

Ксф

к

к 66.5
п 48

Чувашский государственный институт гуманитарных наук

ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОГО В РАЗВИТИИ ЧУВАШСКОГО НАРОДА

Сборник статей

кп

Чебоксары — 1999

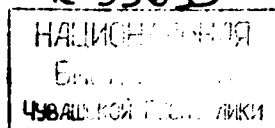
*Печатается по постановлению Ученого Совета
Чувашского государственного института гуманитарных наук
от 10 ноября 1998 г.*

Проблемы национального в развитии чувашского народа. — Сборник статей. — Чебоксары, 1999. — 304 с.

10

МАЙ 2017

K-33693



ISBN 5-87677-046-9

© Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 1999 г.

ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЧУВАШИИ

М.Г.Кондратьев

1. Возникновение проблемы национального

Понятие национального в связи с музыкальным искусством зарождалось в умах чувашских интеллигентов конца XIX — начала XX вв. и стало необходимым в контексте их стремления приобщиться и приобщить свой народ к современным формам духовной жизни, в частности, в попытках освоения европейских форм музыки — сначала исполнительски, затем, по освоенным образцам и возможностям, и композиторски. Все последующее развитие чувашской музыки в XX веке шло под знаком отношения к этому понятию.

В этом смысле Чувашия не представляла собой какого-либо исключения. Национальные течения (*“Die nationalen Strömungen”*) стали важнейшей стороной музыкального искусства многих стран и народов Европы XIX в. и дали повод теоретикам искусства говорить о “поворотном пункте в истории музыки”¹. Для чувашей — народа с пробуждающимся национально-культурным самосознанием, живущего в центре европейской части России, образцом *die nationalen Strömung* служило, в первую очередь, профессиональное русское искусство.

Включаясь в общеевропейские процессы, русские музыканты так же вполне осознанно решали проблему национального в сложных отношениях с европейскими началами, осваивая и одновременно преодолевая их. Так, М.И.Глинка, учившийся у немецких и итальянских мастеров, образно формулировал задачу русских композиторов: “Связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака”. Под “фугой” им подразумевалась техника западноевропейской полифонии. Сегодня, по прошествии полутора столетий, уровень его обобщения видится еще более высоким: эти слова можно распространить и на всю высокоразвитую культуру многоголосия, выработанную европейскими музыкантами. “Условия” же применения этой техники мыслились как самобытно национальные. Музыковеды изучали также русский фольклор, специально обращая внимание на «технические» стороны национальной песни, чтобы помочь композиторам в поисках самобытного национального стиля. Этому вопросу посвятили свои исследования такие крупные деятели русского музыкального искусства, как В.Ф.Одоевский, А.Н.Серов, П.П.Сокальский, Ю.Н.Мельгунов, А.Д.Кастальский. Понятие “русская музыка” выделялось и иногда даже противопоставлялось ими музыке современного мира. Весьма характерен, например, заголовок одной из известных статей на эту тему В.Ф.Одоевского: “Русская и так называемая общая музыка” (1867 г.).

К началу XX в. в среде чувашского населения музыкальное искусство

существовало в нескольких хорошо различных формах, в которых так или иначе проявлялось национальное начало.

Во-первых, повсеместно бытовал традиционный крестьянский фольклор. Он сливался с самой жизнью, охватывал все ее сферы (производственно-обрядовую, празднично-обрядовую и бытовую на общинном, семейном и личном уровнях) всех возрастных категорий сельского населения. Музыкальная культура крестьянства и формировала тогда наиболее широкий (если не сказать — единственный) общенациональный интонационный “фонд”. В нем сложилось самобытное сочетание музыкально-стилевых компонентов, позволяющее говорить о существовании национальной музыкально-поэтической системы (в том числе — пентатонная ладовая система, квантитативная ритмика, афористическая краткосюжетность).

Народная устная культура синкретически соединяла в себе прикладное-обрядовое и эстетическое начала. Она еще не могла быть предметом особой концертной или театральной деятельности — ввиду невычлененности последней из национального музыкального быта. Соответствующие национальные (да и ненациональные) учреждения музыкального искусства еще не существовали.

Во-вторых, с XIX в. среди чувашей известно любительское музицирование “городской” ориентации в уездных и волостных центрах, редко — в селах, а также в “иностранческих” учебных заведениях губернских городов (Казани, Симбирска). В основном это было хоровое исполнительство, инструментальное же распространялось мало (даже несмотря на достаточно широкое использование скрипки в работе учителей музыки чувашских школ). Практически известное в уездных городах (военные и усадебные оркестры, домашние фортепиано и фисгармонии), оно мало затрагивало непосредственно чувашское население. Получил некоторую известность только оркестр Симбирской учительской школы — в духовом, струнном и объединенном симфоническом составах (с 1911 г.). Фольклорное же инструментальное исполнительство, как известно из источников еще XIX в., находилось в стадии угасания.

Репертуар существовавших любительских коллективов еще не мог быть национальным — за отсутствием чувашской композиторской музыки и обработок народных мелодий для хора или инструментов. В отдельных случаях практиковались переводы текстов вокальной (хоровой) музыки на чувашский язык. Это было уже *национальной исполнительской интерпретацией* общероссийского репертуара (русского и зарубежного), творчество собственно художественно-эстетической ориентации, отдельное от фольклорного синкретического комплекса.

В-третьих, с хоровым же музицированием неразрывно связывалось и культовое пение в православных церквях, основам которого обучались и дети в школах. Выразительны свидетельства того времени, подтверждающие как широту распространения этой формы музыки, так и ее качественный уровень. “...Среди чуваш нет теперь ни одного села, где не было бы церковного хора из учеников местной школы, — писал, например,

православный священник К.Прокопьев. — В некоторых чувашских селах, кроме ученического хора, имеется любительский хор, состоящий из бывших учеников, из неграмотных мужиков и девушек. Как ученические, так и народные любительские хоры умеют петь и по-чувашски, и по-славянски... Кроме церковных песнопений разучивают и светские песни, русские гимны и народные русские песни”².

Проблема национального не могла возникнуть в фольклоре, который по природе своей является национальным, “перерабатывая” в этом направлении любые заимствования (например, русской или татарской народной музыки). Освоенное же в устной практике становилось своим, чувашским, т.е. национальным.

В церковном пении национальное начало могло проявляться только косвенно: музыкальная часть службы была канонизирована и не могла изменяться, однако допускалось пение на родном языке. Уже в 90-х гг. XIX в. были изданы полные партитуры хоровых церковных песнопений с подтекстовкой на чувашском языке.

Любители же формировали репертуар, исходя из музыкальных традиций письменной культуры России — используя ноты, а с начала XX в. — и грамзаписи (устраивались вечера слушания). До появления в чувашской музыке закреплённых письменно текстов³ произведения чувашской музыки в любительской практике не могли быть использованы. Можно говорить также о своеобразном подготовительном периоде в конце XIX — начале XX вв., когда чувашские дети, обучавшиеся в школах, изучали и азы нотной грамоты. За этим последовал непродолжительный “переходный” период, когда партитуры обработок чувашских народных песен уже существовали, но в рукописном виде, т.е. в единичных экземплярах, и исполнялись однократно (приблизительно с 1911 по 1917 гг., Симбирская чувашская школа).

2. Зарождение национальной школы профессионального музыкального искусства письменной традиции

Новыми гранями оборачивается вопрос о национальном в 1917 г. В музыкальный быт населения чувашских уездов с Февральской революции входит еще одна форма музицирования, по нашему счету четвертая, — музыка массовых демонстраций, то есть рабочая и революционная песня, марш в исполнении оркестра. Эта музыка резко отличалась по стилю от всего, что звучало в быту деревни и уездных городов до тех пор. С ней к чувашам пришла, конечно, еще не вся европейская традиция, но, по крайней мере, такие существенные ее компоненты, как тональная мажорно-минорная ладогармоническая система, гомофонный склад, тактовый ритм в песне, нестрофические формы (в оркестровой музыке). Такой стилиевой комплекс осваивается национальным массовым музыкальным сознанием в определенной степени впервые.

С другой стороны, в этом периоде и традиционная фольклорная музыка

преодолевают привычную замкнутость «внутреннего потребления», выходят во внешний мир, на сцены театров и клубов, к массовой аудитории — не обязательно родной национальной, но прежде всего к ней. Первый собственно фольклорный — в современном понимании — концерт состоялся в июне 1918 г. в с.Аликове: местные чувашские учителя, наряду с исполнением обработок народных песен, показали сцену этнографического характера — проводы рекрутов.

Новой ветвью музыкального быта в эти же годы становится и массовое любительское исполнительство национального направления, на национальной основе. Такую основу впервые обеспечивают партитуры хоровых произведений, которые пишут С.М.Максимов и Ф.П.Павлов. Их произведения быстро распространяются благодаря изданиям 1918 (С.М.Максимов, тираж 150 экземпляров) и 1919 (Ф.П.Павлов, тираж 80 экземпляров) годов. С 1920 г. в Чувашии возникает первая музыкальная школа, т.е. на государственной основе берет начало музыкальное образование европейского типа.

С этого времени и развивается чувашское музыкальное искусство в форме национальной школы профессиональной музыки (*Kunstmusik*, *art-music*). Поддерживаемое энтузиазмом его лидеров и поощряемое государством, оно быстро занимает центральное место среди всех остальных форм музыкальной культуры республики. Его достижения влияют и на развитие любительского творчества, получившего в советское время название «самодеятельного». Другие же формы музыки, которые не признаются актуальными для нового общественного устройства (аутентичное фольклорное исполнительство и, особенно, церковное пение), теряют свою роль, заметно ослабевают по масштабам распространенности.

К переходному периоду формирования чувашской профессиональной музыки принадлежат и композиторские опыты конца XIX — первых десятилетий XX вв. Их авторы — Н.С.Кленовский, С.Л.Толстой, в 20-х гг. Г.Г.Лобачев, Н.И.Аладов, Я.В.Прохоров⁴ — были профессиональными композиторами, представлявшими русскую школу. Они делали обработки чувашских песенных мелодий в традициях, в том числе национальных, — своей школы, не ставя задачи создания новой национальной школы.

Так, исторически самая ранняя концертная обработка чувашской народной песни была выполнена Н.С.Кленовским в 1893 г. Кленовский создал миниатюру для голоса с сопровождением симфонического оркестра. Не почувствовав интонационного своеобразия пентатонной музыки (что было тогда невыполнимой задачей для любого музыканта, чувашские же профессионалы еще не появились), автор осмыслил его в условно-«персидском» направлении, в духе «восточных» сцен русских классических опер. Сегодня она буквально поражает несовпадением образного содержания грубовато-веселой народной свадебной песенки и изящно-салонного фактурного и темброво-гармонического «одеяния», приданного ей композитором — несомненно талантливым и любовно относившимся к

выбранному им для обработки фольклорному материалу. При бесспорной художественной ценности произведения, невозможно говорить о его органичности в системе чувашской национальной образности.

Известна еще одна попытка интерпретации этой же народной мелодии в русской музыке, выполненная в начале 1920-х гг. Г.Г.Лобачевым⁵. Отказавшись от условно-восточных гармонических “пряностей”, автор оказался ближе к духу фольклорного первоисточника, но явно не стремился развивать и внутренние потенции чувашской музыки. Стихотворный текст был пересочинен, причем сюжет, что называется, взят “с потолка”. Исходя из неприязнительности напева, композитор пошел по пути создания некоего “примитива” для смешанного четырехголосного хора а cappella — чередуя унисоны и “пустые” кварты и квинты (иногда в октавном удвоении). Выстраивая второй голос, он нигде не вышел за пределы пентатонного звукоряда напева, т.е. придерживался чисто модального принципа гармонизации. Но и этот прием остался достаточно формальным и не давал повода говорить об успехе в создании произведения, национального по духу и форме.

Более удачным оказался опыт еще одного московского композитора. Предположительно в 1909—1910 гг. С.Л.Толстым были созданы две пьесы на темы чувашских народных песен для фортепиано (в 20-х гг. переложены им для струнного квартета). Толстой, как и Кленовский, оставался представителем русской школы. По композиции его пьесы — вариации на неизменную мелодию, так называемые “глинкинские”. Музыковед Р.Имеева справедливо указывает на “Камаринскую” — фантазию на две русские темы — как прототип подобных произведений в русской музыке⁶. Важно, что композитор, формируя достаточно развитую многоголосную вертикаль по законам европейской гармонии и полифонии, учитывал интонационные особенности напевов (т.е. по модальным принципам), хотя находил и способ тактично выйти за пределы пяти звуков исходной пентатоники.

Это были попытки “инкрустации” чувашских напевов в музыкальную ткань, сформированную в традициях, внешних по отношению к национальному мелосу. Поэтому причисление названных сочинений к чувашской национальной музыке достаточно проблематично.

В 30-х гг. это направление продолжало развиваться. Оно было представлено целой плеядой известных композиторов Москвы и Ленинграда, выполнявших заказы Правительства Чувашии. Среди них В.А.Белый, М.В.Коваль, С.Е.Фейнберг, М.Ф.Гнесин, А.Н.Александров и др. Ими созданы десятки обработок, многие из которых имеют немалую художественную ценность. Чувашские народные мелодии вошли и как тематический материал в собственные сочинения крупных форм, например, в сонату для фортепьяно А.Н.Александрова (через много лет переработанную им в симфонию). Одно из последних подобных сочинений — “Вариации на чувашскую тему” для ансамбля скрипачей московского композитора В.Рябова, исполненные однократно в Чебоксарах 30 марта 1987 г.

По стилю такие произведения достаточно различны, поскольку

различны и музыкантские качества авторов. Но их объединяет принадлежность к русской национальной школе и общность судеб — эти произведения практически не исполняются. Как для русской, так и для чувашской музыкальной культуры они оказались маргинальными и по художественному языку, и по значимости. Несомненно, существует и проблема стилевой толерантности исполнителей. Национально ориентированные исполнители не слышат их ценности, приезжим вокалистам или инструменталистам они неинтересны.

Задача формирования интонационного “контекста”, гармонической вертикали и композиционной формы, органичных чувашскому мелосу, решалась и музыкантами, живущими в Чувашии. Прежде всего это были представители чувашской интеллигенции, озабоченные развитием культуры родного народа. Вместе с тем будущая национальная школа музыки не была изолированной “этнической”. Усилия музыкантов-чувашей дополнялись творческой деятельностью ряда приезжих специалистов, вживавшихся в национальную культуру, вкладывавших свой талант в ее развитие.

Уже в первых опытах гармонизации чувашских народных песен для хора десятилетия 1908—1917 гг. (И.М.Дмитриев, П.М.Миронов, Т.П.Парамонов, Г.Г.Лисков) были нащупаны приемы формирования вертикали, развивавшие природные качества национальной песенности. Наиболее значительные результаты были достигнуты в 20-х гг. в творчестве С.М.Максимова, Ф.П.Павлова и В.П.Воробьева. Ими было создано достаточно много (несколько десятков) произведений, нашедших исполнителей и принятых слушателями. В Чувашии появляется и становится регулярной концертная жизнь. Движущая ее сила — идея развития национальной музыкальной культуры — поддерживается на государственном уровне. Благодаря деятельности Чувашского государственного хора и нотным изданиям эти произведения постепенно становятся доступными массовой аудитории всей республики, а также слушателям Нижнего Новгорода и Москвы. Т.е. в это десятилетие практически сформировался новый пласт культуры — национальная art-music, чувашская профессиональная музыка. Национальное в музыке стало синонимом вокального (чаще всего хорового, но были и сольные сочинения), народнопесенного по интонационному строю и жанровым разновидностям, куплетно-строфического по формам искусства. Хоровое пение становится национальной исполнительской школой. На его возможности ориентируются и композиторы. Ростом, пока еще слабым, инструментальных жанров являлись марши для духового оркестра. Только Ф.П.Павлов опережает время, создавая фантазию для симфонического оркестра (“Сърнайпа палнай”, 1928 г.), когда такого исполнительского коллектива еще не было и пока не просматривались реальные предпосылки для его создания.

В 30-х гг. ситуация в национальной art-музыке стремительно прогрессирует. И прежде всего в направлении развития оркестрового исполнительства. В 1932 г. возникает и ведет уже регулярную концертную работу Государственный симфонический оркестр.

Приехавшие в Чебоксары молодые специалисты В.М.Кривоносов, И.В.Люблин, С.И.Габер создают ряд произведений в жанрах и формах, до того мало затронутых местными композиторами. Это музыка для театральных постановок с использованием хора и симфонического оркестра, собственно оркестровые произведения, камерно-инструментальные пьесы на чувашские народные темы. Они уже слышат стиль национальной музыки, почва подготовлена творчеством 20-х гг. Достигают нового синтеза — национального вокально-хорового стиля и инструментального интонирования.

Исторически значимое обобщение первых десятилетий становления национального стиля чувашской профессиональной музыки достигается в творчестве Г.В.Воробьева. Сохраняя национальное интонационное начало, он создает произведения высокого художественного уровня. Чувашское музыкальное искусство на основных направлениях практически выходит на уровень современного советского искусства.

Особое место в чувашской профессиональной музыке второй половины 30-х гг. занимает также творчество ленинградца В.Г.Иванишина. Выдающийся по одаренности музыкант, получивший прекрасную профессиональную подготовку, не переезжая на постоянное жительство в Чувашию, он глубоко проникается идеей развития чувашского искусства, изучает культуру народа, создает первую национальную симфонию (“Чувашская”, 1935—1936), первую национальную оперу (“Нарспи”, 1936—1941). Но по глубине воздействия на культуру народа музыка, созданная Иванишиным, уступает творчеству местных авторов, ибо она не звучит с необходимой для этого регулярностью, не становится достоянием постоянного репертуара профессиональных исполнителей. В этом — признак неразвитости национальных исполнительских сил, ограниченности их возможностей, из-за чего даже имеющийся потенциал остается нереализованным.

В этот период экстенсивный путь расширения жанрового диапазона национального искусства сочетается с неослабевающей интенсивностью художественных исканий в сфере национального стиля.

Во второй половине 30-х гг. в Чувашии намечается отход от чисто академических форм развития национального сочинительства и исполнительства. Происходит это не без воздействия общесоветских тенденций: в это время в Москве и Ленинграде разгораются дискуссии о “песенной опере” и “песенном симфонизме”, противопоставлявших традиционным понятиям о стиле высоких жанров мирового искусства. Это позволяло снижать собственно художественные критерии оценок; параллельно власть демонстрировала способы публичного унижения личности наиболее выдающихся творцов искусства, в том числе музыкального⁷.

В Чувашии унижение творческих личностей совпадало с трагическими потерями, что особенно ощутимо ввиду их малочисленности. В 1939 г. погибает Г.В.Воробьев, уже проявивший себя как безусловный лидер в высших формах национального композиторского искусства. В 1936—1938 гг. в этой важнейшей области творчества прекращается деятельность практически всех профессионалов с консерваторским образованием (С.М.Максимов, И.В.Люблин, В.М.Кривоносов) или с уникальным для республики

практическим опытом (дирижер симфонического оркестра С.И.Габер). Из композиторов остаются только автодидакты В.П.Воробьев и Г.Г.Лисков, а также несколько начинающих одаренных юношей — выпускников местного музучилища (со временем некоторые из них, уцелевшие в годы войны, выйдут в профессионалы). Еще один симптом перемен в этом направлении — преобразование Чувашского государственного хора в Государственный ансамбль песни и пляски (1939), предполагающее смену академического направления на развлекательное, при сохранении национальной атрибутики. Начавшаяся вскоре война резко затормозила все процессы в развитии профессионального художественного творчества, не дав и без того уже ослабленному композиторскому и исполнительскому искусствам Чувашии каких-либо новых импульсов.

3. Национальная школа в послевоенные десятилетия (направления и стилевые искания)

Наступает период, продолжавшийся приблизительно до 70-х гг., когда меняется темп и направление развития всех форм музыкальной культуры Чувашии. Исключение с точки зрения динамики процесса составляет только естественный и наиболее глубокий пласт национального — аутентичное фольклорное исполнительство, продолжающее угасать. Даже церковное пение несколько укрепляется — благодаря смягчению антирелигиозной политики, открытию церквей в годы войны (хотя оно, видимо, уже не является сколько-нибудь важным каналом для распространения музыкальной культуры). С 50-х гг. расширяется сеть музыкальных школ, исчисляемых уже десятками. Парадоксальное следствие этого, негативно отразившееся на национальном направлении art-музыки, — затруднение поступления в музыкальное училище (и далее в вузы) одаренным юношам и девушкам из отдаленных сел: при поступлении им было трудно конкурировать с выпускниками городских музыкальных школ⁸. Обнаружилось противоречие между европейской ориентацией музыкального образования и задачами строительства национальной музыкальной культуры. Учебные заведения, несмотря даже на национальные “квоты” для поступающих, не решали их. Результат проявился с середины 60-х гг., когда на два десятилетия полностью иссяк приток пополнения творческих кадров в Союз композиторов Чувашии (исключение составил один Александр Васильев, принятый в училище без подготовки в музыкальной школе). Еще через интервал времени возникли проблемы в национальном направлении исполнительского искусства.

В национальной art-музыке уже освоен (по крайней мере опробован) практически весь круг жанров современного композиторского творчества. Постепенно увеличивается количество профессионально подготовленных композиторов. Новое поколение авторов, родившихся уже в условиях идеологического прессинга, продолжает “воспитываться” в духе сталинско-жdanовской эстетики и идеологии (на творческую молодежь особенно повлияло Постановление ЦК ВКП(б) “Об опере “Великая дружба”, принятое в 1948 г. и широко обсуждавшееся). Довлеющая над профессионалами

всех видов искусства идеологема “метода социалистического реализма” обуславливает представление о возможности приоритета “идейного содержания” над “формой”. Это оправдывает ограничения как в тематике творчества, так и в средствах выразительности. По природе присущие арт-музыке стилевые новации (в западном искусстве доходящие до крайних проявлений) в практике советской музыки осуждены как проявления “формализма”. Отсюда понятно, почему у чувашских композиторов 40–50-х гг. они практически незаметны⁹. Критика (хоть и скудно, но представленная в прессе) озабочена прежде всего “идейным содержанием” произведений и не обсуждает этих проблем, их заменяет понятие *мастерства*, не дифференцирующее открытия художественной фантазии, создающей новые звуковые миры, и стереотипизированную продукцию на “актуальные темы”, создаваемую с помощью профессиональных навыков по известным моделям. Такая продукция характерна практически для всех профессиональных композиторов Чувашии, независимо от степени их одаренности. В большинстве они искренне пытались воплотить заданные так называемым “социальным заказом” темы, мобилизуя свой талант и навыки.

В жестких рамках “метода” в чувашском национальном музыкальном искусстве оформилось и стабилизировалось художественное направление, объединяющее различных по характеру дарования и уровню подготовленности композиторов — практически всех, кто пишет музыку. Его отличает национальное начало в интонационном строе, беспроblemность (вариант пресловутой “бесконфликтности”) драматургии крупных произведений, доминирование славильной риторики в адрес реальных и мнимых “свершений” и вождей, приоритет одических жанров — кантаты и оратории (на практике часто представлявших собой песенные сюиты), в инструментальных жанрах — поэмы и сюиты. С точки зрения выразительных средств это направление создало так называемый национально-традиционный стиль. Его определяет достаточно ограниченный круг фактурно-гармонических средств, восходящий к песенному началу, ориентированному, с одной стороны, на народные образцы¹⁰, а с другой — на творчество русских советских мастеров, в музыкальном тематизме, в том числе симфонических и оперных произведений.

Это и был, собственно, впервые оформившийся национальный стиль чувашской арт-музыки — на основе национального мелоса, с гармонической вертикалью модального пентатонного типа, с жанровыми предпочтениями — хоровые песни и более развернутые формы, вплоть до оперно-симфонических. В операх наиболее яркие и характерные эпизоды — массовые сцены с хорами и ансамблями. Симфоническая и камерная музыка развивалась на основе песенного тематизма. При этом собственно фольклорные обработки как жанр, преобладавшие до войны, почти исчезают. Национальная песенность переосмысливается, уходит от фольклорных прототипов. Например, Г.С.Лебедев в своих вокально-хореографических сюитах опирается преимущественно на жанр хороводной песни, Ф.М.Лукин разрабатывает главным образом жанр обрядовых песен-гимнов; оба композитора трансформируют народно-песенные прототипы в “прославительском” духе.

Бытовую песенность в том же направлении переосмысливает Т.И.Фандеев. Сложнее, многосоставнее интонационно-жанровые связи творчества Г.Я.Хирбю, А.В.Асламаса, Ф.С.Васильева, синтезирующих различные национальные источники с еще более отдаленными от фольклорной традиции жанрами (например, маршем или вальсом). Но у всех ощутимо присутствует “гимнически-олическое” начало.

Вместе с тем в чувашскую музыку композиторов как бы вернулось своеобразное интонационное “двуязычие”, существовавшее в начале века (мировая, русская музыка — национальная этнографическая музыка). Независимо от уже устоявшегося национального стиля (конечно, уже далеко отошедшего от этнографизма) используется и комплекс средств, характерный для “интернационального” стиля современной советской музыки. Например, в произведениях, связанных с темой Отечественной войны (ряд песен разных авторов, вокально-симфонический цикл “Фронтовые эскизы” Ф.С.Васильева), а также при воплощении других общественно значимых тем (например, “Афганский реквием” В.А.Ходяшева) считалось естественным говорить языком “общесоветской” (практически — русской-советской) школы. В результате сфера применения средств национально-традиционного стиля смещалась на “внутреннюю”, достаточно неширокую проблематику.

В профессиональном исполнительском искусстве после войны восстанавливаются учреждения, поддерживающие национальную art-музыку. В 1959 г. открывается Музыкальный театр (ныне Чувашский государственный театр оперы и балета). Но одновременно с этим прекращает существование Государственный симфонический оркестр: руководство республики не нашло возможным обеспечить существование двух крупных исполнительских коллективов.

Отражением достижений art-музыки в песенно-хоровом и инструментальном исполнительстве, отчасти и композиторском искусстве (по крайней мере в малых формах) становится массовая художественная самодеятельность. Роль последней в музыкальной культуре начинает резко возрастать. Она вводится в организованное русло, охватывающее все уровни регулярными мероприятиями (своего рода государственно-партийным контролем). В первые послевоенные годы восстанавливается традиция систематического проведения районных, городских и республиканских смотров (с 1953 г. так называемые “праздники песни и труда”). Вершинным достижением общенационального значения этого процесса становится Республиканский сводный хор, сформированный усилиями крупного деятеля национальной art-музыки, композитора и дирижера (тогда художественного руководителя Государственного ансамбля песни и пляски) Ф.М.Лукина.

Новые моменты в развитии национальной art-музыки появляются на грани 60—70-х гг. Так называемая “новая фольклорная волна” в творчестве композиторов, поднявшаяся (вслед за известными “Курскими песнями”

Г.В.Свиридова) во всем многонациональном советском искусстве, способствовала появлению ряда аналогичных произведений и в Чувашии. Наиболее значительные циклы — “Слакпуç юррисем” Ф.С.Васильева (1971), “Тăван юрăсем” М.А.Алексеева (1978), “Сурхи уяв” А.Г.Васильева (1980). Если первый из названных циклов в стилевом отношении мало выделялся среди сочинений предшественников, то два других композитора уже отходили от устоявшихся стилиевых нормативов национально-традиционного стиля. В 70-х гг. в чувашской профессиональной музыке, наряду с национально-традиционным, обозначается национально-”инновационное” стилиевое течение, представленное, главным образом, в творчестве М.А.Алексеева и А.Г.Васильева. Первый жил и работал в Москве, второй закончил там музыкальный вуз, иначе говоря, к проблемам обновления музыкального языка чувашской art-музыки подступили профессионалы новых поколений, имевшие доступ к процессам в сфере искусства, шедшим тогда в столице, обусловленным периодом так называемой “оттепели” в духовной жизни СССР¹¹. Поиски М.А.Алексеева касались только музыкального языка, не выходя за рамки привычной образности национально-традиционного стиля. У А.Г.Васильева же, кроме того, определяющей чертой стала углубленная психологизация образов, не встречавшаяся до этого в чувашском музыкальном искусстве вообще. В такой форме, неявной для блюстителей канонов “соцреализма”, нашла выражение проблема духовной несвободы. Трагически неразрешенный социальный конфликт в опере “Чакка” дополнялся необычной музыкальной драматургией, когда элементы интонационной лексики современного национально-традиционного стиля рисовали мир сытых, знатных и богатых, т.е. сил “контрсквозного действия”. Реальные же герои народной драмы — крестьяне — характеризовались не “благополучной” пентатоникой, а усложненными ладоинтонационными средствами. Сопоставления стилей как знаков прослеживались в 70-х гг. и в камерно-инструментальном творчестве А.Г.Васильева, например, во Второй сонате для фортепиано — с ее конфликтом активно-действенного начала и растворением в вечно прекрасных идеальных картинах, в создававшихся рядом струнных квартетах.

Тем самым национально-”инновационное” направление вновь снимало проблему “двуязычия”, замкнутости национального музыкального искусства. Оставаясь национальным, оно могло вести равноправный диалог с любым другим стилиевым явлением, быть выразителем любых идей в современном мире art-музыки. Это стилиевое течение было продолжено в творчестве композиторов нового поколения, со второй половины 80-х гг. пополнившего Союз композиторов.

4. Проблема национального на современном этапе

В развитии национальной музыкальной культуры Чувашии 80—90-х гг. наблюдались противоречивые тенденции, резко обострившиеся в постперестроечный период. Принципиально новыми позитивными явлениями стали возрождение интереса к аутентичному фольклору и

фольклорному исполнительству (выразившееся в проведении фольклорных концертов и праздников, появлении молодежных фольклорных коллективов в городе), увеличение количества церковных хоров (ставших местом работы многих профессионально подготовленных хористов) и, наконец, первые попытки развития высшего музыкального образования в Чувашии (в 1995 г. в Чувашском государственном университете открыта кафедра искусств, предполагающая строить свою работу на основе учебных планов консерваторий). В другой важнейшей сфере, национальной art-музыке, напротив, заметны кризисные явления. Их повлекли за собой как переоценка ценностей, обратившая в макулатуру огромное количество политически конъюнктурных сочинений от песен до поэм, опер и ораторий, так и распад системы государственной поддержки профессионального искусства, включавшей в себя обязательное внимание национальному композиторскому и исполнительскому творчеству. С приходом свободы творческих направлений обнажилась и непрочность, неукорененность в сознании общества некоторых, казалось бы, определившихся понятий и ценностей. Равнодушная и некомпетентная культурная политика государства привела к тому, что, в противоположность демагогии предыдущих периодов, провозглашавшей путь прогресса национальной культуры “от одноголосной песни к сложной симфонии и увертюре”, стала возможной публичная демагогия отрицания “ненужных народу заушных опер, симфоний и хоров”¹², противопоставляющая творчеству талантливейших представителей национального искусства поделки дилетантов. В поисках средств для поддержания существования профессиональных коллективов стали проводиться музыкальные мероприятия коммерческого характера. При этом, в соответствии с известной истиной: кто платит, тот и “заказывает музыку”, — допускается снижение критериев высокой художественности. Особенно это заметно в работе музыкального радио- и телевизионного вещания, торговле звукозаписями. Если собственно музыкальные редакции как-то пытаются поддерживать качественный уровень транслируемой ими музыки, то параллельно работающие коммерческие редакции (приносящие внебюджетные доходы телерадиокомпаниям) не связывают себя никакими художественно-эстетическими ограничениями. Провинциально-клубный характер имели в 1996—1997 гг. даже некоторые концерты академической капеллы в зале филармонии с выходами хористов (в качестве вокалистов), танцоров, баяниста. Эрозия абсолютных истин о смысле профессионального служения искусству читается и в высказываниях художественного руководителя (!) театра оперы и балета, посвященных интригам вокруг театра и озаглавленных соответственно “На сцене и за кулисами”, “О высоких материях поговорим при лучшей жизни”¹³.

Государственная филармония также с конца 80-х гг. утеряла академические ориентиры, в ее составе остались лишь небольшие лекторские группы. Едва ли не последним “прибежищем” чисто академического камерного исполнительства в столице Чувашии стало непрофильное для музыки учреждение — Художественный музей, предоставляющий свой небольшой зал исполнителям, в том числе и национальной камерной вокальной и инструментальной музыки, без всяких коммерческих условий.

Тем не менее некоторые импульсы к развитию исполнительское искусство получило, но чаще всего — в формах, не связанных с национальным направлением. Так, стали проводиться различные фестивали с приглашаемыми со стороны мастерами (фестиваль “В краю ста тысяч песен” 1983, 1985, 1987 гг.), оперные имени М.Д.Михайлова (ежегодно, начиная с 1991 г.; он остается пока наиболее устойчивым)¹⁴, стали возможными и относительно частыми поездки различных коллективов за рубеж. Проводились конкурсы: духовиков (региональный, 1993 г.), вокалистов (республиканский им.Ф.М.Лукина, 1994 г.). Возникли новые коллективы — Государственный оркестр старинной и современной музыки (камерный, 1989 г.), муниципальные — хор “Классика” (1992 г.), духовой оркестр (1996 г.). Этот процесс не во всем оказался рациональным. Так, профессиональные хоры в Чувашии и до этого имелись в немалом для небольшой по территории и населению республики количестве (Государственная хоровая капелла, хор Государственного ансамбля песни и танца, хор оперного театра), и создание еще одного академического коллектива под эгидой городской администрации не было утолением первоочередной насущной потребности. Духовой оркестр на какое-то время создал кадровые проблемы для оркестра оперного театра. Камерный оркестр, задуманный его создателями как ядро будущего симфонического коллектива, способного решать универсальные задачи по развитию крупномасштабных жанров национального исполнительского искусства Чувашии, не реализовался в качестве такового, ушел в “нишу” камерного академизма, ценного само по себе, но не претендующего на лидирующие позиции в исполнительстве, мало связанного с развитием национальной инструментальной музыки. Стали возникать дискуссии даже вокруг работы наиболее крупного “форпоста” art-музыки в республике — Чувашского государственного театра оперы и балета, спровоцированные как материальными трудностями его содержания, так и утратой им инициативы в решении проблем национального репертуара.

Таким образом, если музыкальное исполнительство в целом развивалось, то именно национальное направление в нем несло наибольшие потери. Оно утратило статус приоритетного или хотя бы непременно присутствующего компонента в работе наиболее крупных стабильных коллективов.

Композиторское искусство, как оно сложилось в Чувашии, с самого начала имело исключительно национальный характер. В период перестройки лишившееся идеологической опеки, а заодно и государственной поддержки, оно оказалось в наиболее трудном положении. Профессиональные композиторы почти прекратили творческую работу, имея весьма неширокий по жанрам и количеству круг заказов национальных коллективов и театров. Создание произведений в сложных жанрах приостановилось. Симфонические пьесы пишет композитор-любитель В.Алексеев, конечно, наивно-подражательные. Единственную новую за много лет национальную оперу “Птица счастья” пишет не профессионал оперного жанра, а энтузиаст национальной культуры дирижер театрального оркестра Г.С.Максимов, до того проявлявший себя как автор песен и музыкальных комедий. В песенных же

формах “вакуум” быстро заполнился творческой продукцией непрофессиональных авторов, создавших на базе Секции самодеятельных композиторов Республиканского научнометодического центра народного творчества Министерства культуры и по делам национальностей (РНМЦ) собственную Ассоциацию композиторов Чувашии (1990)¹⁵. Есл в 80-х — начале 90-х гг. национальное композиторское искусство успешно использовало фестивальную форму (с 1982 года в одной из столиц региона каждый год проводился “Фестиваль музыки композиторов республик Поволжья и Приуралья”, в том числе в Чувашии в 1984, 1990 гг.), то впервые эта ежегодная “гирлянда” музыкальных экспозиций творчества местных профессионалов академического направления была прервана именно в Чебоксарах в 1996 г.: республика не смогла принять у себя авторов и исполнителей региона. В этом также отразилось кризисное состояние этой сферы национальной арт-музыки.

Характерным явлением стало развлекательное направление в песне, называемое “эстрадным”, ранее не занимавшее заметного места в национальной культуре. Причины понятны: национальное искусство, в силу устоявшихся жанровых предпочтений, не было готово к усвоению столь отличающегося мира (чуждого даже более открытой западным воздействиям национальной русской культуре) не столько собственно звучаний, сколько чувствований и поведенческих стереотипов, выражаемых в иных, не традиционных для национальной школы ритмах, темпах, тембрах и интонациях. Не было и элементарной технической базы для этого — профессиональных оркестров и обязательного сегодня компьютерного оборудования. Теперь же в Чувашии, благодаря средствам массовой информации и спонсорской поддержке, создание и исполнение танцевально-развлекательной лирической песни (в основном она и выполняет функцию музыкальной “эстрады” в Чувашии; такое, весьма узкое, представление о музыкальной эстраде закрепилось в массовом сознании) стало целым направлением, превращающимся в национальный “шоу-бизнес” в музыке. Первоначально в форме фестивалей “Ритмы Чувашии” (организатор — РНМЦ, т.е. учреждение, призванное направлять процессы в самодеятельном искусстве), конкурса “Чăваш юрри”, проводимого радио, а в последние годы — телевидением (передачи “Телеюрă”). По качественному уровню подавляющее число произведений и исполнителей (именуемых в соответствии с условиями игры “звездами”) не достигает профессионального уровня — в Чувашии пока нет больших мастеров с сильными вокальными и артистическими данными¹⁶, исполняемые произведения большей частью примитивны по музыке, мысли, аранжировке.

В сфере массовой музыкальной культуры также нашли свое отражение кризисные явления, проявившиеся в среде профессионалов. Республиканское Музыкальное общество, созданное на базе Хорового общества в 1987 г., задумывалось как самая массовая организация, призванная распространять ценности музыкальной культуры, и общечеловеческой, и национальной. Оно создавалось и существовало во взаимодействии с профессионалами. Ныне в

результате пересмотра сложившихся понятий и ценностей, потери четких общекультурных критериев и борьбы групповых интересов среди музыкантов, не всегда озабоченных проблемами собственно культуры и искусства, Музыкальное общество оказалось придатком Ассоциации композиторов Чувашии, объединяющей дилетантов. Симптомом снижения уровня музыкальной культуры стал факт, что главным дирижером Республиканского сводного хора в 1995 г. впервые стал человек, никогда не руководивший профессиональными коллективами, в иерархии же профессиональных композиторов Чувашии занимающий достаточно скромное место (как автор песен и камерных опусов откровенно подражательного характера). В репертуар включались и произведения невысоких художественных достоинств¹⁷. Иначе говоря, Республиканский сводный хор, бывший достижением национальной музыкальной культуры Чувашии, низведен до уровня обычного самодеятельного коллектива, к которому имеют доступ и авторы-любители, и дирижеры-непрофессионалы.

5. О современной государственной политике в сфере музыкального искусства

В современной культуре Чувашии из разнообразных форм музыки наиболее важное значение имеют две: фольклорная, сохраняющаяся в устной традиции, и профессиональное музыкальное искусство письменной традиции — art-музыка. Народно-песенное искусство ценно и само по себе, и как почва, питающая национальную ветвь профессионального искусства. Оно отличается устойчивостью форм и, в основном, сохраняет жизнеспособность. Профессиональное искусство — новое явление духовной жизни Чувашии, сложившееся здесь в XX столетии. Оно имеет особое значение для “вхождения” национальной культуры в мир современной цивилизации, имеющей старые традиции письменного профессионализма. На него опирается и ориентируется любительское музицирование, воспроизводя его формы, отсюда проникают художественные ценности в музыку быта, по нему определяется уровень развитости духовной культуры всего общества.

Если в Чувашии, как и во всем мире, art-музыка в целом “подпитывается” внешними источниками — не только по каналам массовой коммуникации и звукозаписи, но и благодаря непосредственному общению с большими мастерами, изредка заезжающими в Чебоксары, то национальное направление в art-музыке, предоставленное самой себе, может существовать только за счет уже сформировавшихся внутренних ресурсов, конечно, несопоставимых с общемировыми по своим возможностям. Творчество чувашских композиторов и ориентированных на их произведения исполнителей оказывается в неравном и невыгодном положении. Учитывая колоссальное общекультурное (а также и этнополитическое) значение для общества “die nationalen Strömungen” (национальных течений) в художественном творчестве, представляется необходимой выработка принципиальных основ государственной политики по отношению к

профессиональному национальному музыкальному искусству. Примером могут служить, в частности, успешные меры, принимаемые в соседнем Татарстане, имеющем развитую (более широкую, чем в Чувашии) сеть устойчиво функционирующих музыкальных коллективов и учебных заведений, в числе которых консерватория и академия культуры и искусств. Тем не менее в центре Казани воздвигается уникальный по архитектуре и оснащенный согласно современным требованиям концертный зал (1996), разрабатывается и принимается Государственная программа развития оперного и балетного искусства (1997). Особо отметим серьезное отношение к проблеме развития национального музыкального образования на всех уровнях от школы до консерватории, о чем свидетельствует тематика научно-практической конференции “Национальное музыкальное образование: Проблемы и перспективы” (Казань, 31 марта—1 апреля 1997 г.)¹⁸.

Нормальное функционирование национального направления в art-музыке требует решения основных задач, которые должны найти отражение в соответствующих разделах государственных программ по сохранению и развитию культуры и искусства ЧР:

а) обеспечение национальным репертуаром существующих профессиональных исполнителей Чувашии;

б) обеспечение развития национальной art-музыки в актуальных современных формах и жанрах с учетом опыта современного музыкального искусства;

в) обеспечение действующих учреждений национального профессионального искусства квалифицированными кадрами, программами, специальной литературой;

г) создание оптимальных материально-технических условий.

Направляющее воздействие на процессы — выступая в роли заказчиков — должны оказывать наиболее компетентные учреждения искусства: исполнительские (филармония, театры, ансамбли, капелла и т.д.), композиторские (Союз профессиональных композиторов), образовательные (музыкальный вуз и сеть училищ и школ искусства). В сфере их действия не останутся без внимания и непрофессиональные формы музыкальной культуры, поскольку в современном обществе как фольклорное исполнительство, так и любительское творчество развиваются с участием профессионально подготовленных специалистов.

Примечания и литература

¹ *Riemann H.* Pentatonik und tetrahordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volksliede und im Gregorianischen Gesange. Leipzig, 1916. S.V.

² Цит. по: *Чичерина С.В.* У приволжских инородцев. СПб., 1905. С.134.

³ До 1917 г. были опубликованы, помимо 276 нотаций народных песенных и инструментальных мелодий, две обработки чувашских народных песен: Н.С.Кленовского (для сольного пения с сопровождением, 1894 г.) и П.М.Миронова (для хора без сопровождения, 1909—1911 г.).

⁴ Произведения на чувашские темы Н.И.Аладова и Я.В.Прохорова не сохранились. О них известно из косвенных источников, упоминаний современников.

⁵ Опубликовано в сб.: Две мелодии. 1. Грузинская. 2. Чувашская. Для смешанного хора. Сл. С.Заяицкого. Обр. Гр.Лобачев. М.: Музсектор Госиздата, 1925. С.3.

⁶ См. в кн. *Иванов-Ехмет А.И.* Музы ищут приют. Чебоксары, 1987. С.239.

⁷ В частности, первая из серии статей об искусстве в наиважнейшем печатном органе страны газете “Правда” была посвящена музыке Д.Д.Шостаковича. Называлась она “Сумбур вместо музыки” (28.01.36). В течение нескольких недель вышли и другие статьи, заголовки которых так же поражают своей бесцеремонностью самого низкопробного свойства: “Архитектурные уроды”, “Балетная фальшь”, “Бракоделы в кино”, “О мнимых заслугах и чрезмерных претензиях”, “О художниках-пачкунах”. В Чувашии велась аналогичная “обработка” творческих работников. См. стенограмму совещания 6 марта 1936 г., опубликованную в журнале “ЛИК Чувашии”, 1994. № 5. С.150–165.

⁸ В 20–30-х гг. при единственной тогда в Чувашии музыкальной школе существовал интернат для сельских ребят и наиболее одаренные готовились для поступления в училище в одинаковых условиях с городскими.

⁹ Даже слабые попытки стилевых новаций могли вызвать негативное отношение. Ярко иллюстрирует ситуацию запрет на исполнение музыкальной комедии “Сёмёрт сёски суралсан” композитора А.Г.Орлова-Шузьма в 1948 г. “Произведение объявлялось порочным как в идейном, так и в музыкальном отношении, т.к. автор в нем якобы слепо копирует западноевропейскую и американскую модернистскую джазовую музыку... Впоследствии критика творчества некоторых чувашских композиторов была пересмотрена в соответствии с постановлением ЦК КПСС от 28 мая 1958 г.” — пишет очевидец этой истории музыковед Ю.А.Илюхин (Ученые записки ЧНИИ. Вып.41. Искусствоведение. Чебоксары, 1969. С.122). Урок, конечно, запомнился и другим, тогда только начинавшим свой творческий путь.

¹⁰ Но и собственно народные песни с 50-х гг. попадают под тот же “пресс”. В марте 1950 г. в ЦК ВКП(б) проводится совещание по вопросам записи, обработки и пропаганды народной песни, после чего публикуются “установочные” статьи с характерными названиями «Шире дорогу современной народной песне» (Б.М.Ярустовский, газета “Культура и жизнь”) и, еще откровеннее, “Создавать народные песни!” (Л.Л.Христиансен, журнал “Советская музыка”).

¹¹ В музыкальном творчестве наиболее существенным было смягчение жесткой регламентации выразительных средств. В это время в музыке советских композиторов произошло так называемое «техническое перевооружение».

¹² В кавычках — цитаты из газет: Красная Чувашия от 10 июля 1934 г., Советская Чувашия от 29 октября 1993 г.

¹³ Советская Чувашия от 15 апреля 1995 г. и 12 марта 1997 г.

¹⁴ В Чебоксарах проводились также масштабные фестивали джазовой музыки (1986, 1990). Но джаз принадлежит к иному типу музыкального искусства, нежели рассматриваемая здесь арт-музыка — устно-профессиональной традиции. Кроме нескольких опытов, не оставивших заметного следа, джазовое музицирование не коснулось национального направления.

¹⁵ Согласно справочнику (*Ильин С.П., Зимин Н.А.* Ассоциация композиторов ЧР. Чебоксары, 1995) содержащей в своем составе только одного профессионального композитора, но сумевшей тем не менее зарегистрироваться в Минюсте ЧР как “профессиональная творческая общественная организация композиторов и музыковедов”. Суть же не в формальных наименованиях, а в реальной художественной политике.

¹⁶ Сравнимых, скажем, с Ренатом Ибрагимовым в соседнем Татарстане.

¹⁷ Имею в виду конкретно новую обработку песни “Ан аван, шёйшкё”, известной по обработке С.М.Максимова, с 20-х гг. вошедшей в золотой фонд чувашской хоровой литературы. Кризис нравственности проявился в том, что никто публично не осудил подобную бестактность составителей программы сводного хора 1995 г. по отношению к выдающемуся предшественнику.

¹⁸ На конференцию ни один музыкант-педагог из Чувашии не смог поехать по причине элементарной недооценки — отказа государственных учреждений оплатить командировочные расходы. Кроме названного, можно упомянуть также учреждение в Казани в 90-х гг. профессиональных эстрадного оркестра Радио и телевидения, камерного оркестра “La Prima Vera”, струнного квартета Республики Татарстан, филармонического оркестра народных инструментов, установку нового органа, регулярное проведение фестивалей Союза композиторов Татарстана “Европа—Азия”, татарской и японской музыки, всероссийского конкурса пианистов и т.д. Очевидны некоторые параллели с процессами, идущими в Чувашии, но очевидны и иные масштабы происходящего в Татарстане: несомненна роль исторических традиций крупного губернского центра, каковым веками была его столица, и никогда еще — столица Чувашии.