринимались и позднее: живая собака в спектакле «Хамелеон» по А. Чехову в ТЮЗе (30-е гг.), кошка в спектакле «Человек с ружьем» в академическом театре (1947 г.). Спектаклю эти «герои» ничего, кроме неприятностей, не давали.

Однако мы не можем не воздать должное художественным руководителям театра рубежа 20—30-х гг. — в труднейших условиях они сохранили его для народа, исподволь готовили кадры актеров, не потеряли связи со зрителем.

30-е годы принесли чувашскому театральному искусству свои «открытия». Так, в процессе работы, в ходе репетиций актеры буквально «открыли» для себя Станиславского, его актерскую систему, благодаря режиссерам: сначала — Е. А. Токмакову, позднее — К. И. Иванову, Л. Н. Родионову. Постепенно эстетика театра обогащалась достижениями передовых театров страны. Стремление создать на сцене жизненно-бытовую картину, соответствующую содержанию пьесы, расширялось до стремления отразить картину эпохи. Привязанность театра к реальности, быту не отвергалась, но его искусство постепенно обога-

щалось поисками образного решения спектакля в целом. Значительными в этом отношении были такие работы театра, как «Коварство и любовь» (Хаярләхпа юрату) Ф. Шиллера (режиссеры И. Максимов-Кошкинский, Г. Парне, художник А. Дымов, 1932 г.), «На дне» (Тёпёче) М. Горького (режиссер Е. Токмаков, художник Н. Бяков, 1937 г.), «Бедность не порок» (Чуханләх инкек мар) А. Островского (режиссер К. Иванов, художник Н. Бяков, 1938 г.). Свообразием поисков отличался спектакль «Атәл кёввисем» (Волжские мотивы) И. Максимова-Кошкинского, решенный, если применить современные термины, в принципах «открытого театра», внесценического спектакля — как широкое театрализованное представление на площадях и улицах Чебоксар (режиссер И. Максимов-Кошкинский, 1932 г.). В поисках новых средств сценической выразительности в спектакле «Şёр şекленет» (Земля вздымается) режиссер И. Максимов-Кошкинский (он же автор пьесы) использовал свой опыт работы в кино, введя, так сказать, «крупный план» — смело выводя актера на авансцену, «укрупняя» то или иное действие. Сегодня эти приемы широко используются режиссерами, но для тех лет они были откровениями.

Не всегда эти поиски завершались успехом и проходили «безнаказанно». В махровом формализме был, например, обвинен Г. Парне, режиссер спектакля «Ялта» (В деревне) Ф. Павлова (художники Т. Дымов, К. Гаврилов, 1932 г.). А весь его «формализм» заключался в изменении финала пьесы и в своеобразном оформлении этой картины: портал сцены был обрамлен рисунком со свадебной кибитки куме. Сцена, по замыслу режиссера, «должна была представлять кулацкую крепость, где происходит кулацкое насилие...»⁴ — так представлял это себе Г. Парне. Такое очень скромное, но важное для понимания пьесы, образное решение было ярко выраженной попыткой выйти из традиционности — той традиционности, которая сдерживала развитие театра. Много позднее К. Иванов, другой талантливый режиссер Чувашского театра, высоко оценил этот своеобразный творческий подвиг Г. Парне, определив его спектакль как «значительное достижение этого периода в режиссерском и актерском отношениях», ибо тогда «театр впервые выступил в роли инициатора критического освоения прошлого репертуара с точки зрения нового времени, обнаружил свою собственную идейно-творческую направленность. Во-вторых, значительно углубленная и тщательная работа над образом выгодно отличала его от других спектаклей»⁵. То есть малейшая попытка нарушить ограничивающую возможности театра тради-

⁴ ПАЧО, ф. 1, оп. 15, д. 245, л. 23.

⁵ Иванов К. И. Знаменательная дата (К 30-летию ЧГАТ). Рукопись. Архив К. Иванова.— Литчасть Чувашского академического драматического театра имени К. В. Иванова.

ционность приносила свои положительные результаты. А ведь режиссер стремился выйти за пределы бытового решения в такой бытовой по сюжету пьесе, как «Ялта».

Примитивное же понимание «правды жизни», «достоверности» нередко приводило к натурализму, особенно в спектаклях на чувашские сюжеты. Бытовые подробности в поведении пьяных мужиков, в сценах «обольщения», легко узнаваемые бытовые детали в изобилии встречались в некоторых спектаклях. Это осуждалось и современниками. «Сцена Степана и Парчкан вызывает досадное недоумение своим грубым натурализмом»⁶, — писалось в одной из рецензий на спектакль «Ялта». Подобное можно было встретить в ряде спектаклей.

Справедливости ради следует оговориться, что характерная тогда для всего театрального искусства, мягко выражаясь, сдержанность в поисках новой сценической выразительности, может быть, тормозила, но не задерживала общее развитие театра и прежде всего его актерского искусства. Пожалуй, именно в искусстве актера в те же годы режиссер в наибольшей степени находил возможности для реализации своих творческих замыслов. Через актера он стремился донести то главное, что волновало его как постановщика. Именно в искусстве актера режиссер ставил себе целью сохранить лучшие завоевания театра — создание «жизни человеческого духа» роли, передачу этой жизни на сцене в художественной форме (по К. Станиславскому). В наиболее удачных спектаклях постигалось искусство тонкого реалистического психологизма, органичности поведения на сцене, а бытовая достоверность (но не бытовизм!) была (и остается сегодня) почвой, с которой начинается полет их актерской творческой фантазии. Это — большое завоевание чувашского актерского искусства* и первейшая традиция нашего сценического искусства.

Как любой живой организм, театр не может замереть в своем развитии. Остановиться — значит отстать. Этот закон искусства живо напомнил о себе в послевоенные два десятилетия. То был трудный период. О его противоречивости довольно подробно и не раз говорилось в разных работах и разными авторами. Применительно к данной статье хотелось остановиться на такой стороне вопроса. Одной из причин, которые сдерживали развитие театра, было негласное ограничение прав режиссера в его творческих поисках, попытках расширить рамки сценической выразительности. Ограничение шло и от «теории бесконфликтности», появления мелкотемных, бескровных пьес, калечивших и режиссеров, и актеров, шло и от неверно, примитивно понимавшейся тогда преданности МХАТ-овской школе. По точному и

⁶ Ялавиц С. Я. «В деревне». — «Красная Чувашия», 15 мая 1945 г.

* Тема «Становление и развитие актерского искусства в Чувашии» достойна специального исследования и ждет своего освещения.

образному определению театроведа Н. Крымовой, появившийся в те годы «двойник психологической школы Станиславского» взял от этой школы «лишь ее поверхностные признаки — простоту, безэффектность, внешнее правдоподобие»⁷. Это в значительной степени препятствовало развитию театра по пути поисков новых форм сценической выразительности. Но помогло Чувашскому театру сохранить свои лучшие традиции — преданность высоким эстетическим принципам того же МХАТа.

Связь с передовой русской театральной культурой осуществлялась через многие каналы, главным из которых в те годы стал Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского, где получили образование два поколения чувашских актеров и современные режиссеры, — все они так или иначе были учениками актеров и режиссеров МХАТа. Как это ни парадоксально звучит сегодня, но то же повышенное доверие режиссеров и актеров к «нетеатральной жизни» на сцене, к «объективному реализму МХАТа» вело их к выявлению новых сценических средств, для того чтобы еще полнее воссоздавалась на сцене большая правда жизни — «до картины эпохи» (по К. Станиславскому).

Эти «выявления» шли туго, порой с риском для спектакля и престижа его режиссера. Ведь тогда даже такие органически присущие театру понятия, как «условность», «театральность», а порой и «образность», были, мягко выражаясь, не в почете.

В 1966 г. на страницах газеты «Советская Чувашия» появляется статья московского режиссера М. Французова «Заметки о чувашском театре». Рассматривая ряд спектаклей глазами стороннего наблюдателя, он довольно точно определил те черты в работе театра, которые сдерживали тогда его развитие. Дело было не только в примитивности отдельных пьес, вошедших в репертуар, о чем говорил автор статьи, но и в режиссерском решении спектаклей, в сценографии. Театр обвинялся в бытовизме, примитивности решения места действия тщетными попытками «сделать все, как в жизни» — с «мертвыми травяными коврами», с «проявлением эклектики», когда условность соседствовала с натурализмом. Как недостаток подчеркивалась «профессиональная слабость режиссуры, ее творческое отставание, ее нежелание или неумение воспринять и применить на деле все новое, что неизменно приносит славу лучшим театрам страны»⁸.

Претензии автора статьи были справедливы по отношению к рецензируемым спектаклям, но несправедливы, вернее, не до конца справедливы, к театру в целом. В те годы понемногу уже намечалось влияние нового в советской режиссуре и на чувашский театр. И сегодня нам дороги те, пусть небольшие, но для

⁷ Крымова Н. Станиславский — режиссер. М., 1971, с. 105.

⁸ Французов М. Заметки о чувашском театре. — «Советская Чувашия», 13 апреля 1966 г.

того времени характерные признаки обогащения изобразительности искусства сцены. Эти режиссерские, сценографические находки были не сразу заметны и, с точки зрения современных достижений, быть может, наивыш. Но они были. Театр как бы шел своим путем по общей магистральной линии развития советского театра.

У режиссеров чувашского театра появилась тогда забота, незримая, теоретически не оформившаяся, но большая забота: как соединить условность с тем, чем всегда гордился театр,— с искусством психологического реализма. Робко, но все более настойчиво ставятся рядом такие понятия, как условность и достоверность, театральность и правда жизни. И, ранее считавшиеся несовместимыми, они не только уживались, но и дополняли, обогащали друг друга.

Эти понятия входили в искусство нашего театра не так декларативно, как в театре Н. Охлопкова, Н. Акимова, В. Плучека,— для этого ему просто не хватало сил,— а входили робко, тихо, не требуя себе места за счет другого, в ущерб, например, той же «правде быта». Поиски эти начались много раньше появившейся в 1966 г. статьи М. Французова. Это — и вдруг ворвавшаяся чуть не на полсцены цветущая яблоневая ветка, как символ молодости, одержимости героев спектакля «Яблоневая ветка» (Чечеклĕ улмуçи) В. Доббовольского и Я. Смоляка (режиссер К. Иванов, художник П. Дмитриев, 1952 г.); и раздвигавшаяся на глазах у зрителя тяжелая кирпичная тюремная стена с кроваво-красными буквами—завещанием Юлиуса Фучика: «Люди, я любил вас, будьте бдительны!» в спектакле «Жить всегда!» (Пурнăçа юратса) Ю. Буряковского (режиссер Л. Родионов, художники Е. Бургулов, П. Дмитриев, 1952 г.). Это — смелое и полное (в тех условиях) использование света, цвета, звука в спектакле «Энтип» (1949 г.) В. Ржанова режиссером К. Ивановым, художником П. Дмитриевым. А в сцене духовного суда над героем в спектакле «Никита Бичурин» (1959 г.) В. Романова режиссер К. Иванов и художник В. Гунько сумели звуком расширить пространство, чем в значительной степени усилили идейное звучание спектакля.

...Полумрак. На сцене лишь коленопреклоненный Бичурин — В. Родионов, высвеченный мерцающим светом лампад и свечей. Но вот где-то вдали, резонируя в пространстве, раздавался густой бас того, кто зачитывал приговор синода о лишении Бичурина архимандритского звания. Слышался церковный хор... И создавалось ощущение пространства огромного собора с его уходящим ввысь сводом. Сцена обладала огромной силой эмоционального воздействия. Постановщик рассчитывал на фантазию зрителя и не ошибся.

Все чаще режиссеры стремились к философскому осмыслению произведения, правда, еще не изменяя бытовой достоверности, не исключая ее в решении спектакля. Среди таких спек-

таклей смело можно назвать «Куккук ҫаплах авăтать» (Кукушка все кукует) Н. Терентьева (режиссер К. Иванов, художник П. Дмитриев, 1960 г.), «Старик» М. Горького (режиссер Л. Родионов, художник В. Гунько, 1961 г.), «Власть тьмы» (Тёттёмлĕх тытамĕ) Л. Толстого (режиссер Л. Родионов, художник В. Мазанов, 1967 г.). В последнем, из перечисленных, постановщики особенно решительно отказались от бытовых подробностей в оформлении. Это позволило им сосредоточить особое внимание на раскрытии основной идеи произведения.

И уже совсем смело подходит театр к поискам новой сценичности на рубеже 60-х — 70-х годов. Сказывается появление новой драматургии, нового автора и нового героя, появление произведений трудной правды, жизнеутверждающего начала, произведений-раздумий.

В двух временных измерениях жил герой спектакля «Тополек мой в красной косынке» (Манан хёрлĕ тутарла тополем) Ч. Айтматова Ильяс (арт. В. Родионов): Ильяс — рассказчик, исповедующийся перед зрителем, размышляющий над жизнью, и Ильяс — герой, горячий, тщеславный, самолюбивый парень. Драматургическое решение повести Ч. Айтматова (инсценировщик Ю. Оснос) потребовало от постановщиков (режиссер Л. Родионов, художник В. Гунько, 1965 г.) оригинальной сценографии. На сцене была... раскрытая книга. На ее страницах графически условно было обозначено место действия. По ходу спектакля страницы как бы перелистывались, переноса зрителей в новое место действия. Эта условность зрителем была принята.

Так постепенно театр осваивал новые средства сценической выразительности, не отходя от своих эстетических позиций. Завоевания обуславливались и тем, что оба режиссера Чувашского академического театра в эти годы занимались в творческих лабораториях ведущих режиссеров страны: К. Иванов — у Н. П. Охлопкова, Л. Родионов — у Ю. А. Завадского.

Именно в эти годы в национальные театры республики приходит молодая режиссура, ставятся их первые самостоятельные спектакли.

В 1965 г. студент выпускного курса режиссерского факультета ГИТИСа В. Яковлев поставил пьесу польского драматурга Я. Варминского «Мелодрама» (Манаймарĕм), сразу заставив обратить на себя внимание. Тот же рецензент М. Французов заметил о спектакле молодого режиссера, что он «резко выделяется из всего виденного. Прежде всего,— продолжал автор,— приятно поразили декорации (художник — В. Гунько.— Ф. Р.), в меру условные и красивые. ...Мизансцены и лаконичны и выразительны. В общем, это подлинно современный чувашский драматический спектакль»⁹.

⁹ Французов М. Заметки о чувашском театре.— «Советская Чувашия», 13 апреля 1966 г.

В 1966 г. пьесу А. Бархоленко «Обуховке нужны чудачки» (Аста эсир, мыскараҫасем?..) поставил выпускник Ленинградского института театра, музыки и кинематографии А. Васильев (художник — воспитанник Чувашской актерской студии ГИТИСа Ю. Кольцов). Лаконично, довольно условно и необычно для того времени было его сценографическое решение. Условность и реальность здесь мирно уживались.

Вот дом тетки Липы: невысокая, в рост человека выгородка условно обозначала комнату, она была обставлена вполне реальной мебелью. За этой невысокой «стеной» был виден во всю ширину сцены огромный мир с родным российским пейзажем. И в неустроенную жизнь обитателей этого дома, как бы раздвигая его стены, вторглась стройная, светлая березка, взметнув ввысь свою крону. В драматическом повествовании о душевной неустроенности героев появлялось жизнеутверждающее начало.

Во многом знаменателен был спектакль «Кайри мала, хуркайаксем!» (Помогайте ведищему, журавли!) Н. Терентьева (режиссер А. Васильев, художник В. Мазанов, 1967 г.). Театр вместе с драматургом повел нелегкий для того времени разговор о земле и отношении к ней, о взаимоотношениях людей, в чьих руках была судьба развития села. Герои пьесы, верные долгу советского человека, бились в поисках решения трудно решаемых в те дни вопросов. И художник по-своему отразил это в виде линии замкнутой восьмерки. Постановщики звали к ассоциативности мышления зрителя. Не все доходило тогда. Но поиски режиссера и художника были оценены, в частности, членами жюри Всесоюзного смотра спектаклей, посвященных 50-летию Великого Октября. «Помогайте ведищему, журавли!» был тогда отмечен Дипломом I степени.

В эти годы в творчестве театра обозначилась новая струя, новый подход к решению комедийных спектаклей, эдакое незримое тяготение к мюзиклу. Режиссеры все чаще и богаче вводят в спектакль музыку, и не только следуя сюжету пьесы, но и «от театра». Как веселое, откровенно лубочное представление, в духе народных празднеств, ярких карнавалов, святочных представлений с буйством красок, музыки, танцев шел спектакль «Любовь и тыква» (Юратупа каван) И. Стаднюка (режиссер В. Яковлев, художники Ю. Кольцов, Ю. Ярков, 1969 г.), в котором откровенно использовался эстрадный оркестр: его артисты находились тут же, на сцене, и, как и зрители, живо реагировали на происходящее. А действующие лица спектакля смело обращались в зрительный зал, как бы приглашая всех принять участие в событиях. В том же стиле был решен спектакль «Сверчок» («Шарчак», е ыра ёҫ тавакансем) Т. Кожушника (режиссер И. Бочаров, художник Ю. Кольцов, музыка А. Орлова-Шузым, 1969 г.) — изящное, веселое музыкальное представление. Ритм спектакля поддерживался и художником: декорации на глазах у зрителя легко и свободно

трансформировались — то это была контора «бюро добрых услуг», то современная квартира. По-новому решил В. Яковлев старую добрую пьесу П. Осипова «Кужар» (художник Н. Максимов, 1971 г.), создав зрелищное, красочное представление с откровенным преклонением перед национальным музыкальным и танцевальным фольклором, с ритуалами и обрядами, максимально приближенными к этнографической достоверности. Особенно удачно были решены массовые сцены — ярмарки, гуляния. И, забегая вперед, скажем, что, пожалуй, лучшими спектаклями на этом пути поисков режиссера В. Яковлева, отвечающими требованиям современной режиссуры и в то же время не отходившими от традиций актерского искусства театра, можно назвать «Двенадцатую ночь» (Вуниккёмёш каç) В. Шекспира (художник В. Мазанов, 1970 г.) и «Кай, кай Ивана» (Выйди, выйди за Ивана) Н. Айзмана (художник Н. Максимов, 1974 г.). В них актеры как бы получили от режиссера новые, дополнительные права — играть в игре. На сцене была буйная игровая стихия, кажущаяся полная свобода поведения, импровизации, раскрепощенность чувств, а в действительности — и в самом деле только «кажущаяся», ибо все это было точно продумано режиссером. На спектаклях, особенно в «Выйди, выйди за Ивана», неизменно устанавливался особый контакт со зрителем. Публика как бы втягивалась в стихию театральной игры, ментально приняв ее условия и правила. На представлениях зрителя не покидало ощущение праздника театра. Это уже были спектакли 70-х.

Постепенно обогащал свой сценический язык и Чувашский ТЮЗ. В сезон 1969/70 г. его главным режиссером был назначен А. Васильев. Хотя к этому времени он только-только окончил институт, это был уже сложившийся художник, с собственным творческим почерком, своими раздумиями о жизни, о театре и его назначении. За его плечами уже были принятые публикой спектакли: «Савни» (Любимая) Н. Терентьева, «Обуховке нужны чудачки» А. Бархоленко, «Помогайте ведущему, журавли!» Н. Терентьева, «Игла и штык» (Çулăмри парне) А. Галиева в Чувашском академическом театре, «Васса Железнова» (первый вариант) М. Горького в Русском драматическом театре Чувашской АССР.

У ТЮЗа, имевшего к этому времени уже более чем 30-летнюю историю, тоже имелись свои традиции. Он был поставлен в более сложные условия. Труппа его подбиралась за счет талантливой молодежи художественной самодеятельности и выпускников республиканского культпросветучилища, т. е. она не имела единой актерской школы. Здание, построенное как концертный зал, не приспособлено к условиям театра: сцена лишена вращающегося круга, бедны колосники, малы карманы.

Главный режиссер начал свою работу с постановки планомерной учебы всего творческого состава. Уроком мастерства

стала каждая репетиция. Результаты сказались на первых же спектаклях.

Шли поиски в постановочном отношении. В спектаклях 50—60-х гг. каждая смена декорации (а картин порой было до 10—14) проходила при закрытом занавесе. Это задерживало действие, сбивало ритм спектакля. Позднее как новшество появились фурки с установленными на них декорациями. Сначала они выдвигались и задвигались за сцену при затемнении: театр как будто стеснялся нарушить «правдоподобие», иллюзию жизни. Со временем режиссеры и художники стали откровенно пользоваться фулками, на глазах зрителей меняя место действия. В современных спектаклях театр, найдя у зрителя полное понимание условности этого вида искусства (а может быть, воспитав это чувство), уже открыто, по ходу действия, меняет детали декорации, переносит героев (и зрителей) в новое место действия.

В первый же сезон режиссер поставил очень разные и по содержанию, и по стилевому решению спектакли. «Любаша» А. Матушкина — сурсовое повествование о детях войны. Режиссер умело передал атмосферу трудных военных дней. И как веселую, озорную комедию о молодежи и молодом городе поставил спектакль «Шупашкарәм, сёне Шупашкар» (Чебоксары, Новочебоксарск) Г. Краснова. В обоих спектаклях режиссер А. Васильев и художник В. Мазанов смело использовали условные приемы в сценографии.

Таким образом, к 70-м гг. чувашские драматические театры прочно встали на путь дальнейшего развития своего искусства, на путь обогащения, усложнения его изобразительного языка. За короткое время театр значительно изменился, без сожалений отбрасывая все отжившее, был полон энергии, внутренней силы, которую находил в самой жизни — в сложности и множественности тем, которые она ему предлагала. Срабатывал извечный закон искусства — только в обращении к правде жизни возможно обновление формы искусства. В этом, собственно, гарантия его ценности.

Сегодня особенно заметно, что творческое направление театра во многом зависит от режиссера — от зрелости его идейных позиций и гражданской чуткости, от уровня его профессиональной подготовленности, степени его восприимчивости к новому, его эрудиции, интеллекта, осведомленности в достижениях науки и искусства. Например, В. Яковлев за сравнительно короткий срок сумел познакомиться с театрами Венгрии, Мексики, Монголии, с Веймарским театром, Берлинским ансамблем Б. Брехта, американским синтетическим балетом, театром Авиньон и др. Но, к его чести, ни в одной его работе не чувствуется механическое перенесение виденного на свою сцену. И здесь сказывается чуткость наших режиссеров по отношению к своему зрителю, знание уровня его подготовленности к восприя-

тию новой формы на театре. Театр обязан дорожить самым дорогим своим завоеванием — демократичностью зрительного зала, доступностью своего искусства.

Чем же обогатилось искусство современного чувашского театра, что представляется перспективным в его развитии и что настораживает?

Ни один из режиссеров и художников не выступал с печатно оформленной программой, не провозглашал ее. В практике, в поставленных спектаклях проявляют они свой взгляд на искусство театра, на направление его дальнейшего развития, в них отражается их понимание театральности, условности, образности, их собственного назначения в эволюции сценического искусства. К примеру, сегодня новую форму выражения приняла условность театра как особая система образности. Это завоевание тем значительнее, что наши театры, как уже отмечалось, особенно ревниво относились ко всему, что посягало на жизненную достоверность. Тем не менее она легко вошла в театр. Принял ее и зритель. Не в том ли причина, что прием условности сегодня исходит не из формального введения его режиссером, не является режиссерским трюком, а проистекает от реального, жизненного материала пьесы? Рождается он не от желания увести от достоверности, а наоборот — в стремлении выявить главное, основное, во имя чего создавал свое произведение драматург.

Условность — во имя достоверности. Смело войдя в сценографию, в режиссерское решение всего спектакля, она проявляется и в простейшем, сразу читаемом знаке, и в сложном — символах и метафорах. Ее природа — в вечной потребности человека в ассоциативности мышления, способности его испытывать эстетическую радость в постижении художественного образа.

Условность проявляется и в богатом использовании других видов искусства и их достижений — музыки, кино, эстрады, фото, пантомимы, поэзии. Вводятся они не только по ходу развития сюжета («от автора»), но и как прием, обогащающий образный язык сцены («от театра»). Вследствие этого в корне изменились творческие задачи художника, сценографа, переменились его функции. Если раньше одной из главных задач было создание на сцене образа «места действия» — реального, конкретного, жизненно достоверного места, то теперь, воссоздавая образ места действия, сценография стремится своими средствами выявить внутреннюю тему спектакля, существо драматического конфликта. Теперь становится важным не только и не столько «где», но и «что» происходит, что движет конфликт спектакля. Появилось стремление пластически выразить идейное, эмоциональное содержание спектакля. Идет новое освоение пространства сцены и сценического времени.

Одной из первых значительных творческих побед на этом пути поисков стал спектакль академического театра «Хумсем

сырана сапарсё» (Волны бьют о берег) Н. Терентьева (режиссер Л. Родионов, художник В. Мазанов, 1970 г.) *. Это был спектакль широкого исторического плана. Его создатели стремились выразить философскую основу произведения как извечное столкновение света и мрака, прославление разума, воли, красоты человека. Здесь царил атмосфера напряженной борьбы умов, идей, выявлялось внутреннее движение пьесы, ее внутренний конфликт. Пожалуй, впервые так категорично театр отказался здесь от бытового решения, хотя пьеса предоставляла немалые соблазны: можно было с исторической достоверностью воссоздать на сцене обстановку дома Ульяновых в Симбирске, дома И. Я. Яковлева. Но постановщики пошли другим путем. Они создали спектакль с мерой условности, обобщенности в поисках образности, отказались от всех мелких житейских деталей. Здесь не было привычных для зрителей по прежним спектаклям интерьеров комнат, кабинетов. Главное было — найти пути воспроизведения атмосферы тревоги, беспокойства за судьбу целого народа, атмосферу времени.

Вот первая картина. Комната Яковлевых. Полумрак, свет лишь от настольной лампы. Стены комнаты чуть выше человеческого роста. А в глубине, во всю высоту зеркала сцены, огромный задник: на темном, тяжелом, мрачном фоне еле заметные контуры церквей, куполов, крестов. В музыкальном вступлении (композитор В. Ходяшев) слышится грозное предостережение, драматизм и внутренняя сила. Это — символ того мира, с которым предстоит сразиться героям спектакля. Борьба будет жестокой, бескомпромиссной, — как бы предупреждает театр. И весь спектакль строится на контрастах. Контрасты — в характерах персонажей, здесь четко разграничены лагерь света и лагерь тьмы. Порой, сюжетно оправданно, их характеристика возводилась в степень. Так была решена, например, картина сна Яковлева: на сцене постамент с устремленным ввысь монументом; на стене огромная тень человека в «позе Наполеона» — тень императора Александра III. Таким могучим и неприступным представлялся он Ивану Яковлевичу. Но, вступив (все так же во сне) с ним в разговор, Яковлев вдруг замечает всю мнимость величия императора. Пьедестал, на котором возвышался император, вдруг низвергался: стоило отойти чуть в сторону, как исчезала огромная тень — оставался маленький человек, жалкое подобие «его величества».

И вот финал. Огромное чистое небо. Величавый простор Волги. Фон первой картины как бы разорван надвое. К высокому берегу реки прямо с авансцены идет широкая дорога. «Волны бьют о берег. Собирается большая буря». Это чувству-

* Постановщики спектакля и актеры Н. Григорьев, В. Родионов, Г. Терентьев по итогам 1971 г. были удостоены почетного звания лауреатов Государственной премии РСФСР им. К. С. Станиславского.

ется во всей атмосфере картины. Могучий, звучный аккорд в оркестре, поддерживая режиссерское решение, завершает спектакль.

Обостренно активное внимание режиссуры и сценографии к сути произведения привело к метафоричности как к одному из средств образности сценического языка. Так, в спектакле «Сансар пурнаĕ сук!» (Сибирская дивизия) Н. Терентьева (режиссер и художник А. Васильев, 1971 г.) с краю авансцены появилась одинокая рябина с ярко-красными ягодами и повешенными на ней девичьими платками, как воплощение женской верности воинам (по чувашскому обычаю, уходящему в армию юноше уважающие его девушки дарят платки) в эти горькие военные годы.

В спектакле «Солдатская вдова» (Салтак арәмĕ) Н. Анкилова (режиссер В. Яковлев, художник В. Мазанов, 1972 г.) в центре сцены, на самом видном месте стоял столб с рупором громкоговорителя. С этим радиорепродуктором у сельчан было связано все: и горе, и радость. Он приносил первые вести с войны, незримыми нитями связывал многострадальных женщин с воевавшими мужьями, отсюда раздались первые позывные, извещавшие о Великой Победе. Он помогал упавшим и уставшим подняться и идти дальше.

В спектакле-легенде «Сĕрпе хĕр» (Земля и девушка) Н. Терентьева (режиссер В. Яковлев, художник В. Мазанов, 1973 г.), повествовавшем об извечном стремлении народа к счастью, свободе, красоте, появлялся в сочетании с израненной оврагами вздыбленной землей расшитый красивым национальным орнаментом чисто-белый сурбан и серебряный девичий убор — тухья.

В спектакле «Сисĕм хысĕн аслати» (После молнии гром) Н. Терентьева (режиссер В. Яковлев, художник В. Мазанов, 1978 г.), посвященном историческим событиям 1917—1918 гг., как символ победы Красного Знамени пролетариата, знак преемственности культур была возвышавшаяся в центре сцены классическая колонна, украшенная алым бархатом.

Символом революции, которая дала молодому поколению силы для полета, стали в спектакле «Великие голодранцы» Ф. Наседкина крылья. В чувашском переводе название пьесы так и звучало «Сунат сарна вăхăт» — «Время, когда расправлялись крылья» (режиссер Л. Родионов, художник В. Мазанов, 1977 г.). Правда, этот символ не до конца растворился в спектакле, недостаточно полно был поддержан актерской игрой. Но образ, вполне определенный, в спектакле присутствовал.

А в спектакле «Кровавая свадьба» (Юнлă туй, 1974 г.) режиссер В. Яковлев и художник В. Мазанов прежде всего доверились автору Ф. Гарсиа Лорке — поэту и драматургу, великолепно знавшему законы театра, — включив в действие свет, цвет, звук, пластику. И спектакль стал суровым повествованием

о людях прекрасных, но полных противоречий, о трудной жизни народа на этой окаменелой, опаленной зноем земле. В оформлении спектакля потрескавшаяся серая земля где-то далеко, неизвестно где, сливается с таким же серым небом. Безысходную печаль вызывает вид хижин из грубых камней. И так же, как ждет влаги эта иссохшая земля, так жаждет счастья человек. Как символ этой вечной жажды громоздились на сцене огромные пустые кувшины. Глухие удары барабанов сменялись скрежетом тяжелых жерновов ручной мельницы; яркая народная испанская мелодия уступала место главной трагической теме Шестой симфонии Чайковского. Напряженность борьбы, трагичность исхода поведенной театром истории и величие человека, ставшего выше предрассудков, выше себя,— все это передавалось в режиссерском решении, в сценографии спектакля.

Своеобразно обозначились контуры монументальной формы в спектаклях-эпосах, спектаклях-легендах, посвященных историческому прошлому чувашского народа: «Шурча таврашёнче» (Близ Акрамова) — у режиссера А. Васильева, «Ѕёрпе хёр» (Земля и девушка), «Телей и Илем» — у В. Яковлева. И решение пространства спектакля, и звуковое оформление, и построение мизансцен строго подчинялись единой цели.

Вот как это выглядело в спектакле «Телей и Илем» (1977 г.). В театральном варианте пьесы (в отличие от авторского она значительно сокращена, несколько переделана) — 12 картин, не считая эпилога. Смена декораций сильно затянула бы спектакль, даже при наличии той техники, какой обладает сегодня сцена академического театра. Тогда вряд ли удалось бы достигнуть той четкости ритма, строгости и в то же время монументальности, что присутствует сегодня в спектакле и придает ему огромную значимость, рождая особое чувство, которое сродни чувству, непременно возникающему, когда берешь в руки какую-то старинную редкую, антикварную книгу или когда своими собственными глазами зришь творения «богов от искусства», как, например, «Сикстинскую мадонну» Рафаэля. В этот момент будто воочию соприкасаешься с древней историей, которую создавали тоже люди. Все вроде бы и рядом с тобой, и в то же время далеко. Величава и гармонична седая старина. Гармонична тем, что доносит через десятки поколений самые яркие страницы истории. Не от этого ли ощущения оттолкнулись создатели спектакля «Телей и Илем»? Ведь он прежде всего покориет строгостью и четкостью рисунка. Неспешно, в духе чудом дошедших до нас старинных легенд идет спектакль. И в то же время его действие внутренне напряженно, драматично.

Подчиняя сценографию единому режиссерскому решению, художник В. Мазанов нашел оригинальное оформление. На сцене единый для всех 12 картин станок. Повернутый в разном ракурсе, он моментально меняет место действия. Причем круг

сцены идет на глазах зрителя, и это не нарушает восприятия спектакля. Более того, линия контура площадки — то с величественным молельным столбом «юпа», то с ошетилившимися остриями кольев забора, то с широкими ступенями, устланными ковром, к креслу-трону — создают вполне определенный характер сцены. Эпизодичность, кадровость спектакля не нарушают художественного единства, как не нарушается оно при умелом монтаже в кинематографе. Ритмичен весь спектакль. Ритм подчеркивается и глухими ударами старинного чувашского барабана, и высоким и низким перезвонами большого и малого молота по наковальне на фоне мелодичного звука рожка (в начале 3-го акта). Ритмично строятся мизансцены, массовки. В сцене моления величаво, в строгом чередовании стоят старики в длинных белых рубахах, выделяясь на красно-коричневом фоне оврага. Торжественно, значительно звучит сцена клятвы верности в борьбе, когда представители чувашей, башкир и болгар соединяют свои руки. И так же ритмично, длинной вереницей уходят усталой походкой обездоленные, но поднятые призывом Телая люди на новые земли. Лишь самая последняя женщина из этой вереницы людей на секунду нарушит этот ритм, отстав, чтобы еще раз взглянуть на землю, которую они покидают. И этот маленький штрих вносит новое беспокойство, как бы напрашиваясь на продолжение мелодии.

В совсем иной манере решен спектакль ТЮЗа «Звени, гитара!» (Янра, гитара!) А. Большакова (режиссер А. Васильев, художник И. Шихарев, 1978 г.). Пьеса довольно камерна по сюжету. Действие ее происходит в одном доме, среди членов одной семьи. Но момент автором выбран самый напряженный, самый трагический — правительственный переворот в Чили, захват власти хунтой, борьба народа с фашизмом.

Режиссер вместе с художником будто раздвинул, даже разрушил стены дома. Их просто нет на сцене. Даже мебель, необходимая по сюжету, отсутствует. Единый станок условно обозначает место действия. Все подчинено главному — самому событию. И спектакль решен остро публицистично, плакатно броско, ярко заостренно. Любопытно, что раньше определение «плакатность» применительно к спектаклю употреблялось в том случае, например, когда театр упрекали за поверхностный подход к теме. Сегодня это — конкретный стилиевой прием режисера.

А. Васильев трезво оценил плюсы и минусы драматургического материала. В пьесе нет глубоко психологически оправданных сюжетных поворотов, нет достаточно последовательного развития образов. Многие события, важные для развития характеров, происходят за кулисами. Но есть определенная страница истории Чили, трагическая и поучительная.

Плакатность режиссеру стала нужна для того, чтобы на судьбе членов одной семьи раскрыть трагедию целого народа.

И тогда в спектакле появился своеобразно решенный хор. Безмолвный, лишь в пластике выражающий мысль, идею той или иной сцены, он становится одним из главнейших компонентов выразительности спектакля. По ходу действия он то поддерживает романтическую устремленность юноши, то становится воплощением образа народа: вот он, сраженный автоматной очередью со сторожевых вышек, падает на землю стадионов, а вот возрождается и поднимается с гневно вскинутыми руками. С гибелью каждого члена этой чилийской семьи он встает единым, сомкнутым рядом.

Интересен прием использования микрофона. Режиссер предложил актерам наиболее патетический текст роли, имеющий особенно важное значение, произносить в микрофон. Правда, этот новый, ранее не использованный в драматическом спектакле прием не во всех сценах удается в равной степени. Не везде одинаково значительны эти смысловые акценты. Но прием заслуживает внимания.

Не во всем режиссерское видение спектакля растворилось в актерской игре. Создается впечатление, будто исполнители не поспевают за вечнощущим своим режиссером. И не тут ли появляется порой угрожающий разрыв режиссера-постановщика и режиссера-педагога, что уже сегодня тревожит в спектаклях наших театров? В целом же «Звени, гитара!» — это спектакль, свидетельствующий о творческих поисках режиссера.

Плодотворный поиск новых изобразительных средств современного театра принес целый переворот и в понятие сценического пространства и времени. Раскрылись таившиеся в них возможности, раздвинулись рамки выразительности сценического искусства. Сегодня зритель спокойно принимает моментальную смену и места и времени действия, возвращение из «сейчас» во «вчера» («Здравствуй, мама», «Остановите Малахова!», еще раньше — «Тополек мой в красной косынке»). Обнаружились ранее неведомые свойства сценического пространства. На той же сцене, на которой играли в 50-х, 60-х гг., сегодня совсем иначе раскрывается вся сложность мира. Режиссер и художник научились подчинять пространство сцены своим образным решениям. Научились подчинять ритм спектакля, то сжимая, концентрируя время, то растягивая его. Сегодня на сцене все реже даются пространственные описания места действия, чаще отказываются постановщики от иллюзорности. На современной сцене даже одна деталь может «работать» на то, чтобы определить, где, когда происходит действие. Порой пространство — не только место действия, но и компонент самого действия.

В спектакле академического театра «Снега» (Юр, шуря юр) Ю. Чепурина (режиссер Л. Родионов, художник В. Мазанов, 1971 г.) была сцена возвращения Павла Жихарева, романтического крестьянского сына, из тюрьмы в Галиции на родину, в Россию. Где-то в глубине совершенно обнаженной сценической

площадки, на фоне далеких гор с освещенными солнцем снежными вершинами появлялся с котомкой за спиной Павел (арт. В. Родионов). Через огромное пространство чужой земли он шел в Россию, в свою деревню. Постепенно угасал горизонт, и слева на первом плане высвечивался кусок сцены — запущенный погост, одинокое, с опавшими листьями, деревцо. Это — родная земля, многострадальная Родина. Так, за несколько минут сценического времени, проходил целый кусок жизни героя, на площадке в 4-5 метров зримо, осязаемо виделся проделанный им путь. Сцена приняла вид пространства реального, достоверного.

А как умело расширили пространство постановщики спектакля «Солдатская вдова» в сцене Дня Победы! В пьесе эта картина отсутствует. Нет текста и в театральном варианте этой сцены. Но она была нужна режиссеру, чтобы еще ярче высветить величие этого дня, завоеванного ценой величайших потерь и страданий. Под звуки торжественного марша из репродуктора из глубины сцены бежали, падали и снова бежали к авансцене радостные, смеющиеся, рыдающие, срывая с головы платки, женщины. Они встречали невидимых нам, но незримо присутствовавших солдат с войны. И площадка сцены расширялась до масштабов привокзальной площади. На сегодня это — один из ярких примеров нового подхода к решению пространства.

В спектакле «Варвары» (Аркатакансем) М. Горького (режиссер В. Яковлев, художник В. Мазанов, 1975 г.) постановщики оригинально вводят зрителей в жизнь провинциального городка дореволюционной России: на заднике в овальном обрамлении, в стиле старинных картинок, нарисовано несколько уголков улиц, домов этого города, где будут разворачиваться события пьесы.

Сегодня сцена смело осваивается и в глубину, и по вертикали, как это умело решено в спектаклях «Баня» (Мунча) В. Маяковского (режиссер В. Яковлев, художник В. Мазанов, 1976 г.), «Тин сәс суралнисем» (Новорожденные) Н. Терентьева (режиссер А. Васильев, художник В. Мазанов, 1976 г.). Новое сценическое пространство практически не знает ограничений. Оно вторгается и в зрительный зал, и действие властно захватывает публику. Так было в спектакле «Здравствуй, мама!», когда героиня с чужим ребенком на руках, которого она только что приняла в свою семью, как бы идя к людям с надеждой встретить у них поддержку, выходит в зрительный зал. Так было в спектакле «Кай, кай Ивана», когда сценическое пространство захватило зрительный зал, и герои настолько увлекали зрителей, что вводили их в действие. Во время гастролей в Москве этот спектакль шел на таком подъеме, что в финале несколько зрителей, увлеченные актерами, поднялись на сцену и вступили в общее веселье.

В спектакле «В добрый час!» В. Розова (режиссер В. Мень-

ших, художник В. Мазанов, 1970 г.) театр расширил место действия до масштабов страны. На заставках-декорациях было множество фотографий, раскрывавших разные моменты трудовых буден всей страны, всего народа. Здесь и дети, и рабочие-сталевары, золото пшеницы и каскады гидростанций. Лучи солнца состояли из фотографий Красной площади, Аллеи космонавтов, Останкинской телебашни. Театр как бы призывал юного зрителя: «Иди, ищи, пробуй! Перед тобой открыт целый мир».

Это же решение может служить примером, как смело сегодняшней театр прибегает к смежным видам искусства: вводятся кинопроекции, радиоголоса, пантомима и т. д. и т. п. Широко используется музыка «от театра». Зачастую она помогает в формировании стилистики спектакля. Любопытно использованы музыкальные произведения в спектакле академического театра «Осенний сад» Л. Хельман (режиссер И. Дмитриев, художник В. Мазанов, 1977 г.) — от классической до современной.

А в спектакль «Тёлёнмелле юрату» (Любовь необъяснимая) Н. Йорданова (режиссер Л. Родионов, художник Н. Максимов, композитор В. Ходяшев, 1977 г.), рассказывающий о героизме болгарского народа в годы борьбы с фашизмом, одним из главных героев был введен наш современник — юноша с гитарой: между картинами перед зрителями проходил молодой человек и в песнях-зонгах, чуть грустных, чуть торжественных, рассказывал о тех, кого он никогда не знал и не узнает, но кому он обязан жизнью. Через этот образ театр как бы перекидывал мост от прошлого к настоящему.

Сегодняшний театр перестал чураться зрелищности, возвращая себе свое богатство — театральность. Он устанавливает новый контакт со зрителем, эстетически подготовленным, понимающим и принимающим современный язык сценической условности.

Наши чувашские драматические театры сегодня на пути поисков. Это знаменательно. Но крайне важно, чтобы творческие радости поисков и находок не притупили чувство художественной меры. Как важно именно сегодня (завтра будет поздно) не растерять наше богатство — искусство большой реалистической правды, искусство психологического реализма. Как важно не порвать нити преемственности, связывающие сегодняшний театр с художественными достижениями предшествующих поколений театральных деятелей. Особенно остро встает проблема Актера в современном театре. Тема эта настолько значительна, что требует специального исследования. Причем, это — тревога не только наших театров¹⁰.

У Станиславского, при всем его уважении к искусству режиссера XX века, при всем понимании его роли в развитии бу-

¹⁰ См.: Кожухова Г. А Гоголь молчит...—«Правда», 29 января 1979 г.; Кречетова Р. Шагреневая кожа.—«Театр», 1979, № 1.

дущего театра, было величайшее преклонение перед искусством актера. Истинный режиссер, считал он, не умалит роли того, без кого вообще невозможен театр — истинного актера. Как важно сегодня, чтобы режиссер в своем увлечении в поисках новых средств сценической выразительности, в своем новаторстве не терял главного — связи своего искусства с актерским. Чтобы новые формы появлялись не ради самих форм, а ради еще более полного раскрытия человеческих судеб и характеров, ради роста актерского мастерства, в строгом соответствии с традициями театра. Лучшие достижения современного театра показали, что на сцене действительно может быть любая обстановка — условная, реальная, абстрактная, бытовая, самая сказочная, но важно одно — чтобы она исходила из сути произведения, чтобы помогала актеру в его искусстве раскрытия души человеческой. Если же поиски новых технических, сценических приемов пойдут за счет приоритета режиссера, в нарушение его союза с актером, случится непоправимое. Крайне важно, чтобы его искусство не только не мешало, а обогащало бы актерское творчество, чтобы актер был для режиссера не «материалом», а творцом. А может, стоит подумать: что нового должно появиться сегодня в актерском искусстве, с тем чтобы актер смелее и полнее осваивал то, что принес сегодня в театр режиссер?

Современный театр значительно обогатил свое вечно живое искусство новыми открытиями. Это лишний раз доказывает неисчерпаемость творческих возможностей этого демократического вида искусства. И чувашские драматические театры в целом — на верном пути развития в общей семье советского многонационального театра.



СЦЕНИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПЬЕС Л. Н. ТОЛСТОГО В ЧУВАШСКОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

(В связи с 150-летием со дня рождения Л. Н. Толстого)

За свою 60-летнюю историю Чувашский государственный академический драматический театр имени К. В. Иванова осуществил свыше четырехсот спектаклей. Из них около ста — по пьесам классиков русской и зарубежной драматургии.

В первые два года существования театра, с 1918 по 1920 гг., на его сцене прошло около пятидесяти пьес, из них 32 — классические пьесы. Обращение к произведениям А. Островского и Н. Гоголя, Д. Фонвизина и А. Сухово-Кобылина, Ж. Мольера и Ф. Шиллера, Л. Толстого и других драматургов сыграло огромную, если не основополагающую, роль в определении творческого лица театра, его направления. В условиях, когда за плечами пионеров Чувашского театра не было ни опыта, ни знаний, ни собственной школы, когда еще только определялись в стране пути развития новой культуры, а борьба направлений в искусстве была особенно остра, когда различно было отношение к классике, когда, наконец, у Чувашского театра не было ни одного профессионального актера, режиссера, — своеобразным компасом для него в бушующем море страстей и столкновений различных направлений в молодом советском искусстве стала классика. А для начинающих чувашских актеров и режиссеров классика стала великолепной школой мастерства, школой воспитания сценической культуры, художественного вкуса.

Классика была также основой для развития своего национального самобытного искусства. И это не парадокс. «Даже тогда, когда прогресс одного народа совершается через заимствование у другого, — писал в свое время В. Г. Белинский, — он тем не менее совершенно национален. Иначе нет прогресса»¹.

Освоение Чувашским театром наследия классической драматургии прошло как бы в несколько этапов. На первом этапе произведения классиков приспособлялись к театру и зрителю, как мы говорим, «очувашивались»: пьеса упрощалась, в нее

¹ Белинский В. Г. Сочинения, т. 10. М., 1956, с. 29.

вводились чувашские пословицы и поговорки, а при постановке действие пьесы откровенно переносилось в чувашскую деревню со всей ее характерной обстановкой и бытовыми подробностями, вводились чувашские песни и пляски.

Для второго этапа характерно приближение к оригиналу. Осуществляя спектакль, театр стремился во всем следовать автору, пытался вскрыть содержание пьесы, ее идейную основу.

Наконец, на третьем, современном этапе для лучших спектаклей Чувашского театра характерно глубокое прочтение классики. В них проявляется не только стремление воплотить все богатство художественного произведения, но и мастерство постановщиков в выявлении тех проблем, которые делают эти пьесы современными, чем подтверждают слова В. И. Ленина, посвященные творчеству Л. Н. Толстого: есть в этих произведениях «то, что не отошло в прошлое, что принадлежит будущему»².

Это несколько пространное рассуждение о значении классики для Чувашского театра и определение этапов ее усвоения мы позволили себе потому, что в обращении именно к пьесам Л. Н. Толстого наиболее ярко проявились все характерные особенности в творчестве этого театра.

Всего три пьесы Л. Н. Толстого были поставлены на сцене театра: «От ней все качества», «Первый винокур» и дважды — «Власть тьмы». Но и обращение к этим, таким разным по своим идейным и художественным достоинствам произведениям великого писателя весьма показательно при рассмотрении этих спектаклей в плане становления и развития театра, в выявлении, определении значения творчества Толстого-драматурга для его деятельности.

Одноактную пьесу «От ней все качества» Толстой написал в конце жизни, в 1910 г. (это было его последнее драматургическое произведение), когда в творчестве писателя особенно усилились мотивы «нравственного самоусовершенствования», восходящие к патриархально-крестьянскому сознанию. Предназначенная для народных театров, она специально была упрощена, была легка для постановки. Чувашский театр поставил ее, как и одноактную пьесу «Первый винокур», в самом начале своей деятельности, когда силы театра были невелики, а о режиссерском прочтении пьесы, о собственной трактовке не могло быть и речи. А «Власть тьмы» — первую пьесу Льва Толстого, написанную им в период наивысшего творческого расцвета, — по-настоящему, достойно великого писателя, в отличие от первого (1923 г.), довольно поверхностно решенного спектакля, Чувашский театр поставил лишь в 1967 г., когда овладел мастерством исполнительской культуры, когда за плечами был уже богатый

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 23.

опыт, освоение основ великолепной школы передового русского реалистического театра.

В этом историческом факте заключается определенная закономерность.

Пьесы «От ней все качества» и «Первый винокур», хотя и небольшого объема, весьма характерны для творчества Толстого этого периода. По своему назначению (что продиктовало и форму их, и объем), написаны они в явно морализаторских тонах, с назидательной целью — о губительности пьянства, лени, с восхвалением трудолюбия, скромности крестьян. «От ней все качества» предназначалась для любительского драматического кружка в Телятинках, на хуторе В. Г. Черткова, который специально ставил спектакли для крестьян. Там же весной 1910 г. была поставлена и пьеса «Первый винокур». В эти годы Толстой увлекался идеей народного театра, его очень интересовал, например, Василеостровский (в Петербурге) театр для рабочих (в те времена понятие «народный театр» отличалось от современного. Театры были профессиональные, но ставились спектакли для простого люда). Толстой писал: «Народный театр очень занимает меня, и я бы очень был рад, если б мог ему содействовать...» — и добавлял: «Дело огромного значения и доброе божье дело»³.

Обе пьесы были явно обращены к народу. Их можно было играть на любой малоприспособленной сцене. В них небольшое количество действующих лиц.

По своей сути пьесы — пример противоречивости Толстого, о которой говорил в известных статьях о писателе В. И. Ленин. С одной стороны, в них чувствуется рука гения, с другой — явны предвзятые, притянутые идеи.

На нескольких страницах пьесы «От ней все качества», как бы в сгустке, дана реальная, до мельчайших подробностей, бытовая картина из жизни простой крестьянской семьи. Начинается действие с тревожной нотки: в доме Михаила все: и мать Акулина, и жена Марфа — в напряженном ожидании. Хозяину пора бы вернуться с базара. Уж не запил ли он? «Ох, недоброе чует мое сердце!» — тоскует Марфа. В это время в доме появляется постоялец Прохожий. Несмотря на свой убогий вид, он обнаруживает сметливость, юмор, а стремясь выглядеть образованным человеком, то и дело, кстати и некстати, вставляет иностранные словечки в свою речь. Но от этого его жалкое, нищенское состояние подчеркивается еще более. И когда во втором действии хозяева дома обнаруживают пропажу привезенного Михаилом из города чая и сахара, подозрения сразу падают на Прохожего. Его приводят и разоблачают. Раскаявшись, он «бросает на стол чай-сахар и, всхлипывая, быстро уходит». Так заканчивается пьеса.

³ Цит. по кн.: *Щеглов И.* О народном театре. М., 1895, с. 46—47.

Состояние тревоги, нужды, сам быт были знакомы и актерам, и зрителям. Эдакий разбитной, пьяненький появляется Михаил вместе с Игнатом, которого автор характеризует как глуповатого балагура. Но сколько тревоги вносит тот же Михаил, когда с кулаками набрасывается на жену, посмевшую попрекнуть его за вино. А сколько несправедливости, исходящей от «сильных мира сего» по отношению к маленьким людям, вскрывается в мимоходом поведенных Прохожим рассказах!

События происходят на фоне будничных дел: Акулина прядет, Марфа месит тесто, качается люлька, идет чаепитие за столом, хозяйка вносит дрова, хозяин одевается и т. д.— то есть быт простой деревенской жизни во всех деталях.

И сюжет пьесы, и образы легко поддавались переделке. Режиссер спектакля (он же переводчик пьесы) И. С. Максимов-Кошкинский и художник К. М. Васильев перенесли действие пьесы в чувашскую деревню: на сцене была воссоздана привычная для исполнителей, выходцев из деревни, атмосфера жизни крестьян, в кругу привычной домашней утвари, привезенной из сел. В этой знакомой до мелочей обстановке актерам легче было играть свои роли, что имело немаловажное значение, т. к. абсолютное большинство из них впервые в жизни вышло на сцену. Имена действующих лиц были соответственно переделаны: Акулина — Кулине, Михаил — Михаля, Игнат — Йакнат, Марфа — Марук. И одеты они были в обычные чувашские костюмы.

После спектакля⁴ было дано инсценированное представление «Чувашская свадьба» с исполнением национальных песен и плясок. Кроме артистов театра, в представлении участвовал чувашский хор под управлением студента Т. Д. Алексеева. Спектакль и сцена свадьбы воспринимались как единое целое, как картины родной и близкой для сердца каждого зрителя жизни. Спектакль прошел успешно.

Большую роль в успехе спектакля сыграло, разумеется, чувство национальной гордости, радость обретенного в результате Великой Октябрьской социалистической революции права свободно говорить и писать на родном языке. Но и не только.

Пьеса определена автором как комедия. Но в ней явно чувствуется та боль за крестьянские судьбы, которая не покидала Толстого многие годы. Образы крестьян выведены с особой теплотой, сердечностью. Автор все время подчеркивает высокие моральные устои Акулины, Марфы. И Михаил у него добр и «отходчив». И вот этим людям противопоставляется Прохожий,

⁴ Газета «Казанское слово» 21 января 1918 г. сообщала о спектакле: «Сегодня, 21 января, в здании женского медицинского института «Чувашская национальная драма» под управлением артиста И. С. Максимова ставит чувашский спектакль. Идет «От ней все качества», комедия в 2-х действиях Л. Н. Толстого».

как представитель городских пролетариев. В оригинале облик этого персонажа весьма непригляден. Это спившийся человек, способный на мелкое воровство, из последних сил пытающийся выдать себя за образованного интеллигента, чуть ли не участника политической борьбы. «Образ настолько тенденциозен, окарикатурен, что теряет всякое правдоподобие»⁵. Известны слова самого Толстого, признававшего, что над этим жалким типом и смеяться нельзя.

Но вот как распорядилось Время и со сценической судьбой пьесы, и с противоречиями в ней самого Толстого.

До революции пьеса ставилась лишь в сельских театрах. В первые годы после Октября она прошла и на профессиональной сцене (в бывшем Александринском театре и театре Незлобина). И вот 21 января (ст. ст.) 1918 г. была сыграна чувашскими артистами.

Вспоминая об этом спектакле, И. С. Максимов-Кошкинский рассказывал, что он исполнял в нем роль Прохожего⁶. Образ этот никак не воспринимался отрицательным. В трактовке Максимова-Кошкинского это был веселый, слегка подгулявший мастерской, случайно оказавшийся в доме Михайлы. Как уж трактовался поступок Прохожего, когда он «прихватывал с собой сахар», об этом Иоаким Степанович не рассказывал, но то, что зрителей этот образ отнюдь не возмущал,— это точно.

Известно, что в спектаклях тех лет в петербургских театрах тоже была снята эта откровенная тенденциозность, карикатурность на рабочего-агитатора⁷. Так продиктовало время и революционно настроенный зритель.

Спектакль «От ней все качества» Чувашского театра был близок и понятен зрителю. Близок, потому что на сцене жили, страдали обыкновенные люди. Он настолько был признан своим, что прошел на сцене театра несколько раз, а это для тех времен было большим признанием. Отчитываясь за 1918 г., заведующий Чувашским отделом Наркомнаца Д. С. Эльмень сообщал, что «во время Октябрьских торжеств в Казани был устроен юбилейный спектакль для красноармейцев-чуваш», была «поставлена пьеса «От ней все качества» и шли митинги»⁸.

На первом этапе театр при выборе пьес прежде всего заботился о доступности этого нового для чувашского зрителя вида искусства. Насколько театр органично и быстро войдет в духовную жизнь народа, насколько сможет отвечать интересам

⁵ Ломунов К. *Драматургия Л. Н. Толстого*. М., 1956, с. 422.

⁶ Остальные роли исполняли: Кулине — Е. Миронова, Марук — Е. Терентьева, Йакнат — П. Осипов, Михалья — М. Акимов. — Рукопись воспоминаний И. С. Максимова-Кошкинского. Архив автора статьи.

⁷ Ломунов К. *Драматургия Л. Н. Толстого*, с. 424.

⁸ ЦГАОР, ф. 1318, оп. 1, д. 30, л. 38.

Времени — это было законное беспокойство его организаторов. И обращение его к произведениям классиков, к пьесам Толстого, в частности, сыграло немаловажную роль в том, что театр был понят и принят народом. Классика открывала перед ним огромный мир, расширяла горизонты познания, предоставляла материал для сравнений, помогала уяснить историческое значение свершившегося и свою роль в этом свершении.

Следующее обращение театра к драматургии Л. Н. Толстого произошло в 1923 г. — в трудный период для молодой Чувашской области: экономическая и политическая жизнь осложнилась засухой 1921 г., и без того неокрепшее хозяйство Чувашии сильно пошатнулось. Театр лишился государственной субсидии, в штате сохранилось не более 5—6 актеров, остальные, как любители, участвовали в спектаклях без оплаты. Труппа поредела. Изменился и зритель: нэп оживил мещанские нравы обывателей города — иные стали требования зрительного зала, иная реакция. «Театр пропадает, писал в эти годы И. Максимов-Кошкинский. — Чувашские актеры живут тяжело, играют при пустом зале»⁹. И главное, что помогло театру сохранить себя, сохранить свое верно взятое творческое направление, — это классика. Кроме спектаклей, привезенных театром из Казани в 1920 г.: «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, — на его сцене впервые ставятся пьесы «Мария Тюдор» В. Гюго, «Савва» Л. Андреева, «Ревизор» Н. Гоголя. А 31 января 1923 г. состоялась премьера спектакля «Власть тьмы» Л. Н. Толстого в переводе Г. И. Иванова.

«Власть тьмы» был один из значительных спектаклей этого сложного периода. Со всей ответственностью отнесся театр к постановке этой — одной из труднейших — пьес русской драматургии. В отличие от других, спектакль готовился несколько месяцев. В те годы пьесы репетировали обычно не больше недели — двух. А здесь: 24 ноября 1922 г. газета «Канаш» сообщила, что труппа готовит «Власть тьмы», а премьера состоялась спустя два месяца. К исполнению ролей были привлечены лучшие силы театра: И. Максимов-Кошкинский, И. Илларионов (Иван Мучи), К. Егоров, Ф. Дмитриева, У. Тимофеева, Е. Осипова, М. Михайлова. Спектакль воспринимался как трагический рассказ о людях, которые запутались в собственных несчастьях и жизнь которых становится невыносимой в окружающем их мраке. Но были в спектакле персонажи, вносящие в эту жизнь лучики надежды. Как носители нравственной чистоты народа, его душевности выступали в нем Аким — К. Егоров, Митрич — И. Илларионов, Анютка — Ф. Дмитриева. Весьма показательно, что с наибольшим успехом проходила в спектакле знаменитая сцена Митрича и Анютки, когда, рассказывая о своей жизни,

⁹ «Канаш», 16 ноября 1923 г.

угрюмый и суровый старый солдат Митрич в исполнении И. Илларионова превращался в сердечного и доброго человека. А в игре Ф. Дмитриевой зрителей подкупала искренность, непосредственность девочки, чистота ее детских чувств. И тот факт, что рецензентом спектакля, судившим о нем по реакции зрителя, была замечена эта сцена, лишенная внешней действенности, но богатая внутренним настроением, смысловым содержанием, передающая душевное состояние героев, говорит о многом — он свидетельствует о том, что чувашские актеры на новом этапе развития театра освоили еще одну ступень мастерства. Да и само обращение к этой пьесе говорило о творческой смелости коллектива.

Спектакль прошел наибольшее, по тому времени, число раз и был признан лучшим в сезоне. Рецензент писал тогда: «Очень хорошо играли актеры. Такое впечатление, что Толстой специально для них написал пьесу»¹⁰.

Огромное значение в успехе спектакля имело, конечно, само произведение, заложенные в нем мысли, идеи: мы вправе предположить, что в драматической судьбе его героев и в недавнем прошлом чувашского народа зрители находили много общего. Не потому ли пьеса была принята как своя, как написанная о чувашских крестьянах?

Театр сознавал, что классика, в частности, эта пьеса, должна стать той школой, где народ мог бы повышать свои знания. Вот почему, отмечая, как хорошо был принят зрителем спектакль, когда он стоя «аплодировал, вызывая артистов», автор статьи, сетуя на плохое посещение, с болью писал: «Но театр был наполовину пуст... Если уж на такой спектакль вы не приходите, чуваша, то где же будете учиться?»¹¹

Появившись в репертуаре театра в труднейший период его истории, пьеса Толстого «Власть тьмы» сыграла определенную роль в его дальнейшем развитии.

И вот, наконец спектакль «Власть тьмы» 1967 года (перевод пьесы Г. Е. Ефимова). К новой постановке театр приступил как творчески зрелый, высокопрофессиональный коллектив. За его плечами была уже 49-летняя история, полная побед и поражений, был богатейший опыт, были свои сложившиеся традиции. Труппа была представлена целой плеядой актеров разных поколений — актеров ярких, самобытных, отличившихся творческой индивидуальностью, многие из них имели высшее специальное образование. К этому времени театр поставил на своей сцене такие сложные пьесы классической драматургии, как «Отелло» В. Шекспира, «Лес» и «Бесприданница» А. Островского, «Мещане» и «Старик» М. Горького, — эти спектакли стали достижением театра и сегодня расцениваются как этапные

¹⁰ Г-а. Театр.—«Канаш», 20 мая 1923 г.

¹¹ «Канаш», 28 февраля 1923 г.

в его истории. В них во всем блеске выступили такие талантливые актеры, как Б. А. Алексеев, А. К. Ургалкин, Л. Ф. Семенов, И. О. Молодов, О. И. Ырзем, Е. В. Шорникова, А. В. Долгова, В. К. Кузьмина, В. И. Родионов,— имена говорят сами за себя. То есть к новой постановке пьесы Л. Н. Толстого театр обратился уже как коллектив, вооруженный знаниями, накопленным опытом, творчески зрелый.

И сработал неписанный закон искусства: чем более зрелый театр, чем он опытнее, тем больше у него возможностей исчерпывающе полно раскрыть в спектакле такого мыслителя, каким был Лев Толстой. Ибо значение творчества таких драматургов возрастает во времени. Если в 1923 г. пьеса «Власть тьмы» была прочитана театром как бытовая, то спустя 34 года режиссер Л. Н. Родионов с художником В. М. Мазановым подошли к ней как к социально-исторической трагедии. Постановочный коллектив сумел увидеть особенности этого произведения Толстого, его нововведение в традиционную реально-бытовую драматургию. Разглядев и по достоинству оценив эти художественные качества пьесы, театр сумел расширить возможности сценического действия, сумел во всей полноте раскрыть своеобразие характеров героев, опираясь на оценку творчества Л. Н. Толстого, данную В. И. Лениным, в частности, на ту мысль, что, обладая чуткой социальной совестью, великий писатель «сумел с замечательной силой передать настроение широких масс, угнетенных современным порядком, обрисовать их положение, выразить их стихийное чувство протеста и негодования»¹². Постановщиков покорила огромная вера Толстого в силу и мудрость народа, в жизненность его традиций и внутренних нравственных законов. Они взяли себе девизом страстные слова писателя о народе, высказанные им в письме к критику Н. Н. Страхову: «Да только перестаньте хоть на один год спаивать его, одурять его, грабить и связывать его и посмотрите, что он сделает и как он достигнет того благосостояния, о котором вы и мечтать не смеете»¹³.

В спектакле 1967 г. театр стремился прежде всего выявить и пронести толстовское отношение к народу, его величайший гуманизм, веру в человека, в его высокие нравственные идеалы, провозглашение Толстым той силы человеческого разума, что всегда находится в поисках истины, стремлении к духовному совершенству. Но театр не просто «провозглашал» эти идеи Толстого, он их раскрывал в столкновении, в конфликте «власти тьмы» с естественным стремлением человека к свету и правде. Особенно полно, звучно, ярко главную тему пьесы несли актеры Б. А. Алексеев в роли Акима и В. И. Родионов — в роли Митрича. Это тем более показательно, что образ Акима, к примеру,

¹² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 20.

¹³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т., т. 66. М., 1953, с. 204—205.

далеко не всегда становился в театрах яркой сценической фигурой как воплощение основной темы спектакля: напряженностью самого действия этот образ чаще всего оттеснялся на второй план.

В спектакле Чувашского академического театра сюжетный конфликт, как это и положено, держался на образах Анисьи, Матрены, Никиты. Мотивы их действий нисколько не приглушались. Исполнители этих ролей стремились, и это им удалось, вскрыть всю глубину противоречий героев и их поведения. Причем они не спешили в своей игре осуждать их. Всей силой своего дарования актеры передали раздирающее душу противоречие в мыслях, поступках, сложную гамму переживаний героев.

Роль Анисьи (как, впрочем, все главные роли) исполняли две актрисы — В. Кузьмина и Г. Мадеева. И каждая из них решала образ по-своему. Если Анисья у Г. Мадеевой была натурой хрупкой и цепь ее преступлений шла не от силы и жажды жизни, а от безысходности и отчаяния, от усталости в этом грубом и мрачном мире, то у Кузьминой Анисья отчаянно цеплялась за жизнь, за Никиту — в нем и только в нем одном она видела смысл своего существования и потому до последнего боролась за него. Кульминацией образа была сцена, где Анисья, по наущению Матрены, приносила деньги, снятые с груди умирающего мужа.

...Вот, прижав к себе мешочек, стремглав, будто спасаясь от греха, выбегает она во двор, где ее ждут Матрена и Никита, и в бессилии падает на колени: «Вот они...» Практичная Матрена сразу рассудила: «Давай Микитке, он схоронит». Анисья — Кузьмина, стоя на коленях, снизу вверх вглядывается в их лица. Она медлит, но не потому, что пытается удержать деньги (не деньги ей нужны, а Никита), а потому, что еще трудно ей охватить разумом содеянное. Позади — грех, а впереди?.. Но вот Никита заговорил, и она с готовностью отдает ему деньги и, обессиленная, как подкошенная трава, падает. Все уходит. Анисья — Кузьмина, распластанная на земле, остается одна.

И потом Анисья тщетно пытается наладить жизнь. Но одно преступление влечет за собой другое. И уже не совесть мучает ее, а страстное желание жить, жить во что бы то ни стало, чего бы это ни стоило. С отчаянной страстью, жаждой жизни, одержимостью бросалась она в омут, не замечая, как с каждым преступлением отдаляется от нее жизнь, отдаляется Никита.

Театр не спешит осудить и Матрену, казалось бы, источника всех зол и преступлений. Вняв предупреждениям Толстого, что ее вовсе не надо играть злодейкой, как думают многие, что это обыкновенная старуха, по-своему желяющая добра своему сыну, театр поручил эту роль актрисам очень женственным по природе, довольно бытового плана, — А. Долговой и Р. Ананьевой. Кругленькая, аккуратная и вроде бы такая участливая к беде Анисьи была Матрена Долговой. И самые страшные пре-

ступления она совершала деловито, размеренно. Она не спешила со своими разговорами, когда Аким укорял их сына Никиту в неверности Марине... Матрена — Долгова стоит в стороне, сложив на животе руки. Но ее безучастие — лишь кажущееся. Нервно подергиваются большие пальцы сложенных рук, нетерпеливо переступает. Вся подалась вперед и, как клушка, готова броситься на защиту сына. И такая она вся — изворотливая, волевая, потерявшая всякое понятие совести в этом жестоком мире сделок, становящаяся сама продуктом этого мира. В ней сидел нечеловеческий инстинкт борьбы за жизнь. Какое бы преступление она ни совершала, ни разу не оглянулась назад, чтобы оценить свой поступок. Вся она была порождением темноты и невежества.

По трактовке Р. Ананьевой, мотивами преступления Матрены были скорее деньги, цену которым она отлично знает. Быстрая, хлопотливая, она стремилась все успеть, устроить, не задумываясь о последствиях.

Внешне действие пьесы Толстого построено так, что все беды вроде бы совершаются из-за Никиты: из-за него отравляют Петра, из-за его незаконнорожденного ребенка не могут совершить сделку и выдать замуж Акулину и ребенка лишают жизни. Молодой тогда актер Н. Григорьев так и рисовал его портрет: это был буйный, бесшабашный парень, как говорят в народе, «без царя в голове». Статный, сильный, красивый, он был рожден для радости жизни и труда. Таким он приходил с поля — широкоплечий, с засученными рукавами белой рубахи. Входя во двор, он будто приносил с собой запах полей и рабочего пота. Но жизнь все же не сложилась, ибо, равнодушный к чужой беде, он становился сам источником новых несчастий. Преступив однажды закон совести, он тянул за собой цепь преступлений.

Толстой с гениальным мастерством подводит Никиту к всенародному покаянию. И молодой актер Н. Григорьев сумел раскрыть всевозрастающую тревогу своего героя почти с начала спектакля. Вот сцена его разговора с Петром (эту небольшую, но важную роль проникновенно исполнял актер Л. Семенов).

Слева, на крыльце, стоит тяжело больной Петр — Семенов. Посреди двора — сильный, молодой Никита — Григорьев. Диалог их шел почти через всю сцену, и от этого смысл происходящего становился весомее, значительнее. Петр, чувствуя приближение смерти, просит Никиту простить его, если он когда обидел его. Никиту так и подкашивают эти слова — слова, идущие от чистой, искренней, непосредственной души Петра. Тяжелым камнем ложатся они ему на душу, так пригибают его к земле, что не справился Никита с собой, присел тут же, где стоял, погрузившись в невеселые думы. Шлейф этого разговора с Петром тянется за Никитой — Григорьевым до самого финала. Отсюда ведут начало его тяжелые раздумья о совести и чести.

Не во всей полноте удалось тогда молодому актеру вскрыть мотивы преступлений Никиты как результат его махрового эгоизма, подогреваемого обстановкой. Но все же это был очень цельный, законченный образ.

Самой сильной стороной спектакля стала великая вера Толстого в народ. Носителями истинной народной мудрости, нравственности, душевной силы, чистоты и правды были в спектакле образы Акима и Митрича. Через эти образы особенно ярко раскрывалась нравственно-этическая позиция писателя-драматурга. Удивительно слаженным ансамблем выступили тогда исполнители этих ролей. Их роднила душевная близость, искренность, у них была какая-то внутренняя связь. И роли свои актеры провели исключительно тактично, без излишнего акцента. Режиссеру Л. Родионову, постановщику «Власти тьмы», вообще свойственно доверие к актеру. Нередко, определив единое сквозное действие в создании образа, он предоставляет актеру творческую свободу, и, как правило, талантливые исполнители оправдывают это доверие.

Перед исполнителем роли Акима актером Б. Алексеевым была непростая задача — сделать, не изменяя Толстому, этот образ, которому автор больше, чем какому-либо другому персонажу, передал свои взгляды религиозно-аскетического проповедника, близким зрителю-современнику. И актер вышел из положения со свойственным ему мастерством, раскрыв в своем герое прежде всего черты человека — выходца из народных глубин. Нам представляется, что Аким Алексева чем-то был близок к ранее созданному этим актером образу Перчихина («Мещане» М. Горького, режиссер Л. Родионов, 1956). Но не повторением актерских приемов, не использованием раз удачно найденного хода к образу, а внутренним миром этих людей. Видна была природа их натуры, их нравственных позиций. Она заключалась в истинно народном их происхождении, в тесном и постоянном общении с рабочим людом, с самой матушкой-природой. Их взгляды и убеждения — следствие этого общения, потому они едины с народными взглядами и убеждениями. Позиции и Перчихина, и Акима в исполнении Алексеева были так тверды, что никакие обстоятельства, никакой резкий поворот судьбы не были способны изменить их. Для подобных людей нет компромисса, невозможна сделка с совестью.

Но Аким был более действителен, чем Перчихин. Он активнее и убежденнее отстаивал свои взгляды, резко выступал против противоестественных понятий чести и справедливости, решительнее отстаивал доброе начало в человеке. Толстовский Аким не раз обращается к богу. Не вымарывали этого текста и в спектакле. Но всем своим поведением, своим отношением к людям и событиям алексеевский Аким убеждал, что его религиозные взгляды — не от фанатической веры в бога, а не что иное, как сложившиеся в трудовом народе высокие нравственные требо-

вания, поколениями выработанные народные традиции. Сегодня даже трудно вспомнить, крестился ли в спектакле Аким... И глубоко логически оправданным становилось его поведение в сцене покаяния сына. ...Никита бросается отцу в ноги, его душит грех, он стремится сбросить с себя ужас преступлений. Аким — Алексеев принимает это как торжество справедливости: он знал, что рано или поздно сын придет к этому. Для него крайне важно, чтобы в нем пробудилась человеческая совесть. Радостно произнося: «Бог-то, бог-то! Он — во-о!» — Аким — Алексеев прикасался к собственной груди.

С какой-то особенной любовью, даже нежностью к своему герою рисовал актер его портрет неторопливыми мазками, мягкими линиями.

Внешне это был маленький, щупленький, старый человек, весь белый от седых волос, неказистый в своей старой одежке. Но в критический момент в нем проявлялась такая сила, такая твердость веры в своего внутреннего бога — хранителя душевной чистоты, правды и справедливости, такой наступательный порыв, что не заразиться им, не подчиниться ему было невозможно. С начала до конца спектакля актер вел внутреннюю линию образа тонко, точно, ни разу не отступая от жизненной правды, от логики развития характера. Высокая художественность Толстого в игре Алексеева нашла тогда достойного воплотителя. Он поднимал образ до эпического звучания. При внешней неприметности Аким — Алексеев вырастал в фигуру значительную, величественную.

Если Аким Алексеева с его размышлениями о жизни и человеке представлял эдаким философом из народа, то Аким в исполнении Е. Н. Никитина был более земным.

Работая среди простого люда, подрабатывая в городе, который накладывает свой отпечаток на человека, Аким Никитина больше разбирался в жизненных ситуациях, больше знал цену копейке. А еще больше он знал это, видя вокруг беспросветную нужду и бедность. И когда он столкнулся с беспутством сына, с его отступлением от честной жизни, он трезво и сурово оценил это.

В число главных образов вышел в спектакле созданный актером В. И. Родионовым образ Митрича. В пьесе эта роль занимает небольшое место. Но для освещения темы, которой заинтересовался театр, она имела большое значение. При первом появлении Митрич — Родионов выглядел старым, уставшим от жизненных невзгод человеком: опущенные плечи, тяжелая походка, весь обросший, небрежно одетый. Но в ходе действия в нем обнаруживалась огромная внутренняя сила, душевность, житейская проницательность. Именно эти черты характера и качества натуры подводили его к бунту против зла, к призыву никого не бояться, так как «все из одного теста», а потому все друг перед другом в ответе. Огромную жажду справедливости

пронес этот человек через тяжелую солдатскую жизнь.

Роль Митрича стала благодатным материалом для раскрытия новых граней дарования актера В. Родионова, в ней он еще раз проявил великолепное искусство тонкого психологического рисунка. Наблюдательность художника, проникновение во внутренний мир героя проявлялись и в продуманности образа до мельчайших деталей в костюме, гриме, походке, манере слушать и говорить — во всем его облике.

На спектакле «Власть тьмы» нередко раздавался смех. Вполне возможно, что сказывался и разный уровень эстетической подготовленности зрителя. Всего же вернее то, что в целом спектакль, при всем драматизме, вызывал законное чувство превосходства нашего современника, свободного от жестокой власти тьмы, внутреннее ощущение гордости за себя и свой народ. Не потому ли театр счел возможным посвятить свою работу 50-летию Великого Октября?

Немногочисленны обращения театра к пьесам Толстого. Но все эти спектакли, сопоставленные в историческом плане, их успехи и недостатки позволяют сделать определенные выводы.

За последние годы на сценах разных театров Чувашии, особенно Русского драматического театра, появлялись спектакли, в которых режиссеры, стремясь «осовременить» классиков, прибегали ко всякого рода ухищрениям. Перекраивались пьесы, вводились сцены, реплики из других произведений, хотя и того же автора, порой по-своему, вопреки замыслам автора, трактовалось и само произведение и отдельные образы. Так было, например, с «Чайкой» А. П. Чехова (режиссер В. Меньших, 1976 г.), с пьесой «Дело» А. Сухово-Кобылина (того же режиссера, 1977 г.). Это было замечено и тогда же осуждено рецензентами. Так, оценивая спектакль «Чайка», автор рецензии А. Ярмуж, например, писала: «Представляется спорной, что в финале спектакля не получила должного звучания тема подвига, осознанного служения искусству, общественному прогрессу. Приглушив жизнеутверждающее начало в решении темы подвига через образ Нины, режиссер обращается «за подкреплением» к другой чеховской пьесе. (Речь идет о введении в спектакль «Чайка» монолога Сони из пьесы «Дядя Ваня». — Ф. Р.) Думается, в таком «заимствовании» литературного материала необходимости не было»¹⁴.

Отчего такое происходит? От недомыслия, от неверия в собственные силы, от изощренности режиссерского «языка»? Ведь театр — искусство современников. Актер и зритель живут в одном мире, одними событиями, у них общие радости, общие большие вопросы. Хотят они того или нет, а на спектакле они вступают в обоюдозаинтересованный негласный разговор. И

¹⁴ Ярмуж А. И серьезно, и с любовью. — «Советская Чувашия», 17 апреля 1976 г.

потому главное, что может вызвать интерес к спектаклю или почему может быть он отвергнут, не принят, это — насколько идеи классика, выраженные в данной пьесе, нужны сегодняшнему зрителю. А выбор пьесы из огромного арсенала русской и мировой классической драматургии, «точное попадание» зависят от степени гражданственности, от таланта и чутья режиссера, остановившего свое внимание на том или другом произведении. Коль скоро театр выбрал пьесу, он обязан до конца поверить автору, предоставить ему возможность устами актеров заговорить, и только тогда зритель-современник поймет и примет спектакль — боль и радость автора. Об этом говорит, этому учит и сценическая история пьес Л. Н. Толстого на сцене Чувашского академического театра.



ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ В ЧУВАШСКОМ ТЕАТРЕ

Театральное искусство, являясь могущественным фактором формирования личности в развитом социалистическом обществе, оказывает сильное идейно-эстетическое воздействие на зрителя. Это влияние тем ощутимее, чем лучше актеры владеют всеми средствами сценической выразительности, в первую очередь правильным произношением — одним из основных требований речевой культуры.

Сценическая речь до сих пор остается в чувашском языковедении малоизученным объектом, мы еще не располагаем филологическими исследованиями этой проблемы. Между тем необходимость в них давно назрела. В республике, кроме профессиональных театров, имеется более двадцати народных театров, работают сотни самодеятельных драматических коллективов.

Сценическая речь тесно связана со всей культурой народа, с общим состоянием его художественной литературы. Поэтому процесс формирования и становления чувашской сценической речи следует рассматривать в связи с развитием общенационального литературного языка. Ведь о единых нормах произношения можно говорить лишь тогда, когда народ выработает свой единый литературный язык. Затрагивая вопросы сценической речи, мы не можем пройти мимо основных проблем общего процесса развития литературного языка.

Известно, что Чувашский драматический театр в первые годы своего существования обращался к переводным произведениям, поскольку своих национальных пьес почти не было. Только за 1918—1920 гг. в театре было поставлено более тридцати спектаклей. Были исполнены пьесы А. Островского, Н. Гоголя, А. Сухова-Кобылина, Д. Фонвизина, А. Писемского, А. Луначарского, Ж. Мольера, Ф. Шиллера и др., переведенные в основном И. С. Максимовым-Кошкинским, П. Н. Осиповым, Г. В. Зайцевым-Тал-Мрзой. Отличное знание особенностей народной речи, народного поэтического творчества помогали им переводить пьесы простым, понятным, художественно колоритным языком. Эти переводы сыграли решающее значение в воспитании первых чувашских актеров, которым вместе с освоением актерского

мастерства приходилось работать над нормами орфоэпии родного языка. Этого требовала повседневная работа коллектива и разнородный актерский состав театра, представлявший почти все чувашские диалекты и говоры.

Произведения русской и зарубежной драматургической классики послужили для первых чувашских актеров и режиссеров замечательной школой постижения театральной культуры. Но вместе с этим организаторы театра хорошо понимали необходимость создания национального репертуара. 30 мая 1918 г. театр ставит первую чувашскую оригинальную пьесу — «Вăхăтсăр вилĕм» (Безвременная смерть) М. Акимова-Аруя, через год зрители увидели комедию Ф. Павлова «Сутра» (На суде). Язык этих пьес изумительно прост, ясен и выразителен. Драматурги старательно отбирали из живой народной речи все лучшее для создания художественных образов. Например, в пьесе М. Акимова «Безвременная смерть» образ раненого солдата Мигулая формируется из его монологов-размышлений, характерных для миропонимания крестьянского парня, оказавшегося на войне:

М и к у л а й. Эпĕ тĕлĕнетĕп! Мĕн кирлĕ-ши ҫынсене вăрҫма? Мĕн ҫитмест-ши? Аманнăшан салтаксене хĕрессем параҫҫе. Ака, вăл мана чĕртет-ши? Мана сывлăх кирлĕ! Эпĕ ҫамрак! Манан пуранас килет! Мĕншĕн амантрĕҫ-ши мана?! Мĕнрен эпĕ айăпла? Эх, пуранас! (Пуҫне минтер ҫине чикет, ёсĕклет.) Ванюк! Ҫынсем халь ухмах. Малалла та ҫаплах пулĕ-ши? Тура чармĕ-ши вĕсене? Хаҫанчен пырĕ ку нуша?¹

Выразительными средствами языка здесь автор четко передает отношение героя к происходящим событиям. Присущие драматургии М. Акимова риторические вопросы и обращения и еще ряд особенностей языка этой пьесы давали актерам и режиссеру дополнительные краски для создания речевых характеристик персонажей.

Большое влияние на формирование сценической речи, выработку определенных традиций театра оказала постановка комедии Ф. Павлова «На суде». С точки зрения языка и истинной сценичности пьеса была безупречной. Особенно ярко проявилось художественное чутье автора в речевых характеристиках действующих лиц: каждый персонаж комедии говорит своим языком, характерным именно для него. При этом Ф. Павлов пользуется такими речевыми элементами, которые впоследствии легли в основу литературного языка, а имеющиеся отступления от нормы выдержаны с замечательным чувством художественной меры². Разговорная и просторечная лексика

¹ Акимов М. Ф. Вăхăтсăр вилĕм. Чĕмпĕр, 1919, 41 с.

² О языке комедии Ф. Павлова «На суде» см.: Павлов Н. С. Первое произведение чувашской советской драматургии.— «Учен. зап. Чувашск. гос. пед. ин-та», вып. IX. Чебоксары, 1960, с. 21—26.

Ухтерке, исковерканная «русско-чувашская» речь Криворотова, построенные по нормам русского синтаксиса чувашские фразы «господина мирового», грубые выражения Степаниды — все это тот языковый материал, который способствовал раскрытию внутреннего мира героев, их мыслей, моральных качеств, своеобразия характеров.

Работая над сценическим воплощением этих образов, актеры впервые так полно могли почувствовать силу и красоту родного слова, его эмоциональную и смысловую насыщенность.

В театре зазвучала народная речь. Она была близка актерам и зрителям — выражала национальный дух, потому что эти пьесы были созданы по законам формирующегося чувашского литературного языка.

У истоков формирования норм чувашской сценической речи стояли такие ведущие актеры и режиссеры театра, как И. С. Максимов-Кошкинский, П. Н. Осипов, Г. В. Зайцев-Тал-Мрза, И. А. Андреев-Шевле, М. Ф. Акимов и другие. Их самоотверженная преданность театру и чуткое внимание к слову сыграли основополагающую роль как в развитии театральной культуры в республике в целом, так и речевой культуры в частности.

Зачинатели Чувашского театра понимали, что дальнейший творческий рост национального театра невозможен без профессионального освоения высоких традиций русской сценической культуры и воспитания молодой смены. С открытием музыкально-театрального техникума будущие актеры впервые начали изучать как один из главных предметов технику сценической речи. Не случайно именно из числа выпускников этого техникума складывается впоследствии основной творческий состав коллектива Чувашского академического театра: подлинными мастерами сценической речи стали Е. Шорникова, А. Долгова, Р. Ананьева, Б. Алексеев, И. Молодов, Л. Семенов и другие. Они внесли значительный вклад в формирование чувашской сценической речи.

В дальнейшем совершенствовать, оттачивать свое умение и технику этим актерам помогает опытный мастер русского театрального искусства ученик К. Станиславского Е. Токмаков. Затем в театр приходит в качестве режиссера выпускник ВГИКа Г. Парне, позже — выпускники ГИТИСа К. Иванов и Л. Родионов, — все они в той или иной мере продолжали развивать традиции, заложенные первыми чувашскими актерами-энтузиастами.

С самого своего зарождения театр постоянно находился в поле зрения партийной печати, которая умело направляла процесс становления театра как вида искусства. Коммунистическая партия, осуществляя культурную революцию, придавала большое значение искусству, как орудью культурно-политического просвещения и идейно-эстетического воспитания трудящихся

города и деревни. Открывались новые очаги культуры — клубы и избы-читальни, народные театры, сельские художественные кружки, в работе которых особенно велика была роль звучащего слова. Здесь имели направляющее значение статьи и выступления Ф. П. Павлова и И. И. Илларионова (Ивана Мучи). В своих статьях Федор Павлов определяет эстетические нормы театра. Иван Мучи в статье «Чѣлхем йӓнаш тухмин, ай, юрѣчѣ», посвященной некоторым вопросам сценической речи, отмечает неразработанность этой важной проблемы: «Если мы хотим, чтобы слово наше звучало со сцены правильно, красиво, выразительно, необходимо начинать изучение чувашской орфоэпии еще в школе. Учителя строго следят за правильным написанием слова, выражением мысли, но не обращают ни малейшего внимания, как ученик произносит то или иное слово...

Не умея читать партитуру, нельзя поставить оперу, так и без овладения нормами орфоэпии родного языка невозможно создать подлинный сценический образ героя»³.

Эти слова, сказанные более тридцати лет назад, остаются актуальными и для наших дней.

Большое влияние на формирование речевой культуры театра оказали национальные драматурги М. Трубина, В. Алагер, Н. Айзман, Л. Агаков, которые в своей творческой работе проявили чуткое внимание к слову, отбирали для воплощения своего замысла необходимые языковые средства.

Огромную роль в повышении культуры сценической речи сыграла студийная форма подготовки чувашских профессиональных актеров в стенах ГИТИСа под руководством выдающихся мастеров советской сцены: театр дважды пополнялся выпускниками-студийцами этого замечательного института. Среди них ныне народная артистка РСФСР Вера Кузьмина, заслуженный артист РСФСР, народный артист Чувашской АССР Виктор Родионов, заслуженные артисты Чувашской АССР Николай Степанов, Галина Мадеева, Александра Лукьянова. В воспитании этих актеров, в воспитании их любви к родному слову определяющую роль сыграл преподаватель родной речи заслуженный деятель искусств Чувашской АССР Д. Д. Данилов, большой знаток языка, литературы, истории чувашского народа, превосходный журналист и педагог, жизнь которого посвящена была в основном подготовке театральных кадров.

«Его уроки по технике сценической речи, — вспоминает народная артистка РСФСР Вера Кузьмина, — для нас, приехавших в Москву из разных деревень республики, были теми очищающими струями, которые снимали с нас диалектные и речевые огрехи, приобщали к высокой культуре образного слова. Дмитрий Данилович часто устраивал для нас прослушивание

³ Мучи И. Чѣлхем йӓнаш тухмин, ай, юрѣчѣ. — «Чаваш коммуни», 1946, апрелен 30-мѣшѣ.

записей выдающихся мастеров русского художественного слова, записей актеров чувашского театра, хорошо владеющих родной речью. Эти прослушивания всегда завершались обсуждениями. Кроме того, устраивались встречи с известными чувашскими писателями. Незабываемы наши беседы о богатстве, красоте, образности родного языка с народным поэтом Чувашии П. П. Хузангаем, который в одно время в институте работал литературным консультантом нашей студии. В эти годы он для нашей чувашской группы переводил комедию А. Грибоедова «Горе от ума» и трагедию В. Шекспира «Ромео и Джульетта».

Работая над спектаклями по этим произведениям, студийцы еще и еще раз восхищались богатством родного языка, на котором можно выразить сложную мысль и красоту классических произведений.

Актер — создатель образов и выразитель идей произведений. И добрая мысль фальшива в устах недоброго человека. Любил повторять эту истину Дмитрий Данилович и воспитывал в нас большие чувства. «Хороший актер, — говорил нам он, — не может быть плохим человеком. Чтобы воспитать в себе хорошего актера, надо воспитать в себе человека»⁴.

Д. Данилов воспитал две группы чувашских актеров, которые сегодня несут со сцены образцы чувашской нормативной речи. Театр постепенно становится хранителем богатств родного языка, впитывая лучшие черты живой речевой практики.

Наш орденосный театр имени К. В. Иванова сегодня поистине стал школой чистоты, выразительности и красоты родного языка. Ряд актеров театра обладает образцовым литературным произношением. Здесь прежде всего следует сказать о народной артистке Чувашской АССР Нине Григорьевой. Выражаясь словами К. С. Станиславского, она знает, что «каждый из звуков, слагающихся в слово, каждая гласная, как и согласная, является как бы особой нотой, занимающей свое место в звуковом аккорде слова...»⁵. Речь ее удивительно мягка, правдива и выразительна. В созданных ею сценических образах Айгуль («В стране Айгуль»), Ахмур («Земля и девушка»), Селиме («Черный хлеб»), Лисук («Кушар»), Илем («Телей и Илем»), Нарспи («Нарспи») актриса покоряет мастерством владения словом, великолепно использует напевность и другие характерные особенности чувашской речи, произносит слова с глубоким пониманием текста, благодаря чему ее речь приобретает неповторимую эмоциональную выразительность.

Бережное отношение к слову, умение доносить до зрителя действенную мысль, раскрыть при помощи речи особенности характера героя присущи народному артисту СССР Алексею

⁴ Воспоминания народной артистки РСФСР В. Кузьминой. Рукопись. — Архив автора.

⁵ Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953, с. 493.

Ургалкину. На сцене Чувашского театра он создал целый ряд прекрасных образов. Замечательным достижением его актерского творчества явилось создание образа Шеркея в пьесе Н. Ильбека и Г. Микушкина «Черный хлеб». Артист сумел выразить самые глубокие черты характера героя всеми доступными актеру средствами, в том числе и речевыми. Алчность и неуравновешенность, жестокость и злоба изображаемого персонажа — все это ярко воссоздано им прежде всего благодаря отличному владению выразительными возможностями сценической речи.

Образец чувашской сценической речи с прекрасной дикцией и правильным литературным произношением наблюдаем у народной артистки РСФСР Веры Кузьминой. Актриса в соответствии с авторским текстом всегда стремится найти для своих героинь какие-то особые речевые краски, это значительно способствует раскрытию образа. Надолго останется в памяти зрителей созданный В. Кузьминой образ Матери в спектакле «Кровавая свадьба». Актриса выбирает самые разнообразные средства словесного выражения тончайших переливов душевного состояния героини, с большой проникновенной силой произносит финальный монолог, через слово доносит до зрителя основную идею классической пьесы Ф. Гарсиа Лорки. Зрители по достоинству оценили речевое мастерство В. Кузьминой и в других ее ролях, среди которых особо нужно отметить Кедерук в спектакле «Выйди, выйди за Ивана», Сайте — в «Черном хлебе». Зрителя подкупает богатство, разнообразие артистических возможностей этой талантливой актрисы, ее мастерство владения словом.

Подлинно народную, образцовую речь слышим из уст заслуженного артиста РСФСР, народного артиста Чувашской АССР Виктора Родионова. Он всегда профессионально относится к речевой характеристике своих героев. Здесь можно привести значительное количество примеров, когда артист, проявляя художественное чутье и вкус, мастерски использует колоритную чувашскую речь. За последние годы на сцене театра В. Родионовым созданы великолепные образы И. Я. Яковлева («Волны бьют о берег»), Митрича («Власть тьмы»), Кандюка («Черный хлеб»), Андро («Соседи»), Тохтамана («Нарспи»). Зрителю никогда не приходится напрягаться, чтобы понять мысль, высказанную актером, — настолько она всегда четко, ясно, точно выражена.

Это удивляет еще и потому, что для В. Родионова чувашский язык — не родной. Он родился и вырос в русской семье. Чувашский начал изучать активно лишь в стенах ГИТИСа под руководством Д. Данилова.

«У всех звуков, из которых складывается слово, — писал К. Станиславский, — своя душа, своя природа, свое содержание, которое должен почувствовать говорящий... Если человек не

чувствует души буквы, он не почувствует и души слова, не ощутит и души фразы, мысли»⁶.

В. Родионов всесторонне овладел душой чувашского слова, фразы, мысли. Создавая различные по своей человеческой сущности сценические образы, играя в спектаклях, разных по жанрам и стилевой направленности, он неизменно добивается той действенной интонации, того тембра, которые наиболее ярко, выразительно, достоверно выявляют замысел автора.

«Я всегда слушаю живую народную речь, стараюсь отбирать и запоминать все лучшее, яркое, что может пригодиться при создании роли,— говорит В. Родионов, рассказывая о своем творческом методе работы над ролью.— Необычно произнесенное в народе слово для меня всегда является предметом размышления и анализа. Почему так сказано и для чего? Выявить эту «тайну» — значит открыть тайну характера говорящего. Этим же приемом я пользуюсь и в работе над ролью»⁷.

По мнению В. Родионова, голос актера должен соответствовать характеру создаваемого образа. И не только это. Голос актера еще должен быть подготовлен к реализации творческих замыслов. Какой бы совершенной техникой актер ни обладал, яркость его видений, богатство мыслей и чувств не передать интонационно однообразным, тусклым голосовым звучанием.

Знание норм орфоэпии, умение пользоваться правильным литературным языком делают творчество В. Родионова более образным, помогают актеру создавать яркие, неповторимые характеры.

Сценическое слово должно выражать чувство и мысль. Наиболее сложно выражение публицистической мысли со сцены. Яркий пример взволнованной передачи глубины мысли продемонстрировал заслуженный артист Чувашской АССР Николай Григорьев в роли молодого Ленина в спектакле «Волны бьют о берег» Н. Терентьева. За исполнение этой роли Н. Григорьев был удостоен Государственной премии РСФСР. Так же убедительно исполнил он роль вождя революции В. И. Ленина в следующем спектакле по пьесе Н. Терентьева — «После молнии гром». Выразительную речь слышим из уст этого актера и в других его ролях, например, Теля в спектакле «Телей и Илем», Черкуна — в «Варварах».

Соблюдая лучшие традиции театра, актеры старшего и среднего поколений делают огромную работу по развитию сценической речи в Чувашском театре. Народные артисты Чувашской АССР Г. Терентьев, Д. Столярова, заслуженные артисты Чувашской АССР Н. Яковлева, Н. Смородинова, А. Смелова

⁶ Станиславский К. С. Работа актера над словом. М., 1955, с. 71.

⁷ Из беседы автора статьи с заслуженным артистом РСФСР, народным артистом Чувашской АССР В. Родионовым. Январь, 1979 г.

и др. всегда стремятся к тому, чтобы их сценическая речь была выразительной, высоко профессиональной.

Творческие искания актеров в области сценической речи привели и приводят к плодотворным результатам. Артисты хорошо понимают, что слово, звучащее со сцены, оказывает глубокое влияние на умы и сердца зрителей и приносит им эстетическое наслаждение. В театре никогда не угасает интерес к состоянию произносительных норм, обсуждаются практические вопросы сценической речи, организуются занятия по постановке правильной литературного произношения. В этом немалая заслуга режиссеров театра — заслуженного деятеля искусств ЧАССР главного режиссера театра Л. Н. Родионова и заслуженного деятеля искусств РСФСР В. Н. Яковлева.

В системе произношения, на наш взгляд, можно выделить два стиля — литературный и разговорный. Литературный стиль появляется в речи тогда, когда говорим, например, в большой аудитории — на собрании, на лекции; это также стиль речи дикторов телевидения и радио. Разговорный стиль характерен для устной речи чувашской интеллигенции — выходцев из различных районов республики, говорящих на более или менее унифицированном литературном языке. Разговорный стиль включает в себе много тонких вариантов, среди которых все-таки есть некоторый «средний» вариант, свойственный спокойной беседе.

Какой же стиль превалирует на сцене театра? Чувашский театр с его реалистическими традициями стремится воспроизводить на сцене живую разговорную речь, какую слышим в действительной жизни. Следовательно, наш театр использует разговорный стиль произношения литературного языка.

Дальнейшее развитие чувашской сценической речи связано с преодолением некоторых ошибочных тенденций в творческой манере. Одним из недостатков в речи является диалектное произношение. Например, носители верхового диалекта нередко допускают произношение в словах *йёр, кёр, кюр, пар, пер, пыр, тар* и др., оканчивающихся на *р*, звука *р* в тех глагольных формах, в которых он давно исчез в литературном языке и не отражается в орфографии: *йёрдём* — вм. *йёдём* «я плакал», *кёрдём* — вм. *кёдём* «я зашел», *пардам* — вм. *падам* «я дал», *хурдам* — вм. *худам* «я положил» и др.

Противоречит нормам литературного произношения также употребление диалектных отрицательных форм глаголов возможности: *паримастан, килимастан, илимастан, каимастан* вм. литературных форм *параймастан, килейместён, илейместён, каяймастан* «я не имею возможности дать, приехать, взять, уехать» и т. д. Недопустимо встречающееся сегодня произношение на сцене фонетических диалектизмов: *кученёс* — вм. *кученес* «гостинец», *вёзём* — вм. *вёзем* «они», *камого* — вм. *камага* «печь» и некоторые др.

Ряд ошибок допускается актерами при произношении отдельных гласных и согласных звуков и их сочетаний. Некоторые актеры ставят орфоэпию в полную зависимость от орфографии, полагая, что этим добиваются правильности литературного языка. Необходимо учесть, что в отдельных глагольных формах с вопросительной частицей *-и* при произношении систематически выпадают некоторые звуки. Не произносятся, например, гласные *ä* и *e* во 2-м лице един. и множ. числа настоящего времени в повелительных формах: *каятни, куратни, вулатни, ёслетни, каятри, куратри, вулатри, ёслетри* (пишется *каятӓн-и* «идешь ли», *куратӓн-и* «видишь ли», *вулатӓн-и* «читаешь ли», *ёслетӓн-и* «работаешь ли», *каятӓр-и* «идете ли», *куратӓр-и* «видите ли», *ёслетӓр-и* «работаете ли»).

Не произносятся также слоги *-та-*, *-тӓ-* во 2-м лице един. числа настоящего времени в отрицательных формах: *вуламасни* (пишется *вуламастан-и*) «не читаешь ли?», *ёслемесни* (пишется *ёслеместӓн-и*) «не работаешь ли?» и т. д.

Произношение согласных звуков и некоторых их сочетаний отличается от написания. Так, например, сочетания *шс* и *сш* в словах и на стыке корня и аффикса произносятся как двойной (долгий) звук *шш*: *чавашшем, пилешшем, чарашшем, ишше, каяшшӓн, килешшӓн*, а не *чӓвашсем, пилешсем, чӓрашсем, ишсе, каяшшӓн, килешшӓн* и т. д. Сочетание *џс* произносится как долгое (двойное) *џ*: *хутаџсем, каџсар, ёџсем, пиџсе, леџсе, валеџсем*, а не *хутаџсем, каџсар, ёџсем, пиџсе, леџсе, валеџсем* и т. д. В глаголах, оканчивающихся на *-мастпӓр, -местпӓр, -мастчӓ, -местчӓ, -мастчӓџ, -местчӓџ*, согласный звук *т* не произносится: *ӓсатмас/т/пӓр* «не провожаем», *хатӓрлемес/т/чӓ* «не приготовлял» и т. д. Под влиянием письменности на сцене театра сохранилось двойное произношение согласных: первое, которое бытует в устной речи чувашской интеллигенции, и второе, которое в точности воспроизводит написанное. В основе же своей современная система произношения согласных звуков и их сочетаний имеет уже установившиеся нормы⁸, актер обязан знать эти нормы и произносить текст роли согласно существующим речевым нормам.

У отдельных актеров проявляется плохая привычка говорить на сцене скороговоркой, проглатывать гласные и согласные, концы слов, произносить текст невнятно, выдавая это за современную манеру актерской игры.

Наряду с этим, в практике чувашской сценической речи существуют проблемы, которые требуют теоретической разработки. В частности, до сих пор нерешенным остается вопрос о пра-

⁸ О правилах произношения гласных и согласных звуков и их сочетаний подробнее см.: Горшков А. Е. Орфоэпия.— «Хальхи чаваш чӓлхин фонетики, графика тата орфографийӓ. Тӓпчев ёџсем», 83 каларӓм. Шупашкар, 1978, 151—165 с.

вильном произношении заимствованных из русского языка слов типа *километр, бинокль, сентябрь, актив, брошюра* и т. д.

Не изучены также интонационные особенности чувашского языка. Ученые-лингвисты пока уделяют недостаточно внимания вопросам орфоэпии. Появились лишь отдельные статьи, посвященные орфоэпии чувашского литературного языка, в которых главным образом освещаются произносительные особенности отдельных слов и звукосочетаний.

Одна из актуальных проблем нашего языкознания — выработка единых орфоэпических норм. В этой связи сейчас необходимо всесторонне анализировать и обобщать накопленный в этой области опыт, изучить народные традиции в использовании звучащего слова и создать специальное пособие, где должны быть изложены в систематизированном виде произносительные нормы современного чувашского литературного языка. Только такое пособие поможет дальнейшему росту речевого мастерства наших актеров. Но и актеры в своей повседневной работе должны отстаивать единое произношение, обогащать этим чувашский язык.

Как известно, в чувашском литературном языке произносительные нормы сложились в основном в советское время. И совершенно естественно, что чувашский театр всегда являлся не только хранителем современного ему литературного произношения, но и в какой-то степени школой образцовой речи.

В национальном драматическом театре слово актера занимает ведущее место по сравнению с другими сценическими выразительными элементами. Речь на сцене дает возможность актеру донести до зрителя идеи, мысли и чувства, заложенные в пьесе. Только владея мастерством сценической речи, актер может раскрыть внутренний мир персонажа, передать социально-психологические, национально-бытовые черты его характера.

Актер всегда должен помнить, что своей речью он воспитывает любовь к верному звучанию родного слова, что на нем лежит ответственность за сохранение чистоты чувашского языка.



М. Г. Кондратьев

ОБ ОДНОЙ ЛАДОВОЙ ОСОБЕННОСТИ ПЕСЕН ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЧУВАШИИ

О том, что чувашская народная музыка имеет так называемую «пентатоническую» ладовую основу, исследователями сказано уже более ста лет назад. В традиционных слоях чувашского песенного фольклора ангемитоника представлена всеми пятью своими разновидностями и, как правило, в их чистом виде.

В данной статье речь идет об особой разновидности ангемитоники, которую мы условимся называть южночувашским ладом, так как территория его распространения достаточно четко локализована районами, расположенными в южной (юго-восточной) части Чувашской АССР, а также прилегающими к ней районами Татарии. Этот лад — характерная особенность музыки низовых (анатри) чувашей, живущих по правую сторону Волги, и совершенно не встречается ни у левобережных анатри, ни у других этнографических групп чувашского народа — верховых (вирьял) и средненизовых (анат енчи). В литературе о чувашской музыке этот лад до сих пор не получил достаточного освещения, хотя отдельные мелодии, его представляющие, записаны и опубликованы. Они были замечены музыковедами. Ю. А. Илюхин еще в 1953 г., комментируя слуховую запись одной из таких песен, применил термин «цепной лад»¹. Т. А. Эрре, анализируя также единичный известный ей пример, относит его к «уменьшенному ладу»². Как будет показано нами далее, эти определения неправомерны. И прежде всего потому, что, как видно из современных магнитофонных записей, звукоряд южночувашского лада — переменный. Это свойство делает его уникальным явлением среди других звукорядов чувашской музыки. Переменность встречается только в определенных точ-

¹ «Чувашские народные песни». Записаны Ф. С. Васильевым и Ю. А. Илюхиным (рукопись). — Научный архив Научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров Чувашской АССР (НА ЧНИИ), отд. VI, ед. хр. 49, с. 2.

² Эрре Т. А. Национальные истоки музыкального языка чувашской оперы. — В кн.: «Вопросы истории, теории музыки и музыкального воспитания». Казань, 1975, с. 65.

ках звукоряда. Здесь возникают тоны и интервалы, не совместимые с темперированным строем — явление также уникальное, поскольку обычные ангемионные лады не противоречат европейской темперации*.



Переменные тоны в южночувашском ладу никогда не образуют непосредственных «хроматических» ходов вроде $es - e$, $e - es$, $heses - b$, $b - heses$. Это — бесспорное доказательство того, что в данном случае можно говорить только о высотной мобильности терции и септимы в пределах широкой зоны (если воспользоваться термином проф. Н. Гарбузова), но не о взаимодействии разных ступеней лада³.

В качестве иллюстрации приведем несколько типичных мелодий, которые для удобства транспонированы в одну тональность (см. примеры 1, 2, 3).

Пример 1. Свадебная песня. Сочетание разных вариантов переменного тона в одной мелодии. Записано в Яльчикском р. ЧАССР (см. на стр. 106).

Зоны высотной переменности в песнях с южночувашским ладом могут по-разному интерпретироваться даже в пределах од-

* Точные акустические измерения высот пока не проводились. Но на слух в большинстве случаев легко определяются «отклонения» от темперации, близкие к четвертитоновым. Наличие большого количества примеров позволяет определить неслучайность едва прослушиваемого «отклонения», как проявление той же закономерности, что и в явно слышимых случаях. Бесспорно чистое интонирование в зонах переменности встречается очень редко. В приводимых примерах следует также учитывать некоторую приближенность высоты терции и септимы.

³ На этот критерий различия зонного варьирования ступени и сосуществования разных ступеней с интервальным шагом менее полутона указал А. Горковенко в статье «Понятие ступени и проблема строя» («Сов. музык.», 1969, № 8, с. 75—78): «Звуки b , h и h не вступают между собой в прямые интонационные сопряжения. Поэтому ясно, что это высотные варианты одной ступени. В тех же случаях, когда в напеве наблюдаются последования или иные формы прямых взаимосвязей интервалов, незначительно или намного меньших полутона, можно говорить о том, что здесь действуют самостоятельные ступени». Критерием служит «...способность этих звуков или ее отсутствие вступать во взаимосвязи».

$\text{♩} = 200$

хё - рё - хён кай - ра - мёр, ай, хёр ил - ми.

хё - рё - хён кай - ра - мёр хёр ... ми,

хё - рёх пё - рён пул - са ки - леп хёр

хё - рёх пё - рён пул - са ки - леп - пёр

Пример 2. Хороводная песня. Сочетание разных вариантов переменного тона в двухголосии — поочередно и одновременно. Записано в Шемуршинском р. ЧАССР.

$\text{♩} = 88$

Сик - се те сик - се шав в - хать те.

Пул - ли ас - та та та - рать - ши.

Пример 3. Три варианта песни-плача невесты: первый — из Шемуршинского, второй — из Канашского р. ЧАССР; третий взят для сравнения, записан у левобережных анатри в Исаклинском р. Куйбышевск. обл.

Ка - дай - ма - ра́м, сав - ни - е, Ку - рай - ма - ра́м ир - ла́х - не.

$\text{♩} = 192$

Эй, ат - те - сём, ан - не - сём, Эй, ат - те - сём, ан - не - сём...

$\text{♩} = 116$

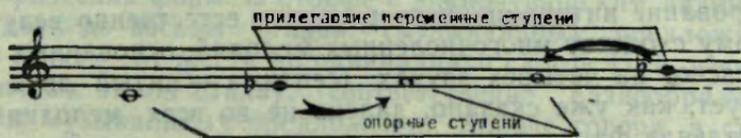
Ах, ту - ра́ - сём, Э - лек - сей, Ах, ту - ра́ - сём. Э - лек - сей..

ной песни (в одном и том же месте мелодии — в разных куплетах или в разных местах мелодии внутри одного). Другими словами, исполнитель может взять звук любой высоты, отчего возникает, и нередко, сосуществование разных вариантов терции, иногда и септимы в одном напеве (впрочем, редко достигающее максимума — полутона, как в примерах 1 и 2). Общее свойство зон переменности — произвольность высоты ступени.

Далеко не очевидна с первого взгляда связь южночувашского лада с одной из форм ангемитоники: $c — es — f — g — b^*$. Доказать же ее можно только имея в поле зрения большое количество записей — переходных «ступенек» от чистой ангемитоники до неузнаваемо измененного звукоряда, как в напеве из примера 3 (верхняя строчка). И как раз этот пример наиболее доказателен в смысле связи с обычной ангемитоникой, так как данный напев широко распространен у низовых чувашей, причем у левобережных — в обычном ангемитонном ладу (см. нижнюю строку примера 3), а у правобережных — с постоянной тенденцией к переменности (см. среднюю строку примера 3), доходящей иногда до крайних форм (см. верхнюю строку примера 3). То есть звукоряд южночувашского лада, по существу, совпадает с пятью звуками ангемитоники, если учесть высотную переменность терции и септимы. Характерно, что интервал большой терции ($c — e$), встречающийся в сотнях случаев, никогда не заполняется тоном d , а это также свидетельствует о том, что тон e представляет собой вариант обычного es в ангемитонном трихорде $c — es — f$, где звук d отсутствует по самой природе лада.

Таким образом, основанием южночувашского лада является одна из форм ангемитоники. Но в целом по своим свойствам южночувашский лад не совпадает с исходной формой. Это скорее развилась побочная ветвь лада со своими определенными ладо-интонационными закономерностями.

Главная из них — тенденция к повышению терции и понижению септимы — связана, очевидно, с осмыслением квартового и квинтового тонов в качестве опорных. Опорой является также прима, все мелодии с южночувашским ладом кадансируют на ней:



* Единой нумерации для обозначения ладов ангемитоники до сих пор не существует. По П. П. Сокальскому, это будет гамма № 3, по Б. Ф. Смирнову — № 2, по С. М. Максимова — № 5, по М. Н. Нигмедзянову — № 4. Очевидно, имеет смысл как-то унифицировать эту нумерацию, ибо порядковый номер звукоряда не имеет никакого значения.

Опора на трихорд в объеме квинты является одним из важнейших признаков напевов с данным ладом. Квинта с — g во многих случаях ограничивает их диапазон, септима же (нередко пониженная), даже если она и имеется, выполняет функции «прилегающего», вспомогательного, неопорного тона. Напевы с южночувашским ладом однорегистровые, все музыкальные построения, их составляющие, развиваются в пределах указанной квинты. Это обстоятельство выделяет мелодии с южночувашским ладом среди массы чувашских мелодий, которые, по справедливому замечанию Ю. Илюхина, строятся «на взаимопроникновении и взаимодействии целой системы мажорных и минорных пентатонных ладов (звукорядов)»⁴.

Переменные терцовый и септимовый звуки «тяготеют» (не в традиционно-гармоническом смысле, а буквально, акустически) к опорным. Они не только приближаются к ним по высоте, но и уступают им в мелодиях все сильные времена (обычно нечетные), занимая положение «вспомогательных» либо «проходящих» звуков. Переменные тоны также никогда не вступают в непосредственную связь друг с другом, т. е. скачки от терции к септима и обратно в таких мелодиях отсутствуют.

Южночувашский лад локален не только в географическом отношении. Он встречается только в трех традиционных жанрах чувашской народной песни: *туй юрри* (свадебных песнях — во всех их разновидностях), *хёр йёрри* (плаче невесты на свадьбе), *сава калани* (хороводных-игровых песнях, название местное). Отдельные примеры, наблюдаемые в иных жанрах (рекрутских, масленичных, посиделочных, гостевых песнях), скорее случайны и свидетельствуют о междужанровой «диффузии» ладов.

В целом южночувашский лад является наиболее яркой характеристикой музыки правобережных анатри. Он стал неотъемлемой чертой их музыкального мышления, окрашивающей в специфически «южночувашский» ладовый колорит мелодии, что хорошо наблюдается при сопоставлении вариантов одинаковых мелодий, записанных в правобережье и в левобережье. В примере 3 мы намеренно дали такое сопоставление.

Жанровая и территориальная локальность, известное регламентирование интонационного развития естественно ведут к некоторому сходству многочисленных мелодий, основанных фактически всего на четырех звуках (септима — пятый звук — присутствует, как уже сказано, далеко не во всех мелодиях). Но музыкальная фантазия народа неистощима в своей изобретательности. В самом деле, трудно назвать однообразными следующие мелодии, принадлежащие к одному жанру — хороводному, — хотя в них использованы всего лишь четыре тона в пре-

⁴ Илюхин Ю. А. Музыкальная культура Чувашии. Чебоксары, 1961, с. 33.

делах «допустимой» квинты, да сверх того три раза захвачена септима:

Пример 4. Записи из Шемуршинского, Канацкого р. ЧАССР, Дрожжановского р. ТАССР.

Ка - ра - бай шы - вѣ, та - рин шав та
 чан та - ра - нѣ те пи - лек - рен.
 Пуç - тарн - та - мәр, тан - таш - сем те, Пуç - тарн - та - мәр,
 тав - таш - сем, Сѣт си - не лар - нә
 хйя - ма пек, Сѣт си - не лар - нә хйя - ма пек,
 Вик = вик, вик = вик су - ти, Пәт = пат, вут - вут су - ти,
 Сар-кәм, сар-кәм сар-кай сас-си, Ву - ник сал - ма кѣ - лен - че кас - си

Южночувашский лад не связан с какой-либо одной из типичных строфических форм. В строфе с южночувашским ладом бывает от двух до восьми стихов (музыкальных предложений, фраз), в стихе — от шести до одиннадцати слогов (т. е. несколько различных типов стиха), соответственно разнообразны и масштабы музыкальных предложений. Короче говоря, в структурном и ритмическом отношении напевы с южночувашским ладом не уступают по сложности и многообразию прочим напевам.

Свойства южночувашского лада ясно показывают, что традиционное для теории европейской музыки противопоставление мажорного и минорного ладовых наклонов в народной музыкальной системе может не иметь смысла. Так, во-первых, повы-

шение терции лада не приводит к осмыслению в качестве «мажора», несмотря на внешнее совпадение с ним, ибо терция южночувашского лада свободно может варьироваться от «мажора» до противоположного, антагонистического по образно-эмоциональной значимости в европейской музыке «минора». Во-вторых, южночувашский лад внешне тяготеет к «мажорности» благодаря тенденции к большой терции с — е (вместо малой с — es), а если энгармонически заменить понижаемый тон *heses* на *a*, то и к большой терции *f* — *a*. В песне-плаче невесты хёр йёрри в южночувашской зоне эта по-европейски понимаемая «мажорность» явно противоречит эмоциональной ситуации, а тем не менее все невесты-чувашки южных районов республики «плачут» в «мажоре», хотя невестам из левобережного Поволжья прекрасно известен «минорный» вариант этой мелодии.

Закономерности, вызвавшие появление южночувашской разновидности ангемитоники, скорее всего лежат за пределами чувашской и даже — вообще ангемитонной музыки. Подобная высотная мобильность терцового тона обнаруживается в целом ряде культур. Например, у русских фольклористов в ходу термин «переливчатый лад» (т. е. связанный с переходом малой терции в большую). Примеры подобного рода в музыке разных народов приводит А. Горковенко в уже упомянутой нами статье, а также А. Айзенштадт⁵; в марийской музыке существует «сернурский» звукоряд*, напоминающий южночувашский с повышенной терцией**.

Но особенностью нашего случая является как раз сочетание высотной подвижности ступени с ангемитоникой, что приводит к появлению в бесполутоновой системе полутона или приближений к нему, а сам термин «ангемитоника», уточняющий и заменяющий термин «пентатоника», теряет свою этимологическую строгость.

В более общем плане эти факты приводят нас к понятию динамической структуры лада, в которой высотная мобильность ладовой ступени не разрушает целостности системы взаимоотношений тонов. Данное понятие введено и плодотворно использовано Э. Алексеевым при анализе якутских песен⁶. Согласно Э. Алексееву, «обращаясь к звуковысотности ранних форм сольного пения, необходимо четко... разграничивать ладовую и

⁵ Айзенштадт А. Вопросы ладообразования в эвенской народной музыке.— В кн.: «Проблемы музыкального фольклора народов СССР». М., 1973, с. 223—224.

* На него обратила наше внимание О. К. Егорова.

** В свете этого решение вопроса об общих закономерностях формирования южночувашского и ему подобных ладов не может входить в круг задач настоящей небольшой статьи, освещающей лишь один из частных случаев высотной мобильности некоторых ступеней звукоряда.

⁶ Алексеев Э. О динамической природе лада.— «Советская музыка», 1969, № 11, с. 67—75; он же. Проблемы формирования лада (На материале якутской народной песни). М., 1976, 283 с.

звукорядовую ее стороны. Главное же — допустить принципиальную возможность высотной (ладовой) организации напева вне системы фиксированных звукорядов»⁷. Мы можем констатировать определенное сходство в понимании динамической природы южночувашского и якутского ладов. Конечно, говоря о сходстве, нельзя упускать из виду, что южночувашский лад имеет ограниченную зону переменности по сравнению с якутскими ладами. В настоящей статье предполагается родство южночувашского лада и обычной («фиксированной») ангемитоники. Эта точка зрения противоположна концепции Э. Алексеева, считающего нефиксированные звукоряды явлением «ранних форм сольного пения» (что, возможно, справедливо по отношению к якутской музыке). Косвенно дополняют нашу точку зрения факты этнической истории. Территория, на которой встречается южночувашский лад, заселялась чувашами главным образом в последние три-четыре столетия, а до этого представляла собой «дикое поле»⁸. В других районах, в том числе и тех, откуда шло переселение, южночувашский лад и некоторые другие особенности южночувашской песни не обнаруживаются. То есть, данная форма частично нефиксированного звукоряда на основании имеющихся на сегодня исторических данных не может считаться «раннефольклорной».

⁷ Алексеев Э. Проблемы формирования лада, с. 35.

⁸ См.: Димитриев В. Д. К вопросу о заселении юго-восточной и южной частей Чувашии. — «Ученые записки ЧНИИ», вып. XIV. Чебоксары, 1956, с. 173—218.

М. Г. Кондратьев

НОВОЕ В ФОРТЕПИАННОМ НАСЛЕДИИ Г. В. ВОРОБЬЕВА

Произведения для фортепиано в чувашской музыке появились значительно позднее вокально-хоровых сочинений. Это, очевидно, было связано с тем, что чувашские композиторы старшего поколения, сформировавшиеся в 10-е — 20-е гг., были преимущественно практиками-хоровиками и не имели специально композиторского (либо исполнительского на фортепиано) образования*.

В 30-е гг. появились первые фортепианные опусы авторов, прошедших курс сочинения, как минимум, в музыкальном техникуме. К фортепиано как сольному инструменту стали обращаться С. Максимов, В. Кривонос, Г. Анчиков, В. Ходяшев, Г. Лебедев, Г. Хирбю. В это же время стремительно раскрывается дарование Геннадия Воробьева, в том числе и в области фортепианной музыки.

Г. В. Воробьев получил основательные профессиональные навыки уже обучаясь в Чувашском музыкальном техникуме в классе сочинения В. М. Кривоносова и в классе специального фортепиано И. В. Люблина. В 1935 г. он блестяще закончил техникум сразу по обеим специальностям¹. И впоследствии, будучи студентом композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, в классе фортепиано он имел, как видно из ведомостей успеваемости, только отличные оценки. Сокурсник Г. Воробьева по консерватории, известный советский композитор Н. И. Пейко вспоминает: «...На меня, кроме его яркого композиторского таланта [...], всегда производил сильное впечатление его пианизм. Здесь была и уже большая законченность техническая, и (это еще важнее) тонкий артистизм. Последнее сказывалось как в исполнении собственных сочинений, так и в исполнении, напр[имер],

* Из них лишь С. М. Максимов в 1935 г. окончил композиторский факультет консерватории.

¹ В характеристике Г. Воробьева В. М. Кривонос отметил, что «он занимался одновременно по 2-м специальностям, работая в то же время в качестве аккомпаниатора в Чув[ашском] гос[ударственном] хоре и других учреждениях, всегда хорошо справляясь с работой». — НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 276, л. 4. Личное дело Г. Воробьева, студента МГК (копия).

произведений Шопена, всегда пронизанном изысканным аристократизмом (!), так свойственным этому композитору»².

Таким образом, уже по складу своего дарования Геннадий Воробьев тяготел к фортепиано как сольному инструменту. Любопытно, что его самое первое дошедшее до нас произведение — «Чувашская мелодия» (1926 г.)³ — также представляет собой пьесу для фортепиано.

К моменту поступления в консерваторию, к 1935 году, юный композитор был автором нескольких произведений для фортепиано, в том числе широкоизвестной впоследствии «Детской сюиты».

Позднее созданные сюита «Акатуй (Праздник в колхозе)» и четырехчастная сонатина для фортепиано упрочили его успехи в этой области творчества. Пьесы, дважды публиковавшиеся центральными музыкальными издательствами⁴, принесли всесоюзную известность автору (и тем самым чувашской фортепианной музыке вообще). Об этом свидетельствуют сохранившиеся в печати высказывания авторитетных советских музыкантов — композиторов Г. И. Литинского, Д. Б. Кабалева, доктора искусствоведения А. Д. Алексеева и других⁵. Высокое мастерство, с каким были написаны эти произведения, позволило им сохранять свою неувядающую привлекательность вот уже в течение более четырех десятилетий. Эти пьесы, таким образом, прочно вошли в «золотой фонд» чувашской фортепианной литературы.

Судьба остальной части фортепианного наследия Г. Воробьева сложилась не столь удачно. В 1959 г. была опубликована его сонатина, значительно измененная композитором П. Чекаловым, в этом издании ставшим соавтором произведения⁶. В этом

² Из письма Н. И. Пейко от 7 июня 1977 г. — НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 276, л. 23.

³ Хранится в НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 117, л. 66.

⁴ Воробьев Г. «Праздник в колхозе». Сюита для фортепиано. М.—Л., Музгиз, 1946; Воробьев Г. Пьесы для фортепиано. Сост. Ю. Питерин. М., «Музыка», 1969.

⁵ См. библиографические сведения в кн.: Илюхин Ю. А. Композиторы Советской Чувашии. Чебоксары, 1978. Но еще до опубликования пьесы Г. Воробьева «заняли уже прочное место в репертуаре исполнителей. [...]...Сюита завоевала теплые симпатии слушателей». — «Советская музыка», 1940, № 4, с. 68. Сохранился протокол заседания кафедры фортепиано композиторского и дирижерского факультетов Московской консерватории (№ 10, от 29 апреля 1939 г., т. е. еще при жизни композитора): «Слушали: дополнительный список произведений советских композиторов, составленный М. Г. Соколовым, с аннотациями и примерным распределением по курсам...». Среди имен других советских композиторов встречается: «3. Г. Воробьев «Сюита для фортепиано» — 2 курс». — ЦГАЛИ СССР, ф. 658, оп. 14, ед. хр. 1074, л. 3.

⁶ Воробьев Г., Чекалов П. Сонатина. — В сб.: «Сонатини советских композиторов. Для фортепиано». Тетрадь II. М., Музгиз, 1959, с. 2—22. П. Чекалову принадлежали значительные изменения в первой части, а также полная ликвидация четвертой. Функции финала были переданы третьей части — скерцо.

виде сонатина Г. Воробьева не вошла в число его репертуарных произведений. Произведения же, оставшиеся в рукописном виде, до сих пор не получили выхода в музыкальную жизнь.

Интерес к творческому наследию Г. Воробьева вновь возродился в связи с юбилейной датой — 60-летием со дня его рождения. Было проведено два больших концерта, на втором из которых (25 декабря 1978 г. в зале Чебоксарской детской музыкальной школы № 1 им. С. М. Максимова) ряд фортепианных произведений исполнялся впервые⁷.

В связи с этой датой было принято решение об издании Собрания сочинений Г. В. Воробьева⁸. Подготовка его к печати была поручена Научно-исследовательскому институту языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров Чувашской АССР.

В процессе составительской и редакторской работы над рукописями Г. Воробьева, хранящимися в Научном архиве НИИ, обнаружилось большое количество до сих пор не привлекавших ничего внимания эскизов композитора. Большинство из них находилось в двух объемистых тетрадах, озаглавленных: «Мой музыкальный дневник. 1934 г.» и «Мой музыкальный дневник. Москва, 1936 год»⁹. Среди других рукописей отыскалось еще три неизвестных наброска¹⁰.

«Мой музыкальный дневник» представляет собой рабочие тетради Г. Воробьева, в 1934—1936 гг. в Чебоксарах и Москве сопровождавшие его повсюду. В них можно встретить «зарисовки с натуры», как, например, эта:

Пример 1. Автограф. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 115, л. 19, на обороте. Помечено: «Ильинка, дом отдыха. 23 июля. Пенье птиц».



⁷ См. информацию: Пейков Н. К. Исполнены впервые. — «Советская Чувашия», 17 января 1979 г.

⁸ Постановление Совета Министров Чувашской АССР № 924 от 31 декабря 1976 г.

⁹ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 115 и 116.

¹⁰ Из них первый — упомянутое выше самое раннее сочинение Г. Воробьева. Два другие пьесы, наоборот, относятся к более позднему, консерваторскому периоду. — См.: НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 117, лл. 50 и 57.

Таким же образом нотированы утренние крики петухов (там же, л. 23. Помечено: «Пение петухов. 6/IV. 1935. Наш петух. А это там где-то перекликается. 10 часов утра»). Часть данных записей была использована в пьесе «Петухи и куры» из второй сюиты. В другой тетради встречаются нотная запись, озаглавленная «Колокольчик тройки» (ед. хр. 116, л. 8), изображение народного музыкального инструмента сарнай с описанием его строя (ед. хр. 116, л. 28, на обороте).

В свой «Музыкальный дневник» Г. Воробьев заносил и первые наброски тем своих будущих сочинений. Некоторые из них позднее нашли свое место в законченных произведениях. Так, в качестве тем сонаты для скрипки и фортепиано были использованы наброски из тетради ед. хр. 116 (л. 1 — тема второй части, л. 19 — тема финала *). Другие наброски композитора не были включены в крупные произведения и оформились как миниатюры, небольшие законченные пьесы. Так, набросок, озаглавленный «Кай, кай Ивана» (ед. хр. 115, л. 3, на обороте, лл. 4—5), лег в основу пьесы «Молодежная» из цикла «Пять чувашских народных песен для балалайки с фортепиано».

В «Моем музыкальном дневнике» находятся и рукописи (в том числе и отрывочные наброски, и вполне законченные варианты) всех пьес, составивших обе известные сюиты. Но многие наброски композитор, очевидно, просто не успел использовать, они остались недооформленными «заготовками на будущее». Иногда в них можно только угадывать контуры неосуществленных музыкальных идей. И все же среди этих, в основном карандашных, рукописей оказалось возможным выделить достаточно самостоятельные эпизоды. Их законченность часто относительна, иногда даже проблематична. Однако, если учесть, во-первых, склонность композитора к миниатюрам, во-вторых, явную фортепианность изложения пьес, в-третьих, достаточную проработанность деталей в этих рукописях **, допустимо предположить, что сам композитор мог использовать их в виде самостоятель-

* Автор, очевидно, первоначально имел в виду писать фортепианную пьесу, давая в тетради ей заголовок «Акатуй» (полустертая надпись), затем, поверх нее: «Ток». Возможно предположение, что эта пьеса предназначалась на место финала второй сюиты, также названного «Акатуй» (совпадает с их тональностью). На это указывает местоположение этого наброска между рукописью предпоследней части сюиты (л. 17—18) и окончательного варианта финала сюиты (л. 20—22). Рядом с наброском «Ток» рукой Г. И. Литинского сделан карандашный эскиз той же темы, но уже в скрипичном изложении. То есть инициатива использования ее в скрипичной сонате, скорее всего, принадлежала учителю.

** Сравнение законченных пьес Г. Воробьева с их первоначальными эскизами показывает, что в основном все детали композитором продумывались заранее и то, что заносилось на бумагу, во многих случаях не изменялось впоследствии. Поэтому и в данном случае можно предполагать продуманность этих набросков. В них большей частью отсутствуют лишь темповые и динамические обозначения и четкое указание на то, что пьеса завершена (двойной тактовой чертой, фермой и т. п.).

ных произведений. Несколько таких эскизов имеют заголовки: «Прелюдия», «Песня без слов», «В лесу». То есть они действительно были задуманы как отдельные пьесы. Остальные в принципе не отличаются от них. В общей сложности из рукописей Г. Воробьева удалось «извлечь» семнадцать пьес, большей частью миниатюр¹¹.

Таким образом, к двум известным тетрадям фортепианных пьес Г. Воробьева (пять пьес, объединенных в «Детской сюите», и шесть пьес из сюиты «Акатуй») прибавляется третья, самая большая по объему. Она во многих отношениях отличается от первых двух. Прежде всего, новые пьесы из «Музыкального дневника» не связаны друг с другом единым замыслом автора и не составляют поэтому ни сюиты, ни единого цикла. Их можно назвать прелюдиями в том значении, каковое придавалось этому слову со времен Шопена. Эта «прелюдийность» и непрограммность* и составляет сущность отличия данных пьес от двух известных тетрадей-сюит. В обеих сюитах, в соответствии с замыслом композитора, преобладали остро характерные образы. Они были связаны с миром детского восприятия, игры, шутки, забавы. Показательны программные названия пьес. Здесь мы встречаем две озорные «Шутки», две нежные «Колыбельные», две «Песни» — одну бойкую, веселую, другую проникнутую глубоким размышлением, здесь же забавные персонажи птичьего двора, картинки детских шалостей, веселья уличной толпы. Заметим, что образный строй второй сюиты («Праздник в колхозе») несколько сложнее по сравнению с первой. В ее пятой части («Песня») уже видны проблески глубокого лирического чувства. Есть нечто масштабное в передаче настроения народного праздника в финале сюиты. Тем не менее и здесь Г. Воробьев ограничил себя «жанровой» темой¹², опять-таки поданной под «игровым», отчасти «детским» углом зрения.

Именно в этом отношении тетрадь прелюдий более свободна. Естественно, что и здесь мы слышим того же Геннадия Воробьева — жизнелюбивого юношу, склонного к веселой озорной игре, шутке. Ведь пьесы-прелюдии возникли практически одновременно с пьесами, составившими сюиты. Их эскизы записывались в

¹¹ Кроме этого, к числу неизвестных до этого фортепианных произведений следует отнести тему с вариацией на нее (ед. хр. 117, лл. 45—47).

* Единственное исключение составляет миниатюра № 6 «В лесу». Также к иному жанру может относиться пьеса № 16 «Песня без слов», отчасти и № 1 «Чувашская мелодия». По традиции «Песня без слов» связана с бытовым музицированием, тогда как прелюдия — вполне концертный жанр. Но по этому признаку далеко не все пьесы Г. Воробьева поддаются классификации. Нумерация пьес дана редактором в последовательности их расположения в рукописи (т. е. приблизительно в хронологическом порядке).

¹² В небольшой рецензии на авторский вечер Г. Воробьева в Московской консерватории подчеркивалось: «В этой сюите особенно ярко проявилось стремление Воробьева к жанру...» — Штейман И. Молодой чувашский композитор. — Газ. «Советское искусство», 10 декабря 1938 г., № 164 (570).

одних и тех же нотных тетрадах. А Геннадию было тогда 16—18 лет. Но мы объединяем в третью тетрадь как раз те пьесы, которые остались за рамками его первых «детских» сюит. Многие из этих пьес уже не мог вместить в себя их музыкальный мир. Сюиты вобрали в себя тот материал жизненных впечатлений автора, который уже был освоен, осознан, отлился в законченные формы, откристаллизовался. Пьесы-прелюдии были перспективой композитора, вынашиваемой пока только на страницах его интимного дневника. Их подлинное рождение должно было произойти через несколько лет, скорее всего — после окончания консерватории, так как ближайшие годы были заняты сочинением крупных вещей: фортепианной сонатины, сонаты для скрипки и фортепиано, пьес для духового оркестра, симфонии. Впереди зрел и замысел оперы... Между прочим, поэтому появляется желание назвать его сюиты «ранними» тетрадами по отношению к тетради прелюдий; и это правомерно, несмотря на одновременность фиксации их первых эскизов*. Конечно, среди семнадцати пьес-прелюдий можно отыскать довольно много колоритных жанровых миниатюр, родственных по духу пьесам его «ранних» сюит. К таковым можно причислить прелюдии под номерами 1 («Чувашская мелодия»), 2 («Прелюдия»), 5 (без заголовка), 6 («В лесу»), 13 («Прелюдия»), 14 (без заголовка). В какой-то мере могут войти в этот перечень и напевно-лирические прелюдии № 3 (без заголовка), 9 (без заголовка), 16 («Песня без слов») **. Они не уступают пьесам из сюиты по жанровой характерности, яркости образов и тематической изобретательности. Чего стоит, например, одна из самых скромных по размерам, шеститактная зарисовка «В лесу» (см. пример 2).

Помещенная рядом с «дневниковыми» записями голосов живой природы, пьеса эта представляется развитием «натурального» материала до художественного произведения, несущего полноценный образ. Подражание перекликающимся голосам птиц, утонченные гармонические краски (кстати, в данной пьесе, относящейся к 1934 г., впервые можно обнаружить элементы политональности, позднее более широко применявшейся

* Прилагательное «ранний» вообще трудно применить к творчеству Г. Воробьева, умершего неполных двадцати одного года от роду. Однако стремительная творческая эволюция композитора дает основания хотя бы приблизительно и условно периодизировать его творчество. Действительно, нельзя не ощущать разницы в музыкальном стиле его доконсерваторских сочинений и более поздних, созданных в классах Г. И. Литинского, затем Н. Я. Мясковского. Здесь, кроме внутренней эволюции, большое значение имело и прямое влияние педагогов. Сравнение стилей фортепианной сонатины и симфонии убедительно подтверждает это.

** Из них две (№ 14 и 16) были нами опубликованы в журнале «Ялав» № 8 за 1978 г. на странице, посвященной 60-летию со дня рождения Г. В. Воробьева.

Пример 2. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 115, л. 5, на обороте.
Сочинено приблизительно между 13 и 28 октября
1934 г.



Г. Воробьевым под руководством Г. И. Литинского) создают картину наполненного жизнью летнего леса, прекрасного и немного таинственного.

Но наряду со знакомыми образами, на страницах «Музыкального дневника» становятся зримыми черты обретающего зрелость и силы художника. Шаловливая шутка и условность игры исчезают, на первый план выходят иные «персонажи», иные чувства. В таких пьесах впервые, пожалуй, проявляются новые грани мировосприятия Г. Воробьева. Анализ нескольких прелюдий может убедить в этом.

Прелюдия № 7 (без заголовка, см. пример 3) имеет характер лирического высказывания. Мелодическая линия верхнего голоса напевна, но это уже не песенная мелодия, а скорее — романс, наполненный глубоким (далеко не «детским») чувством томления. Как и во многих фортепианных пьесах романтического склада, гармония здесь служит «резонатором», создавая как бы «звуковое пространство», в котором парит мелодия. Статичность гармонического движения искупается тонко разработанной фактурой, изобилующей наложением нетерцовых звуков, форшлагами. Отметим как оригинальную композиторскую находку фигурацию тридцать вторыми средними голосов (такты 6 и 10), придающую пьесе оттенок виртуозности.

Прелюдия № 15 (без заголовка, см. пример 4) представляет иной тип лирики. Точнее всего ее можно определить как романтическую импровизацию, отображающую страстный порыв к возвышенному (аналогично скрябинским романтическим порывам). Интонации ее насыщены ораторским пафосом. Эффектна кульминация в низком регистре фортепиано (прием, нечасто

Пример 3. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 115, л. 6, на обороте.
Сочинено приблизительно в ноябре 1934 г.

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of four systems of staves. The first system is marked "Cantando" and "mp". The music is in a minor key and features complex polyphonic textures with many accidentals and dynamic markings. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

встречающийся). Эта пьеса относится к периоду занятий под руководством Г. И. Литинского. По своему языку (наиболее характерны свободная контрастная полифония, элементы политональности) она родственна фортепианной сонатине Г. Воробьева.

Прелюдия № 8 (см. пример 5) имеет величественный и торжественный характер. Подобные образы в «ранних» сюитах Г. Воробьева также не встречались. Примечателен сочный гармонический колорит пьесы. Небольшая фактурная деталь — пунктиром проходящая через всю пьесу синкопированная фигурка — разрушает статичность размеренного движения восьмых, создает иллюзию полифонизации плотной ткани произведения.

Музыкальное содержание прелюдии № 4 ярко театрализовано. Она состоит из трех контрастных эпизодов, сменяющих

Пример 4. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 117, л. 48. Сочинено приблизительно в 1935—1936 гг.

друг друга: первый представляет собой не что иное, как медленную «увертюру» призывно-патетического характера; второй эпизод — бурное минорное *allegro*, воплощающее драматическое столкновение неких противоборствующих сил; третий эпизод — финальный апофеоз, ликование по случаю одержанной в борьбе победы. С театральной картинностью и драматизированностью образного содержания связаны некоторые признаки «оркестрового» стиля в языке пьесы. Во «вступлении» трудно не услышать переключки духовых, в драматическом *allegro* — гром литавр, унисоны струнных, нагнетающих кульминацию, в «финале» ощущается плотная ткань оркестрового *tutti*.

Несмотря на свои скромные масштабы, эта прелюдия — одна из наиболее развитых пьес Г. Воробьева по художественно-образной структуре.

Не меньший художественный интерес представляют не упоминавшиеся прелюдии № 10, 11, 12, 17, столь же разнообразно демонстрирующие лирику и пианизм их автора.

Пример 5. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 115, л. 13. Сочинено приблизительно в марте 1935 г.

Многообразие образов и широкий спектр применяемой в прелюдиях пианистической техники не снимают и не закрывают вопроса о национальной природе интонации, присущей всему творчеству Г. Воробьева. В своих сочинениях он не стремился к фольклоризму и мало прибегал к прямому цитированию народного материала. Однако, как отметил Д. Б. Кабалевский (в рецензии на издание сюиты «Праздник в колхозе»), «своеобразие музыки Воробьева коренится в ее глубоких связях с чувашским песенным фольклором. Музыкальный язык чувашской народной песни был для Воробьева его собственным, родным языком, и владел он им свободно и непринужденно»¹³. В прелюдиях мы видим подтверждение этим словам. В частности, нельзя не заметить, что мелодика пьес этой тетради, как правило, насквозь пентатонична. На данной ладовой основе композитор выработал и свой специфический прием изложения мелодии октавами с заполнением квинтой (иногда квартой). В области ритмики для него не менее специфично употребление триолей и неострых, смягченных синкоп (что типично и для народного мелоса). Так же, как пентатоническая мелодика окружается развитой гармонической или полифонической тканью, неназойливо дополняющей пятизвуковую систему мелодики всем богатством хроматической (иногда и политональной) системы, так и три-

¹³ «Советская музыка», 1946, № 2—3, с. 145—146.

Пример 6. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 115, лл. 2—3. Сочинено 8 октября 1934 г.

The image displays a musical score for a piece titled 'Пример 6'. It consists of six systems of music, each with a piano (p) part on the left and a violin (v) part on the right. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The tempo markings are 'Largo' at the beginning and 'Allegro' later in the piece. Dynamic markings include 'ff' (fortissimo) and 'mf' (mezzo-forte). The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The violin part provides a melodic counterpoint to the piano accompaniment. The score concludes with a final cadence in the piano part.

ольная ритмика мелодических голосов, как правило, дополняется единовременным дуольным (иногда квартольным) движением в фактуре, пунктированными фигурами.

Труднее усмотреть национальную специфику в образной системе прелюдий Г. Воробьева. Здесь ощущается плодотворное претворение им традиций мировой культуры, в частности, фортепианного творчества западноевропейских романтиков—Листа,

Шопена, Грига, русских — Чайковского, Рахманинова, Скрябина. Г. Воробьев не подражал кому-либо из «великих». Он использовал из арсенала классиков то, что не вступало в противоречие с национальной природой его искусства. Освоенное становилось для Г. Воробьева «своим», индивидуальным. Врожденный талант и приобретенное мастерство позволили композитору создать пьесы, поражающие качеством современности и сейчас, когда минуло сорок пять лет с момента их появления. Как и другие произведения Г. Воробьева, его прелюдии не являются просто ученическими опытами. Тетрадь фортепианных прелюдий Г. Воробьева существенно обогащает мир музыкальных образов всей чувашской фортепианной литературы. Вновь открытые произведения после их опубликования, без сомнения, займут достойное место в концертной жизни и музыкально-педагогической практике.



НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЧУВАШИИ

Каждый год республики есть год развития, какую бы сторону жизни ни рассматривать. Растет, развивается экономика, духовная жизнь насыщается новыми явлениями, качественно отличающимися от прежних. Если взять искусство, и именно чувашское музыкальное искусство, то каждый год меняет его лицо, открывая новые перспективы его развития.

В музыкальной культуре современного общества важнейшее место принадлежит композиторскому творчеству, т. е. созданию новых музыкально-художественных ценностей, питающих сферы исполнительства, музыкального воспитания, музыковедения.

Чувашские композиторы продолжают активно работать. Нам уже приходилось отмечать новые явления в развитии симфонических и вокально-симфонических жанров в последние годы. Много новых сочинений в этих жанрах было показано на пленуме правления Союза композиторов Чувашской АССР в 1975 г., а также на V съезде чувашских композиторов в 1977 г. Среди них «Военная симфония» и «Фронтные эскизы» Ф. Васильева, Третья симфония А. Токарева, «Космическая симфония» А. Асламаса, оратория «Народ, раскрепощенный Октябрем» Г. Хирбю, инструментальные концерты А. Токарева, Т. Фандеева, Л. Новоселовой и ряд других произведений. Подробное рассмотрение этих сочинений, наиболее характерных для последнего времени, не представляется возможным в рамках настоящего краткого обзора. В известной мере его отсутствие восполняет уже опубликованный материал¹, к которому мы и отсылаем читателя.

В настойчивом стремлении к созданию произведений крупных форм можно ощутить тяготение композиторов к расширению образно-тематической сферы чувашской музыки. В частности, это наиболее ясно выражено в названных сочинениях

¹ Кондратьев М. Г. Новые симфонические и вокально-симфонические произведения чувашских композиторов.— В кн.: «Современное чувашское искусство. Труды Научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров Чувашской АССР» (ЧНИИ), вып. 84. Чебоксары, 1978, с. 110—118.

Ф. Васильева и А. Асламаса. В них налицо поиски путей воплощения актуальнейших идей и образов современности общечеловеческого значения. В настоящее время мы считаем важным и симптоматичным сам факт обращения чувашских музыкантов к подобным темам. Несмотря на то, что на этом пути большие художественные открытия (скажем, в масштабе советской музыки) пока еще не достигнуты, для чувашского искусства это значительный шаг вперед в познании жизни, современности. Для достижения нового уровня чувашским композиторам необходимо дальнейшее повышение профессионального мастерства, использование арсенала средств современной музыки при развитии в своем творчестве глубоких традиций национальной культуры.

К музыкально-драматическим жанрам и балету внимание наших композиторов несколько ослабло. В последние три года, например, были осуществлены первые постановки лишь оперы А. Асламаса «Священная дубрава» (соч. 1960 г., постановка 1976 г.) и двух музыкальных комедий: его же — «Сваха из Шоршел» (соч. 1963 г., новая редакция и постановка 1978 г.) и «В Анаткасах» Ф. Васильева (соч. 1976 г., постановка 1976 г.). В настоящее время театр готовит постановки оперы «Чакка» А. Васильева (соч. 1971 г.), балета «Чудесная вышивальщица» В. Ходяшева (соч. 1972 г.). Из всего перечисленного новым сочинением можно назвать только музкомедию Ф. Васильева.

На фоне этого стабильным выглядит положение в области «малого» жанра — песни, по-прежнему сохраняющей ведущее место в музыкальной жизни республики и в творчестве большинства чувашских авторов. О положении песни можно судить хотя бы на основании того факта, что без нее не обошелся ни один из пяти концертов V съезда, какому бы жанру он ни посвящался*.

По-прежнему композиторы-песенники оперативно откликаются на важнейшие события в жизни народа. Почти у каждого автора есть произведения о крупных стройках республики — Тракторострое или ГЭСстрое. Много пишется песен о родной Чувашии, ее городах и людях, много лирических песен. Чрезвычайно интенсивная работа композиторов в жанре песни до сих пор не нашла достойного отражения в музыкальной критике и музыковедении (заметим, что на это же сетуют специалисты,

* Даже в программу симфонического концерта попала песня А. Асламаса «Новые Чебоксары», почему-то названная им «поэмой». В связи с этим заметим, что стало тенденцией (не только у данного автора, но и у некоторых других) несколько «завышать» весомость своих произведений путем неоправданных жанровых определений. Так, скромную песню наименовывают «поэмой» или «хором», поэму или сюиту называют «симфонией» или «ораторией», музыкальную комедию — «опереттой» или даже «комической оперой». Очевидная несообразность таких определений вызвала на творческой дискуссии V съезда замечания и пожелания композиторам больше развивать в себе чувство личной ответственности за свое творчество...

говоря о современной советской песне вообще, т. е. Чувашия — не исключение в этом смысле). Однако некоторые важные проблемы песенного творчества обрисованы участниками дискуссии V съезда композиторов республики. Отмечалась, например, некая «усредненность» темпов, почти полное отсутствие подвижных, ритмичных по характеру песен. Весьма актуальны вопросы, поднятые в статье одного из признанных мастеров этого жанра Ф. М. Лукина «Размышления о песне»². Он констатирует, что «композиторы Чувашии создали и создают песен предостаточно. ...Однако песен, широко бытующих, пользующихся популярностью в народе, прямо скажем, маловато...» Ф. М. Лукин справедливо называет основные причины этого. Среди них — непреодоленные интонационно-мелодические штампы, нетребовательное отношение авторов как к собственному творчеству, так и к поэтическим достоинствам используемых стихов, несовершенство и бедность музыкального языка, мелкотемье лирики. В этот же ряд включаются проблемы пропаганды песен чувашских композиторов.

Любитель песни 70-х гг. привычен к огромному разнообразию исполнительских средств. В этом отношении у наших песенников есть много неиспользованных возможностей. Например, насколько ярче могли бы прозвучать многие гражданско-патриотические песни, если бы их исполнял солист (или хор) с оркестром, а не с фортепиано (или баяном). Даже основная часть записей песен на республиканском радио делается в «клавирном» варианте. Конечно, оркестровка и оркестровое исполнение потребовали бы больших дополнительных усилий и средств, но зато и художественный результат был бы более впечатляющим. Робко используются и существующие инструментальные ансамбли — смычковый квартет и ансамбль народных инструментов филармонии, постоянно действующие ансамбли музыкального училища. Наконец, не в почете у композиторов вокально-инструментальные ансамбли, которыми особенно увлекается молодежь, в том числе ВИА «Сеспель», буквально задыхающийся от нехватки оригинального национального песенного репертуара.

V съезд композиторов Чувашии, прошедший 19—23 декабря 1977 г. в Чебоксарах, обозначил основные тенденции развития чувашской музыки и вскрыл творческие проблемы, стоящие перед композиторами.

Наряду с отмеченным расширением образной формы в симфонических жанрах, продолжают развиваться традиции чувашской песни и хоровой музыки. Участники обсуждения многократно подчеркивали, что наиболее сильной и впечатляющей стороной современного творчества чувашских композиторов

² Лукин Ф. М. Размышления о песне. — «Советская Чувашия», 22 июля 1978 г.

продолжает оставаться связь с народным мелосом. Национальная определенность музыкального мышления традиционна для наших композиторов. Свойственна она и большинству новых произведений. Не порывают с этой традицией и композиторы нового поколения, использующие в своем творчестве так называемые современные приемы композиции и стремящиеся к стиливой индивидуальности. В связи с этим представляется чрезвычайно важным вопрос, затронутый композитором С. А. Жеримовым. Он отметил у многих авторов «какой-то одинаковый, стандартный подход к народной песне»³. Суть этого замечания, конечно, не сводится ни к жанру песни, ни к «технологии» использования фольклорного материала в произведениях чувашских композиторов. Ощущение однообразия появляется тогда, когда народный материал не переплавлен творческим сознанием композитора, не осмыслен им в новом качестве в свете индивидуальной творческой задачи, а подан «цитатой» так, как он существует в своей естественной среде, с добавлением гармонических и т. п. украшений. Чувашская музыка, безусловно, уже переступила рамки первоначального этнографизма. Но она не преодолела созерцательной стадии любования народной поэтической фантазией. Ярким подтверждением этого (помимо преобладания «цитатного» метода) являются многочисленные стилизации под народный быт в виде обязательных свадоб, хороводов, посиделок и т. п. в музыкально-сценических произведениях. Исследователи уже давно отметили тенденцию передовых высокоодаренных художников, представляющих национальные культуры народов Советского Союза, «выйти за пределы привычной национально-романтической образности, овладеть современной техникой, обеспечивающей им более широкое художественное «освоение мира»... Вряд ли это можно объяснить только требованиями моды или «чуждыми влияниями». Перед нами — естественный процесс саморазвития национального искусства...»⁴. С более широкой точки зрения, созерцательно-романтический период в развитии искусства закономерно вызывает «антиромантическую» реакцию. Не все композиторы проходили через эту стадию эволюции искусства, но существовало целое направление, представленное в начале XX в. именами, например, столь разных между собою И. Стравинского, С. Прокофьева, П. Хиндемита, А. Шенберга. Это направление оказалось, хоть и не «вечным», но весьма плодотворным, так как через «отрицание» позволило переступить пределы роман-

³ Цит. по изложению материалов дискуссии в газ. «Советская Чувашия» от 30 декабря 1977 г.

⁴ См.: «История музыки народов СССР», т. 5, ч. 1, М., 1974, с. 21. В качестве конкретного примера можно указать на развитие латвийской музыки. Эти вопросы рассматриваются в ст.: Клотинь А. Эстетические вопросы развития музыкального творчества.— В кн.: «Музыкальная культура Латвийской ССР». М., 1976, с. 48—89.

тизма, по-новому взглянуть на ценности искусства. В современной чувашской музыке явственно ощущается потребность новых художественных решений. Для дальнейшего прогресса оказывается недостаточным простое расширение круга тем. Требуется найти новые средства и иные, нетрадиционные, но убедительные точки зрения на раскрываемые темы*.

Таким образом, перед чувашскими композиторами стоят большие задачи поисков не только в образно-тематической сфере, но также и в области эстетики творчества. Среди других вопросов нельзя обойти вниманием по-прежнему острые проблемы роста профессионального мастерства, подготовки кадров — достойной смены композиторам старших поколений.

* * *

Музыка, творимая композиторами, интерпретируется исполнителями. Но и «...музыкознание несет определенную ответственность за расшифровку тех сочинений, которые исполнитель интерпретирует»⁵. Надо отметить, что музыковедение в Чувашии в 70-е гг. имеет определенные успехи.

Среди работ чувашских музыковедов выделяется книга Ю. А. Илюхина «Композиторы Советской Чувашии»⁶. Профессиональное музыкальное творчество в Чувашии имеет не слишком длинную историю. Попытки обработок народных мелодий и затем опыты оригинального сочинения относятся к 10-м годам. Первые музыканты — выходцы из самого народа — упорно преодолевали трудности, пытались развить зачатки профессиональной музыкальной культуры. Но в полную силу развернуть свою деятельность они смогли лишь в условиях, предоставленных Советской властью. Не так много времени минуло с тех пор, однако в перечне деятелей чувашской музыки ныне можно назвать почти три десятка имен композиторов. Более половины

* Элементы такой «музыкально-новой точки зрения» можно подметить в опере «Чакка» А. Васильева. Образная сфера сил «контрсквозного» действия по традиции требует применения усложненно-хроматических интонационных средств, и этому требованию, как правило, подчиняются композиторы, создающие оперы и балеты (не только в Чувашии; укажем, например, «Джалиль» Н. Жиганова, как одно из удачных воплощений этого метода в советской опере). А. Васильев поступает прямо «наоборот». Он отдает миру насилия и зла подчеркнута ясную пентатоническую сферу, резко подчеркивая сытое самодовольство и самоуверенную убежденность в своей силе господ-улбутов. Напротив, облик подлинных героев трагедии передан более сложными интонационными средствами. На мелодике крестьянских сцен лежит печать страдальческой «искаженности» той же самой национально-определенной пентатонической основы. Здесь — суть интонационной концепции, необычной для чувашской музыки.

⁵ *Орджоникидзе Г.* Место исполнителя в музыкальной культуре. — «Советская музыка», 1978, № 9, с. 62.

⁶ *Илюхин Ю. А.* Композиторы Советской Чувашии. Чебоксары, 1978, 304 с.

из них — наши современники. Их жизни и творчеству посвятил свой труд Ю. А. Илюхин.

Книга состоит из общего введения — небольшого очерка истории чувашской музыки — и двадцати пяти сжатых монографических глав-очерков, каждый из которых посвящен одному из композиторов. Здесь мы встретим имена основоположников чувашской профессиональной музыки, шедших к ее созданию трудными путями до Великой Октябрьской социалистической революции. Это — Ф. П. Павлов, В. П. Воробьев, С. М. Максимов. Значительное место в книге отведено очеркам о творческой деятельности русских музыкантов, активно способствовавших строительству национальной музыкальной культуры в республике в 30-е годы. В истории чувашской музыки навсегда сохранятся имена В. М. Кривоносова, И. В. Люблина, С. И. Габера, В. Г. Иванишина. Не меньше внимания автор уделил творческим портретам современных композиторов Чувашии, принадлежащих к разным поколениям. Каждый очерк включает в себя не только данные о вехах жизненного и творческого пути (что сделало бы издание обычным справочником), но и содержит анализ и оценку наиболее значительных созданий того или иного композитора — с той степенью подробности, какую допускает объем книги. Тем не менее книга включает в себя много сведений и чисто справочного характера. На это указывает уже алфавитное расположение глав. К каждой главе-очерку прилагается подробнейший список произведений с пометками о премьерах и публикациях, затем дается не менее тщательно составленный список литературы о композиторе, вплоть до газетных сообщений и отдельных абзацев в статьях. Таким образом, перед читателем музыкаловедческий труд несколько необычного — синтетического — «жанра». Автору удалось добиться сочетания материала исследовательского характера и свойственных универсальным ното-био-библиографическим справочникам сведений. Подобное сочетание оказалось возможным благодаря широте охвата фактов истории чувашской профессиональной музыки при сравнительно небольшом числе очерков. Весьма оживляет книгу удачно найденный тон повествования. Все время ощущается оттенок личностного отношения автора к творчеству героев очерков, неизменна благожелательность его позиции. Ю. А. Илюхин в той или иной степени лично знал представителей первых поколений чувашских музыкантов, постоянно общается с современными музыкантами — такая ситуация весьма благоприятствовала созданию книги.

Ю. А. Илюхин более двадцати лет изучает чувашскую музыку, является автором ряда исследований о ней. «Композиторы Советской Чувашии» — это вторая книга музыковеда. Первая, посвященная народной музыкальной культуре чувашей, опубликована им в 1961 году. В известной степени эти книги дополняют друг друга, раскрывая читателю мир чувашского

национального музыкального искусства в его главнейших сферах — устной тысячелетней традиции и современного композиторского творчества.

Новая книга Ю. А. Илюхина, первого профессионального музыковеда республики, представляет собой значительный вклад в чувашское музыковедение. Она содержит ценнейший материал для изучения истории как чувашской музыки, так и вообще советской многонациональной музыкальной культуры.

Из других музыкальных изданий обращает на себя внимание труд Л. В. Жирновой «Чувашская хоровая литература», имеющий не исследовательский, а учебно-методический характер⁷. Помимо сведений о хоровой литературе, созданной чувашскими композиторами, в книге имеются главы о хоровом исполнительском искусстве, о народной песне. Наибольшую ценность представляет практическая часть — нотное приложение, где подобрано и прокомментировано большое число музыкальных произведений, рекомендуемых для изучения. В качестве учебного пособия это издание является определенным вкладом в развитие музыкальной культуры Чувашии. В своей области оно заполняет вакуум в издании учебной литературы, необходимой для подготовки музыкальных кадров для работы в республике.

В эти же годы было опубликовано несколько статей Т. А. Эрре, изучающей вопросы развития чувашской оперы и связанные с этим вопросы национального музыкального языка⁸. Н. А. Красовская опубликовала статьи о фортепианных произведениях чувашских композиторов⁹. Ряд статей, посвященных теоретическим вопросам чувашской народной музыки, опубликовал М. Г. Кондратьев.

В известной мере получила развитие и музыкальная критика в республиканской периодической печати. Читателям уже знакомы имена Т. Эрре, Л. Твердохлебовой, Л. Новоселовой по ряду обстоятельных выступлений в газетах и журналах. Регулярно продолжают появляться в печати и статьи Ю. А. Илюхи-

⁷ Жирнова Л. В. Чувашская хоровая литература. Чебоксары, 1976, 208 с.

⁸ Эрре Т. А. Некоторые черты музыкальной драматургии первой чувашской репертуарной оперы «Шывармань» Ф. Васильева.— В кн.: «Учен. зап. Казанск. гос. консерватории», 1973; она же. Национальные истоки музыкального языка чувашской оперы.— В кн.: «Вопросы истории, теории музыки и музыкального воспитания». Казань, 1975; она же. К вопросу изучения ладо-вого строения чувашской народной песни.— В кн.: «Чувашское искусство. Труды ЧНИИ», вып. 70. Чебоксары, 1976, с. 74—87; она же. О некоторых мелодико-структурных особенностях чувашской народной песни.— Там же, с. 88—96; она же. Опера «Нарспи» Григория Хирбю.— В кн.: «Труды ГМПИ им. Гнесиных». М., 1978.

⁹ Красовская Н. А. Фортепианные пьесы композиторов Чувашии.— В кн.: «Труды ГМПИ им. Гнесиных», вып. XI. М., 1973; она же. Жанр фортепианной фуги в творчестве чувашских композиторов.— В кн.: «Вопросы истории, теории музыки и музыкального воспитания». Казань, 1975.

на, музыковеда старшего поколения. Словом, сейчас ни один сколько-нибудь значительный факт музыкальной жизни республики не остается неизвестным публике. Но если проанализировать качество статей (даже специалистов), то можно увидеть абсолютное преобладание информационно-констатирующего тона. Оценка, если и дается, то, как правило, положительная, будто не бывает в нашей музыкальной жизни противоречивых моментов, достойных обсуждения. О характере юбилейных статей можно не говорить. Из очерков и обзоров современного творчества укажем две вполне типичные статьи, помещенные в газете «Советская Чувашия»: «На пути к зрелости. Творчество молодых» (№ от 24 июня 1977 г.), «В песне, опере, оратории» (№ от 28 апреля 1977 г.).

Первая статья представляет собой яркий пример смещения критериев. Она посвящена, как это ни противоречит ее заголовку, весьма наивным в большинстве опусам начинающих сочинителей — учащихся музыкального училища. Безусловно, ростки творчества у будущих музыкантов (но ясно, что настоящими профессиональными музыкантами, а тем более композиторами станут далеко не все из них) нужно поддерживать, обсуждать, холить и нежить. Здесь заведомо необходимо опираться в оценках на низшие критерии (значение произведения внутри творчества данного автора). Однако вынос факта на страницы ведущей республиканской газеты автоматически увеличивает масштаб события (статья так и начинается с утверждения, что данный концерт — «заметное событие», многозначителен и заголовочен). Но реальной оценки в «республиканском масштабе» статья не дает, о том, насколько серьезно нынешнее положение с кадрами нового поколения в чувашской музыке и какое значение в свете этого имеет описываемый факт, умалчивает. Создается иллюзия полного благополучия и движения «к творческой зрелости» целой плеяды молодых композиторов...

Вторая статья представляет собой обзор современного творчества композиторов. Она составлена из перечисления их новых работ, посвященных 60-летию Великого Октября. В обзоре говорится об идейно-тематической важности и значительности этих произведений, но избегаются аналитические оценки их музыкальных или общеэстетических достоинств, хотя в принципе мыслимо художественно и профессионально неполноценное воплощение самых передовых идей.

Упрекая авторов подобных статей, нужно помнить и о таком важном факторе, как поддержка критики со стороны редакции. Как показывает практика, в области искусства редакция газеты обычно благожелательнее настроена к объекту критики, но не к самой критике. Поэтому положительные суждения (в том числе — иногда необоснованные) пропускаются беспрепятственно, а к негативным моментам предъявляются повышенные требования: «надо глубже обосновать», или: «надо обождать, пока

начнется следующий сезон», или даже: «все равно никто не разрешит нам создать симфонический оркестр» (и, следовательно, к чему писать о бедственном положении с пропагандой симфонической музыки?), «укажите конкретных виновников»...¹⁰ В результате автор поневоле задумывается, а не слишком ли высокие требования он предъявляет к искусству?

Но Постановление ЦК КПСС о литературно-художественной критике (1972 г.) постоянно напоминает нам о том, что снижать критерии у нас нет права. Поэтому, например, пожелания, высказываемые специалистами в адрес столичной газеты¹¹, должны быть приняты во внимание и нашими редакциями. И именно республиканские органы печати должны проявлять заботу об идейно-теоретической содержательности и принципиальности нашей художественной критики, привлекать авторитетных специалистов, работать с молодыми авторами, воспитывать их.

* * *

Новые процессы обозначаются и в области музыкального исполнительства. В настоящее время в республике действует несколько профессиональных исполнительских коллективов. Наибольшие изменения в последние годы происходят в работе Чувашского государственного ансамбля песни и танца.

Известно, что индивидуальность руководителя, его опыт, приверженность тем или иным традициям, вкус, темперамент, воля во многом определяют творческое лицо и стиль работы музыкально-исполнительского коллектива. Поэтому приход нового руководителя в коллектив обычно связан с процессом внутренней его перестройки. Именно это наблюдается сейчас в творчестве Чувашского государственного ансамбля песни и танца — старейшего музыкального коллектива республики. С сезона 1976/77 г. для работы в ансамбле были приглашены новые специалисты: главный дирижер и художественный руководитель Юрий Васильев, хормейстер Герасим Егоров, балетмейстер Александр Ангаров.

Молодые руководители отбросили старую, испытанную во многих прошлых сезонах практику, когда программа на следую-

¹⁰ Позиция редакции объясняется желанием избежать ошибок в оценке «неотстоявшихся» явлений. Но вот что писал один из великих музыкантов XX в. *В. Фуртвенглер*: «Ошибаются те, кто думает, будто критика существует для того, чтобы выносить безошибочные суждения. Критика существует для того, чтобы дискутировать...» («Советская музыка», 1973, № 11). Советский эстетик-музыковед *А. Фарбштейн* утверждает, что «в критике торжествуют оценки явлений, а не объяснение фактов», «...критик вправе ограничиться высказыванием о том, что соответствует его художественным идеалам». (*Фарбштейн А.* Музыка и эстетика. Л., 1976, с. 66, 65).

¹¹ См. ст.: «По страницам «Вечерней Москвы»: 1 января 1976 — 1 мая 1977». — «Советская музыка», 1977, № 7, с. 109—117.

щий сезон в целом получала новое наименование, а из двадцати номеров пятнадцать — повторялись. На этот раз программа была полностью обновлена. Уже в этом артисты проявили незаурядную работоспособность и смелость. С этого сезона в работе коллектива восторжествовало понимание задач ансамбля как творческой лаборатории национальной музыки и хореографии. Тем самым были восстановлены и продолжены традиции, идущие от первых десятилетий деятельности Чувашского государственного хора (предтечи ансамбля), которые были в известной мере забыты в концертной практике 60-х — 70-х годов. Вновь, впервые за много лет, стала столь широко использоваться народная песня. Наиболее яркие и запоминающиеся номера, показанные в последнем сезоне, — масштабные вокально-хореографические сюиты, венчающие первое и второе отделения.

Первая сюита — «Посиделки» (народная музыка в обработке А. Токарева и А. Васильева) — включает в себе множество как музыкальных, так и хореографических «открытий», которые прямо или косвенно обусловлены первоисточниками композиции — фольклорным музыкальным материалом. Здесь в едином «букете» собраны самобытнейшие, донныне профессиональной музыке не известные чувашские мелодии: обрядово-хороводные — закамских чувашей, игровые и плясовые — верховых чувашей, удалая мужская песня рекрутов — правобережных низовых чувашей, удививший даже специалистов танец на семидольный напев (до сих пор балетмейстеры избегают подобных природно-чувашских музыкальных ритмов, считая их слишком трудными для исполнения). Свежая находка — появление на сцене древнего шапър'а (волынки), совершенно забытый тембр которого используется пока очень робко. Наконец, нельзя не отметить остроумную музыкальную находку — мелодию чувашей анат енчи, которая «растягивается» словно мех у гармоники в зависимости от количества слов в стихе. Короче, что ни эпизод в сюите — то музыкальная жемчужина...

Скромнее в этом отношении получилась вторая сюита — «Венок чувашских частушек и танцев» (обработка В. Сизова), хотя и здесь есть свои удачи, главным образом в постановке танцев.

Залогом дальнейшей успешной и плодотворной работы ансамбля является непрерывный творческий поиск и инициативность. К созданию новых программ привлечены одаренные чувашские композиторы нового поколения — А. Васильев, М. Алексеев, которые специально для этого коллектива создали несколько оригинальных произведений. В нынешнем репертуаре, вместо господствовавших ранее не специфичных для национального ансамбля «кассовых» номеров, восстановлена и традиция академического пения — исполняются хоры В. Тормиса, О. Ласо, Ф. Васильева, молодых композиторов. Вместе с тем ан-

самбль сохраняет верность своим лучшим традициям, основывая программу на произведениях широкоизвестных мастеров чувашской музыки старших поколений — В. П. Воробьева, С. М. Максимова, И. В. Люблина, Г. С. Лебедева, Ф. М. Лукина, В. А. Ходяшева, А. М. Токарева, А. В. Асламаса. Здесь хочется напомнить высказывание музыкального критика Евг. Эпштейна, отметившего, что примеры подобного творческого союза профессиональных композиторов с ансамблями в других республиках довольно редки¹².

Еще один, очень важный, план творческих поисков ансамбля — хореографический. Усилия главного балетмейстера А. Ангарова со всей очевидностью оказались плодотворными. Во время многочисленных поездок по районам он с большим вниманием изучал национальные особенности чувашского танца и чувашской мелодики. О его работе можно судить по трем, на наш взгляд, наиболее значительным постановкам (не считая ряда других). Это танцы «Кария», «Батыревские дробы» и танец рекрутов в сюите «Посиделки». В хореографии каждого из этих номеров ярко выражено национальное чувашское начало. Конечно, постановщику пришлось проявить всю свою изобретательность, поскольку танцевальная культура народа у нас не изучена и в современных условиях многое уже безвозвратно утеряно. Несмотря на это, балетмейстеру удалось создать совершенно не похожие друг на друга, резко характерные по образу танцы.

Ансамбль продолжает совершенствовать свою профессиональную форму. Первоначальная неотделанность обновленных программ успешно преодолевается. Одним из результатов целеустремленной работы коллектива стал Диплом первой степени на Всероссийском смотре ансамблей песни и танца и ансамблей народного танца в 1978 году. Новые программы ансамбля были отмечены также Государственной премией Чувашской АССР им. К. В. Иванова 1978 года.

Большую работу по пропаганде чувашской музыки ведет и хор Государственного комитета Чувашской АССР по телевидению и радиовещанию под управлением П. Г. Федорова. В хоре подобраны исполнители, обладающие хорошими вокальными данными. Этот коллектив является своего рода «инструментом», моментально реагирующим на новые музыкальные произведения: он исполняет практически все, что создают чувашские композиторы в песенно-хоровых жанрах. Таким образом, хор Комитета по телевидению и радиовещанию занимает важнейшее место в современной национальной исполнительской культуре Чувашии. Вместе с тем нельзя не отметить, что его возможности полностью не реализуются. Довольно обширный и быстро

¹² Эпштейн Е. Праздник многонационального искусства.— «Музыкальная жизнь», 1978, № 7, с. 19.

обновляющийся репертуар хора большей частью ограничен произведениями одного определенного круга авторов, основная часть исполняемых сочинений — песни. К активности в формировании репертуара, очевидно, могли бы стимулировать самостоятельные открытые концерты и гастроли хора. Однако по каким-то ведомственным соображениям подобные выступления не практикуются. В конечном счете условия работы (студийная запись и выступления только в мероприятиях Союза композиторов) сковывают творческие возможности этого высококвалифицированного коллектива.

Вызывает беспокойство уровень работы творческого коллектива Чувашской государственной филармонии. Особенностью ее концертных программ является огромное разнообразие жанров. Здесь принимают участие и вокально-инструментальные ансамбли, и ансамбль народных инструментов «Сявал», и смычковый квартет (мечта многих филармоний — иметь такой постоянно действующий камерный ансамбль), и академический вокал, и пение народного плана — соло и трио, и декламации, и, наконец, номера «оригинальных», чисто цирковых, жанров (эквilibр, антипод). Очевидно, что потенциальные возможности построения концертных программ у коллектива филармонии необыкновенно велики. Но не все эти возможности реализуются на практике.

Многие артисты радуют зрителей своим природным дарованием и направлением творческой работы. Украшает программу исполнение известных солистов Т. Супониной, И. Христофорова, а также молодых солисток О. Терентьевой и Р. Рукавишниковой, обладающих достаточно сильными и красивыми голосами. Имеет хорошие перспективы смычковый квартет. Пока что чувствуется известная робость в выборе репертуара и исполнительской манере этого ансамбля. Ему как воздух необходима самостоятельная концертная практика, а при единичных выступлениях внутри большого концерта от артистов трудно ожидать значительного творческого роста. Большие надежды, которые возлагались на недавно созданный ансамбль народных инструментов во главе с талантливым солистом И. Штиллером, пока не оправдались. До сих пор не определилось творческое лицо этого коллектива. В понятие «народный» укладывается довольно широкий круг музыкальных явлений, разнородных в стилистическом и национальном отношении. Но «Сявал», несмотря на название, — не чувашский, но и не чисто русский ансамбль, а нечто «универсальное», что в области искусства не всегда является достоинством. В репертуаре «Сявала» не выражено также определенное тяготение ни к современности, ни к старинной, этнографически достоверной, народной музыке. Оставляют желать лучшего сегодня и уровень исполнительского мастерства артистов, а также мера вкуса в их поведении на сцене.

Тематика репертуара вокально-инструментальной группы филармонии предельно актуальна — это композиция «Этапы пути», созданная к 60-летию ВЛКСМ, песни о БАМе, о России. Но гражданская направленность творчества молодых артистов не искупает недостатка профессиональной культуры их выступлений. Прежде всего разочаровывает музыкальная аранжировка произведений — слышатся главным образом лишь ритм ударных и гудение басов. Не чувствуется ни малейшей попытки развить фактуру, индивидуализировать партии инструментов. Очевидны злоупотребления реверберацией. На таком уровне может выступать самая малоподвинутая самодеятельность, но не артисты Государственной филармонии.

Общее впечатление от концертов (кстати, очень редко показываемых в столице республики) — слабость режиссерской постановки. Упоминавшееся жанровое разнообразие концертной программы нуждается в мастерстве и творческих усилиях, чтобы создать цельную композицию, как этого требует современная концертная практика. Непомерно большое место отводится вокально-инструментальной группе. На ее фоне в невыгодном положении оказывается камерное академическое пение, не рассчитанное на соответствующие громкостные эффекты. Особенно неумело «подаются» произведения чувашских композиторов, а, казалось бы, они должны быть предметом особой заботы Чувашской филармонии. Наконец, имея только один выход в течение концерта, никто из исполнителей не в состоянии полностью раскрыться, продемонстрировать свои возможности. В сумме своей режиссерские просчеты приводят к тому, что разнообразие превращается в стилистическую неровность и пестроту построения программы, сильно портящую впечатление от целого, независимо от достоинств того или иного номера.

Таким образом, узлом сегодняшних проблем Чувашской государственной филармонии является слабость художественного руководства, что, без сомнения, сдерживает рост мастерства артистов, часто способных на большее, чем можно услышать на сцене. Филармония должна приложить большие усилия, чтобы вернуть себе славу 30-х — 40-х гг., когда лучшие музыкальные силы были сосредоточены в ней.

Самое крупное из ныне действующих музыкально-исполнительских учреждений — Чувашский государственный музыкальный театр. Он определенно тяготеет конституироваться в театр оперы и балета. Особенно показательным в этом отношении стал сезон 1976/77 года: во всей истории театра еще не было такого богатства и весомости премьер. Достаточно взглянуть на афиши: одна за другой вышли постановки двух больших опер — «Царская невеста» и «Тоска»*, трехактного балета «Дон Ки-

* Заметим, что до этого ближайшая премьера большой классической оперы была показана театром лишь в 1973 г. («Кармен» Ж. Бизе). Налицо значительное оживление работы.

хот», классической оперетты «Корневильские колокола», новой чувашской музыкальной комедии «Анаткасра». Следующий сезон 1977/78 г. несколько уступает ему по интенсивности работы коллектива, но и его премьеры были достаточно интересными. Это — новая опера современного русского композитора Ж. Кузнецовой «Хлеб ты мой», трехактный классический балет Л. Гертеля «Тщетная предосторожность», мюзикл О. Фельцмана «Донна Люция».

Каждая из этих постановок представляет собой большой художественный интерес и является вехой в развитии театра. Очевидна прогрессивная тенденция к работе над серьезным классическим репертуаром. Вместе с тем для дальнейшего продвижения вперед театру необходимо точнее определить свою репертуарную стратегию, чтобы через нее в конце концов театр обрел свое индивидуальное творческое лицо. Известный советский музыкант Г. Эрнесакс как-то высказался (может быть, несколько категорично): «Оперный театр без своего оригинального репертуара вряд ли может называться великим словом «театр»¹³. Для чувашского театра единственным верным путем формирования своего «лица» является, наряду с интенсивным освоением классики, систематическая работа над произведениями национальных композиторов. Причем театр имеет возможность сотрудничать с композитором уже в процессе разработки сценической драматургии оперы или балета, то есть на стадии сочинения. И даже инициатива создания того или иного произведения может принадлежать театру. В настоящее время Чувашский государственный музыкальный театр уделяет явно недостаточное внимание национальному репертуару. Призыв к «национальному» искусству не должен быть понят как призыв к искусству этнографического содержания. Театр должен иметь свой круг авторов, стимулировать их в поисках новых, актуальных и современных образов, быть требовательным и принципиальным в оценке качества новых произведений.

* * *

Итак, мы закончили краткое обозрение современного музыкального искусства Чувашии в его важнейших сферах — композиторской, исполнительской, музыковедческой. Можно заметить, что традиции национальной профессиональной музыкальной культуры, сформировавшиеся за десятилетия ее существования, продолжают развиваться. Такова песенно-хоровая ветвь чувашской музыки, делающая успехи как в сочинительстве, так и в исполнительстве. Таково ярко выраженное национальное начало в творчестве композиторов и исполнителей. Развитие симфони-

¹³ Эрнесакс Г. Г. 50 реплик композитора.— «Советская музыка», 1964, № 8, с. 45.

ческих жанров также продолжает линию, намеченную еще талантливим Г. Воробьевым. Новый этап намечается в чувашском музыковедении. Показательно, в частности, что в 1978 г. членами Союза композиторов Чувашии являлись уже четыре музыковеда. Сегодня в музыкальном искусстве республики в одном ряду с музыкантами старших поколений появляется одаренная молодежь, уже сейчас в некоторых направлениях уверенно утверждающая свое творческое кредо. В этом — залог жизнеспособности традиций нашего искусства. Его завтрашний день рождается сегодня.



О ЧУВАШСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ

The last hundred years of Chuvash folk-music collection may be regarded as outstanding, in dimensions and importance, in relation to the Soviet Union as a whole, irrespective of the size of the Chuvash population. For quantity of material and number of publications, the collection ranks high above the average*.

Музыкальная фольклористика (или этномузыковедение) как научная дисциплина родилась не более ста лет тому назад на стыке музыковедения и этнографии. Можно различить три важнейшие сферы работы музыкантов-фольклористов. Это, во-первых, полевые записи, т. е. собирание и первичная обработка (расшифровка) экспедиционных материалов, что является фундаментом всего здания науки. Во-вторых, классификация на эмпирическом уровне (т. е. исходя из структуры и особенностей самих материалов) и публикация, т. е. обнародование наиболее ценной части этих материалов с целью введения их в научную и творческую практику музыковедов и композиторов. Третьей сферой работы музыкантов-фольклористов является многостороннее теоретическое изучение народной музыкальной культуры в свете истории и культуры данного народа, а также с точки зрения общей теории музыки и, отчасти, поэтики¹.

Названные сферы работы представляют собой разные уровни единой науки — от эмпирического процесса собирания до высших логических обобщений. Все они одинаково важны и тесно взаимосвязаны: без собирания и публикации невозможно обобщение; без теоретического изучения трудно планировать собирание, неразрешимыми остаются многие вопросы классификации и формы записываемых материалов. Только теоретическое осмысление явлений народной музыкальной культуры дает воз-

* «Последние сто лет собирания чувашской народной музыки могут рассматриваться как выдающиеся по масштабам и важности в отношении ко всему Советскому Союзу, безотносительно к количеству чувашского населения. По объему материала и числу публикаций собранное находится выше среднего уровня». — Chuvash folksongs by Lászlo Vikár and Gábor Bereczki. Budapest, 1979, p. 21.

¹ Некоторые исследователи считают, что вообще «комплексное изучение народной песни, в которой неразрывно связаны текст и напев, выходит за пределы филологии и становится уделом музыковедения. точнее, музыкальной фольклористики». — Померанцева Э. В. О русском фольклоре. М., 1977, с. 29.

возможность разомкнуть пределы узко специального исследования и прийти к синтезу знаний на новом, более высоком уровне.

Таково «вертикальное», если можно так выразиться, синхроническое членение современной музыкальной фольклористики, в свете которого надо рассматривать и развитие этномузыковедения Чувашии.

Чувашская музыкальная фольклористика существует с конца XIX века. Разумеется, с самого начала все эти направления работы не могли быть осознаны, так как тогда само этномузыковедение еще только формировалось. Тем не менее есть смысл условно разделять их, поскольку в разные периоды то одно, то другое из направлений развивалось интенсивнее остальных.

История чувашской музыкальной фольклористики складывается из нескольких этапов, если рассматривать ее в «горизонтальном» диахроническом разрезе. Музыка чувашей попала в поле зрения ученых еще в XVIII веке. Во второй половине следующего столетия появляются первые музыкальные публикации. Начальный этап собирания музыкального фольклора можно с достаточной степенью точности определить как «этнографический», поскольку музыка и поэзия интересовали именно ученых-этнографов и лишь наряду с другими проявлениями духовной и материальной культуры народа.

К концу XIX в. в собирательскую работу включаются учителя сельских школ. Их активное участие дало основание С. М. Максимову разделить дооктябрьскую чувашскую музыкальную фольклористику на два этапа, второй из которых «обнимает время с середины 80-х годов прошлого столетия до 1917 г.»². Деятельность учителей направлялась и организовывалась учеными-чувашеоведами Н. В. Никольским и Н. И. Ашмариним, а также крупным деятелем чувашского просвещения И. Я. Яковлевым. Таким образом, «учительский» период сливается с «этнографическим», и оба они качественно отличаются от последующих этапов.

Описывая музыкальный быт и фиксируя произведения народного творчества, этнографы имели целью дать лишь общую характеристику культуры народа. Позднее жизнь ставит задачу музыкального воспитания и просвещения. И исследователи, и учителя не углублялись в теоретические или художественно-эстетические вопросы чувашской музыки. Обобщая достижения этого этапа, этнограф Н. В. Никольский пятьдесят лет тому назад утверждал, что «из всех отделов этнографии чуваш наиболее посчастливилось отделу о песенном и музыкальном творчестве... Исключая Лепехина, Протопопова и Смоленского, у остальных... авторов мы встречаем либо песенный, либо песенный и музыкальный материалы. Во всяком случае, песен-

² Максимов С. М. Чувашские народные песни. М., 1964, с. 14.

ное и музыкальное творчество чуваш изучено достаточно полно и научно»³.

Но музыканты, естественно, думали иначе. С их деятельностью было связано начало второго этапа собирательской работы в Чувашии. Он охватывает примерно 10-е — 30-е гг. Активные собиратели музыкального фольклора (это прежде всего композиторы С. Максимов, В. Воробьев, Ф. Павлов, Г. Лисков, В. Кривонос, Г. Хирбю, а также учителя и музыканты разных специальностей М. Ильин, И. Салтыков, А. Васильев и др.) во главу угла ставили задачу создания основы для развития чувашской профессиональной музыки. Их работа была исключительно интенсивной: в общей сложности в этот период было записано не менее четырех тысяч напевов*. Как по целям собирания, так и по доле участия в нем композиторов, данный этап заслуживает названия «композиторского».

После перерыва, в большой мере связанного с Великой Отечественной войной, положение дел в чувашской музыкальной фольклористике меняется. В 50-е гг. и начале 60-х музыкально-фольклорные фонды пополнились материалами самодеятельных собирателей (М. Александров, Н. Андреев, К. Архипов, Ф. Вуколов, А. Лисков, А. Петров и др.). Качество нотных записей непрофессиональных фольклористов, не использовавших магнитофоны, в целом было невысоким. Но и их материалы весьма ценны для сравнительного изучения музыкального творчества различных районов. Профессиональные музыканты в послевоенные десятилетия мало уделяли внимания фольклорной работе. По несколько десятков песен записали композиторы М. Алексеев, А. Асламас, Ф. Лукин, А. Петров (последний расшифровал свыше двухсот магнитофонных записей, сделанных другими). Свыше ста собственных записей сделал только композитор Ф. Васильев и до четырехсот — музыковед Ю. Илюхин.

В настоящее время идет третий этап собирательской работы. Он начался тогда, когда организацию музыкально-фольклорных экспедиций взял на себя Научно-исследовательский институт языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров Чувашской АССР (ЧНИИ). Почти ежегодно проводятся комплексные и фольклорные экспедиции. Начиная с 1961 г. произведения устного народного творчества во время их исполнения фиксируются на магнитофонных лентах. Такая форма работы позволяет ежегодно пополнять архив института в среднем дву-

³ Никольский Н. В. Краткий курс этнографии чуваш, вып. 1. Чебоксары, 1929, с. 13. Перечень и обзор этнографической литературы см. в работе Ф. П. Павлова «Чуваши и их песенное и музыкальное творчество». — В кн.: Павлов Ф. П. Собрание сочинений в 2-х т., т. 2. Чебоксары, 1971, с. 210—241.

* В том числе свыше восьмисот — В. П. Воробьевым. Кроме того, С. М. Максимов записал около 2000 мелодий, но большая часть его рукописей до сих пор не приобретена Научным архивом ЧНИИ.

мястами записями. В экспедициях систематически стали участвовать музыковеды. Весьма значительный вклад в собирательскую работу принадлежит филологу Е. Сидоровой, в течение многих лет регулярно выезжающей в экспедиции. Копии своих записей чувашских народных песен оставили в архиве ЧНИИ также венгерские фольклористы Л. Викар и Г. Беречки, неоднократно приезжавшие в Чувашию (в 1964, 1966, 1968 гг.).

Современный этап собирательской работы фольклористов имеет качественные отличия от предыдущих. Здесь следует отметить, во-первых, планомерность и систематичность полевых экспедиций ЧНИИ. Собирательская практика теперь направляется и корректируется планами изданий и исследований народной музыки. Составлена карта, отражающая степень изученности чувашского фольклора в разных районах⁴. Вплоть до 1977 г. фольклорные экспедиции преимущественно изучали «белые пятна» на территории расселения низовых чувашей. В 1977 и 1978 гг. согласно плану были осуществлены экспедиции в средненизовые районы, и в этом направлении работа будет продолжаться не менее трех-пяти лет. Она должна завершиться подготовкой к изданию соответствующего сборника. Впоследствии так же будет изучаться фольклор верховых чувашей.

Второй особенностью современного этапа является широкое применение магнитофонной техники. Она позволяет достичь качественно новых результатов при изучении произведений устного народного творчества. Весь этот этап развития чувашской музыкальной фольклористики, научный, с точки зрения своего содержания и целей, по форме собирательской работы условно может быть назван «магнитофонным». Применение звукозаписи заметно снижает барьер субъективности при записи народной мелодии, дает возможность контролировать качество нотаций. Оно приводит к своеобразному разделению труда фольклористов: теперь возможна раздельная работа, когда одни специалисты записывают, другие расшифровывают и нотируют мелодии, третьи используют готовый материал для теоретического анализа. Это, безусловно, прогрессивное явление, облегчающее и упрощающее процесс освоения материала в больших масштабах*. Но оно породило в 60-е гг. и начале 70-х проблему расшифровки-нотирования все увеличивающегося числа магнитофонных записей — материалы лежали нерасшифрованными по десять и более лет. На сегодня в основном эта проблема разрешена, почти все полевые материалы 60-х гг. и большинство материалов 70-х гг. обработаны. В общей сложности в последние несколько лет фонды Научного архива ЧНИИ увеличились примерно на полторы тысячи новых нотных расшифровок. Одновре-

⁴ НА ЧНИИ, кн. пост. 7, инв. № 3604.

* Тем не менее остается бесспорной истина, что глубоко познать внутренний мир народной песни невозможно, не обладая собственным опытом собирания и обработки полевых материалов.

менно были изготовлены рабочие копии с полевых магнитофонных записей. Это увеличивает возможности всестороннего знакомства с фольклорными фондами для посетителей архива. В перспективе стоит вопрос о каталогизации и детальной систематизации всего рукописного музыкально-фольклорного фонда.

Вместе с тем очевидно, что обрисованная картина собирательской работы, при всей ее оптимистичности, не идеальна. Прежде всего, слишком мало специалистов, регулярно выезжающих в экспедиции. Нет контакта с Чувашским государственным университетом и Чувашским государственным педагогическим институтом, также организующими экспедиции — для студентов. Абсолютно не используются средства и возможности Чувашского республиканского отделения ВООПИК, хотя в свои отчеты оно включает и работу фольклористов — членов секции музыкального фольклора этого общества. В 30-е гг. учащиеся музыкального училища получали (и выполняли) задания по записи народных песен. Сейчас же такая форма воспитания будущих музыкантов полностью выпала из поля зрения их преподавателей. Из-за отсутствия специалистов и недостаточной технической оснащенности экспедиций до сих пор не осуществлены многоканальные записи коллективного исполнения народных песен. Нельзя сбросить со счетов и то обстоятельство, что состояние фольклора в современной чувашской деревне 70—80-х гг. не тождественно картине, скажем, 20—30-х гг. (тем более — XIX века). Исчезает социальная основа бытования многих жанров, некоторые виды песен и народных инструментов уже прочно забыты, хотя в отдельных местностях они могут пока сохраняться. Так произошло, например, с песнями весеннего земледельческого обряда *уяв*, ныне встречающегося только в некоторых чувашских селах Закамья. Из этого ясно, что самые совершенные и современные материалы нынешнего этапа не могут полностью заменить записей предыдущих этапов, пусть иногда и ущербных с технической стороны.

Существует также проблема собирания материала для изучения народных музыкальных инструментов и народной хореографии. В первой области систематически не работает никто*. Собираaniem хореографических материалов занимаются только практики-балетмейстеры — З. Григорьев, А. Ангаров.

* * *

Публикация материалов, собираемых фольклористами в Чувашии, в общем соответствовала интенсивности собиратель-

* Неопубликованная статья В. М. Кривоносова «Краткое описание народных музыкальных инструментов и заметки об инструментальной музыке чувашей, населяющих Чувашскую АССР» (хранится в Кабинете народной музыки Московской государственной консерватории) до сих пор остается единственной специальной работой о чувашских народных музыкальных инструментах.

ской работы, хотя не всегда. Из публикаций «этнографического» этапа наибольшую значимость имеют сборник В. Мошкова⁵ и два выпуска Симбирской чувашской учительской школы⁶. Эти издания имели недостатки со стороны техники нотирования мелодий; а сборник Мошкова имел также изъяны потому, что автор не владел чувашским языком.

На втором, «композиторском», этапе появились сборники С. М. Максимова⁷. Они были подготовлены на высоком профессиональном уровне и поныне полностью сохраняют свое значение (без скидок на неточности нотации, оформления стихотворных текстов и т. п.). К сожалению, эти издания стали библиографической редкостью, и найти их можно далеко не в каждой крупной библиотеке. С. М. Максимов плодотворно трудился до 1937 года. После него вплоть до 60-х гг. в деле публикации чувашского фольклора наступает пауза, прерванная только посмертным изданием его материалов в Москве⁸.

В 1969 г. музыковед Ю. А. Илюхин выпустил сборник «620 песен и мелодий, записанных от Г. Федорова», также основанный главным образом на записях С. Максимова⁹. После этого не осуществлено ни одного значительного издания чувашских песен чисто фольклорного характера, хотя с тех пор минуло уже десять лет¹⁰.

Таким образом, для большинства читателей, в том числе композиторов и музыковедов, не участвующих в экспедициях и не обращающихся в архив ЧНИИ, единственным доступным источником остаются опубликованные записи 20—30—40-х гг. — «домагнитофонного» периода. Следует обратить внимание и на известную односторонность всех существующих сборников народных песен: подавляющее большинство из них — это песни верховых и средненизовых чувашей. Отдельного сборника низо-

⁵ Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Мелодии чувашских песен. — ИОАИЭ при Казанском ун-те, т. 11, вып. 1—4. Казань, 1893.

⁶ «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним». Симбирск, 1908; Пазухин П. Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним, ч. 2. Симбирск, 1912.

⁷ «Чаваш кёввисем», I пайё; «Чаваш кёввисем», II пайё. М., 1926; «Песни верховых чуваш». Чебоксары, 1932; «13 чувашских песен нового быта». М., 1934. Здесь же следует назвать коллективный труд «146 песен, записанных от Гаврилы Федорова С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьевым и Т. Парамоновым». Со вст. ст. С. М. Максимова. Чебоксары—Москва, 1934.

⁸ Максимов С. М. Чувашские народные песни. Ред. В. Беляев. М., 1964. Сборник лишен комментариев и справочного аппарата.

⁹ «Чувашские народные песни. 620 песен и мелодий, записанных от Гаврилы Федорова». Чебоксары, 1969.

¹⁰ В эти годы вышел только один маленький сборник песен, записанных от И. Г. Вдовиной (Чебоксары, 1970), а также второй том собрания сочинений Ф. П. Павлова, где наряду с оригинальными сочинениями опубликованы и его фольклорные записи.

вых песен до сих пор не существует. В исправлении сложившегося положения видится первейшая задача планирования изданий на нынешнем этапе.

Из этого вытекает, что в издании собираемых материалов третий этап наступает со значительным опозданием. О его начале стало возможным говорить лишь после выхода в свет сборника «Chuvash folksongs by Lászlo Vikár and Gábor Bereczki» (Budapest, 1979), основанного на магнитофонных записях венгерских фольклористов Л. Викара и Г. Беречки. По плану Научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров Чувашской АССР в 1978 г. подготовлена рукопись первого сборника песен низовых чувашей (в настоящее время находится в печати). Упомянутые издания, конечно, не решат всех накопившихся вопросов в деле издания произведений устного музыкального творчества. Но они уже отвечают на некоторые из вопросов, отражая достоинства современных магнитофонных записей, поднимая целину низовой музыкальной культуры. Кроме того, сборник песен низовых чувашей должен стать первым шагом на пути создания антологии традиционной музыки чувашей разных этнографических групп с указанием зафиксированных фольклористами мелодических вариантов и зон распространенности той или иной мелодии.

Второе реальное и перспективное направление издательской фольклорной работы в Чувашии предопределено деятельностью народных певцов-собирателей. Выдающимся и наиболее известным представителем этих энтузиастов был Г. Ф. Федоров, песни из репертуара которого издавались дважды (1934, 1969). В настоящее время ждут публикаций большие коллекции народных песен, собранные И. Вдовиной, Я. Задоровым, Ф. Вуколовым. Издание этих коллекций будет продолжать линию, намеченную сборниками песен, записанных от Г. Федорова. В будущем, возможно, мы будем иметь целую серию сборников под названием «Чувашские народные песни, записанные от ...». Еще один долг чувашских фольклористов — издание сборника песен, собранных композитором В. П. Воробьевым. Таковы основные задачи в направлении издания собираемых материалов.

* * *

Переходя к обзору теоретической работы чувашских этномузыковедов, хочется предварительно напомнить слова выдающегося советского ученого В. Я. Проппа о научном методе в теории народного творчества. Он писал: «Я считаю, что в фольклористике метод может быть только индуктивным, т. е. от изучения материала к выводам. Этот метод утвердился в точных науках и в лингвистике, но он не был господствующим в науке о народном творчестве. Здесь преобладала дедукция, т. е. путь

от общей теории или гипотезы к фактам, которые рассматривались с точки зрения предустановленных постулатов»¹¹. При такой постановке вопроса ясно, что на дореволюционном «этнографическом» этапе большие теоретические обобщения были просто невозможны: слишком ограниченным был сам собранный материал. Верность сказанного подтверждает, например, наиболее значительный труд дореволюционного времени о чувашской музыке, принадлежащий В. А. Мошкову. На основании анализа 74 мелодий он пытался обосновать предположение, что чувашская музыка находится в стадии перерастания ангемитоники в семиступенную диатонику; в качестве доказательства приводятся песни, сочетающие различные ангемитонные звукоряды, в частности, верховые мелодии с транспозицией. Не зная реальных масштабов и природы явления транспозиции, Мошков наивно связывает такие песни с влиянием русской музыки. Вместе с тем Мошкову удалось сделать ряд верных и ценных наблюдений, особенно в области ритмики чувашских песен. Заслуживают внимания также его описание чувашских гуслей и этнографические подробности о музыкальном быте.

На следующем («композиторском») этапе база для теоретического анализа значительно расширилась. В 20-е гг. Ф. П. Павлов в своих статьях и очерках пытается создать теорию чувашской музыки; ему принадлежит много интересных мыслей, повторенных впоследствии другими исследователями. Крупным специалистом по чувашской народной музыке в 20-е и 30-е гг. становится С. М. Максимов. Его статьи, помещенные в сборниках 1934 и 1964 гг., полны оригинальных и метких наблюдений. Основываясь на большом количестве материала, С. М. Максимов в области ладо-интонационной и ритмической структуры чувашских мелодий сумел сделать обобщения, многие из которых не утратили своей научной актуальности и поныне.

В 50-е гг. о чувашской народной музыке писал проф. В. М. Беляев. Он опирался на сборники В. Мошкова и С. Максимова и рукописи Г. Лискова. Статьи В. М. Беляева остались неизданными. Идеи, высказанные С. М. Максимовым и В. М. Беляевым в 50—60-е гг., нашли свое отражение и развитие в книге Ю. А. Илюхина¹². Ему удалось также, идя по следам Ф. П. Павлова, обобщить сведения из большого числа источников этнографического характера. Таким образом, труда-

¹¹ *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность.— Избр. статьи. М., 1976, с. 128. Далее сказано еще сильнее: «При наличии предвзятой гипотезы получается не научное доказательство, а подгонка материала под заранее составленные тезисы. На этом построены очень многие работы фольклористов». Эта мысль перекликается со знаменитыми словами В. Ф. Одоевского о том, что к народным песням «надлежит приступать с девственным чувством, без заранее предпосланной теории, не мудрствуя лукаво...»

¹² *Илюхин Ю. А.* Музыкальная культура Чувашии, вып. I. Чувашская народная музыка. Чебоксары, 1961.

ми Ю. А. Илюхина подытожился и завершился второй этап развития чувашского теоретического этномузыковедения. Особенностью этого этапа было, во-первых, ограничение исследований рамками культуры одного народа (чувашского). Те или иные параллели с другими национальными культурами не были объектом исследования, встречаются лишь разрозненные замечания по этому поводу. Во-вторых, все исследования данного периода имели широкоохватный характер. По отдельным конкретным вопросам ладообразования, ритмики, музыкальных диалектов, песенного стихосложения исследовательская работа не проводилась. (Так же обстояли дела и в других республиках, что, в частности, дало повод К. В. Квитке с сожалением констатировать, что до 40-х гг. «в советских... музыковедческих трудах не было специальных глав или значительных абзацев, содержащих новые сведения по вопросу о пентатонике у народов СССР»¹³. Это остается верным и на сегодняшний день, в частности, по вопросу о чувашской ангеми-tonной пентатонике.)

На современном (третьем) этапе имеются весьма благоприятные условия для развития исследовательской работы. Накоплен и стал более доступным обильный материал, в том числе «магнитофонный» — особенно ценный для изучения объективных свойств музыкальной системы. Он станет еще доступнее после осуществления запланированных публикаций. Этот материал в своей совокупности позволяет говорить о всей чувашской музыке как о чем-то целом, без опасения оставить за гранью нашего знания значительные явления, способные существенно изменить картину этого целого. С другой стороны, он составляет достаточную базу для углубленной разработки отдельных частных вопросов теории чувашской музыки. Наступает момент, когда появляется потребность выйти за пределы «изолированного» исследования одной чувашской культуры, в отрыве от других культур. Ее явления нуждаются в рассмотрении в широком контексте. Прежде всего это общетюркские явления и музыкальные связи с отдельными тюркоязычными народами. Почти столь же важно для выяснения генетических корней чувашской музыки изучение взаимодействий чувашской культуры с соседними финноугорскими, а также со славянскими.

Чувашская народная музыка имеет самобытную и устоявшуюся систему образов и форм. Исследование этой системы может обогатить представления теоретиков о фундаментальных закономерностях музыкального мышления. Другими словами, в соответствии с вышеприведенным рассуждением В. Я. Проппа, не постулаты общей теории сформируют выводы исследователей, а сама эта теория должна развиваться, обогащаемая новыми фактами и обобщениями.

¹³ Квитка К. В. Избранные труды в 2-х т., т. 2. М., 1973, с. 50.

Теоретическое осознание закономерностей чувашской музыкальной речи в конечном счете должно отразиться и на развитии профессиональной музыкальной культуры, на творчестве чувашских композиторов. Особенно это актуально сейчас, когда «цитатный» метод использования народных мелодий отступает на второй план и от композитора требуется понимание и ощущение глубинных основ национальной культуры. Жизнь показывает, что наиболее яркие художественные «открытия» в чувашской музыке последних лет связаны с творческим переосмыслением фольклора. Назовем здесь цикл хоров «Слакбашские песни» Ф. Васильева, а также ряд номеров новой программы Чувашского государственного ансамбля песни и танца. Новые знания, добываемые теоретиками, в какой-то мере могут служить стимулом для композиторов в их поисках новых современных выразительных средств. Например, уже в 70-е гг. в области ладообразования и ритмики стали известны некоторые свойства чувашской песни, органически ей присущие, но не использованные композиторами. В конечном счете изыскания теоретиков-фольклористов, венчающие громадный труд собирателей, вновь должны слиться с музыкальной практикой.



СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
<i>А. А. Трофимов.</i> Антропоморфизация модели мира и народный женский костюм чувашей	3
<i>Ив. Коев.</i> Об этногенетических аспектах культуры и быта староболгарского населения «хърцоев» и «капанцев»	45
<i>Ф. А. Романова.</i> Новые творческие искания чувашских драматических театров	55
<i>Ф. А. Романова.</i> Сценическая история пьес Л. Н. Толстого в Чувашском драматическом театре	80
<i>Ю. Ф. Ефимов.</i> Из истории становления сценической речи в чувашском театре	94
<i>М. Г. Кондратьев.</i> Об одной ладовой особенности песен юго-восточной Чувашии	104
<i>М. Г. Кондратьев.</i> Новое в фортепианном наследии Г. В. Воробьева	112
<i>М. Г. Кондратьев.</i> Некоторые вопросы развития современной музыкальной культуры Чувашии	124
<i>М. Г. Кондратьев.</i> О чувашской музыкальной фольклористике	139

Научно-исследовательский институт
языка, литературы, истории и экономики
при Совете Министров Чувашской АССР

Труды, выпуск 90

**Актуальные вопросы истории и теории
чувашского искусства**

Редактор *В. А. Прохорова*
Художник *А. А. Трофимов*
Технический редактор *В. А. Немцова*
Корректор *В. А. Андреева*

Сдано в набор 6/VII-1979 г. Подписано к печати 5/X-1979 г. НТ 28791. Бумага типографская № 1. Формат 60X90/16. Физ. печ. л. 9,375+вкл. 0,22. Учетно-изд. л. 9,7+вкл. 0,25. Заказ № 3728. Тираж 600 экз. Цена 73 коп.

Научно-исследовательский институт языка, литературы,
истории и экономики при Совете Министров Чувашской АССР,
428015 Чебоксары, Московский проспект, 29, корп. 1.

Типография № 1 Управления по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли Совета Министров Чувашской АССР,
Чебоксары, Канашское шоссе, 15.



Научно-исследовательский институт
этнографии, литературы, истории и искусства
при Совете Министров Чувашской АССР

Ерунда, вьветьск 80

ЧУВАШСКОГО ИСКУССТВА

Редактор В. А. Прохорова
Художник А. А. Трофимов
Технический редактор В. А. Павлова
Корректор В. А. Андреева

Научно-исследовательский институт этнографии, литературы, истории и искусства при Совете Министров Чувашской АССР,
42600 Чувашская Республика, Чебоксары, ул. Коммунальная, 1.

Телефоны № 1: Управления по делам культуры, литературы и искусства при Совете Министров Чувашской АССР,
Чебоксары, Коммунальная улица, 1.

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

73 коп. -