

Т.А. АБРУКОВА

## ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО ПЕРВЫХ ЧУВАШСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА

В истории чувашской музыки 1917-1920-е гг. стали периодом формирования национальной композиторской школы, первыми представителями которой были С.М. Максимов, Ф.П. Павлов, В.П. Воробьев. Возникновению данного феномена способствовали резкие социально-культурные изменения, происходившие в обществе после революций 1917 г. В новом государственном устройстве создавались условия для реализации накопленного художественно-эстетического, интеллектуального потенциала чувашской интеллигенции.

Становление национального композиторского музыкального искусства осуществлялось в переходный период. На всем российском пространстве происходила смена культурной парадигмы. Началось разрушение старого «буржуазного» и строительство нового «социалистического» мира. Моделирование иной реальности затрагивало все сферы деятельности человека. Масштабность данного процесса была настолько велика, что его последствия остаются ощутимыми и в настоящее время. Типологические черты советской культуры сложились в 1930-е годы. Первое послереволюционное десятилетие являлось ее «доканонической» стадией, «когда все еще недооформлено и недоформулировано, когда еще только начинается процесс выработки «языка» (советской) культуры» [1]. Это было время открытых дискуссий и экспериментов.

Поиск советского музыкального стиля в разных регионах совершался по-разному. Одним из дальнейших путей развития русской музыки стало отрицание и разрушение достижений предыдущих эпох. По идеологическим причинам отвергались многие явления искусства: от «буржуазной классики» до «кулацкого фольклора». «Сотни композиторов и поэтов, разбившись на леворадикальные «производственные коллективы», трудились в поте лица, пытаясь сконструировать некий новый, очищенный от народных традиций стиль пролетарской массовой музыки. Результатом этих попыток явились песни-монстры, трескучие, усложненные и холодные, которые никто не хотел петь» [2]. В Чувашии создание новой музыки совпало с рождением феномена оригинального композиторского творчества. «Этим объясняется главная специфическая особенность местной ситуации: в профессиональной сфере здесь было возможно только *созидание*; разрушать, подражая пролеткультовцам и прочим «левакам» российских столиц, пока было практически *ничего*» [3].

Первое послереволюционное десятилетие характеризовалось ростом этнического самосознания чувашей. В 1920 г. возникла национальная государственность, создана Чувашская автономная область, в 1925 г. она преобразована в Чувашскую Автономную Советскую Социалистическую Республику. «Выделение Чувашии в национально-государственную территориальную единицу – событие огромной важности. Создавалась возможность для значительного расширения ее прав и самостоятельности в подготовке и решении местных вопросов, связанных с самобытностью этноса. Республика получила собственные органы власти, право на свою Конституцию и разработку других государственных актов по вопросам внутренней жизни Чувашии» [4].

Организация автономии вызвала резкий подъем художественной энергии народа. Эмоциональный тонус эпохи передается в стихотворении основоположника чувашской поэзии М.К. Сеспеля «Чăваш чĕлхи» («Чувашский язык»):

Тёнчене тасатрĕ ирĕк вут-кăварĕ,  
Џут тёнче суталчĕ, иртрĕ авалхи.  
Тёттĕмĕ тĕп пулчĕ, мăшкăл иртсе кайрĕ –  
Тин ирĕке тухрăн, тĕп чăваш чĕлхи!  
Навсегда очищен пламенем свободы,  
Новый день сияет над моей страной.  
Скрылась тьма глухая, пронеслись невзгоды,  
Наконец ты волен, наш язык родной! [5].

С обретением государственности чуваша ощущали себя единой нацией, постигали значимость своей культуры, открывали сокровищницы народного искусства. В автономии широко развернулось фольклорное движение. Во многих районах и городах формировались самодеятельные коллективы. С 1918 г. новой формой повседневности стали этнографические концерты: «До автономии чувашские концерты в Чебоксарах были редким явлением. В городе с открытием области стало много чувашского элемента, который служит в разных учреждениях. Чувашские концерты стали насущной потребностью» [6]. Появление в регионе сценической практики – знаковое событие в национальном искусстве. Оно свидетельствовало о возникновении европейских профессиональных музыкальных традиций: «Концерт как форма художественной коммуникативности было новым явлением в культуре коренных народов Среднего Поволжья, принципиально отличающимся от формы уличного представления или сельского действия. В национальный художественный мир входит такой элемент культуры, как специально подготовленное помещение (концертно-театральный зал) с его особой коммуникативно-пространственной организацией – дифференциацией на зрителя и исполнителя (зрительный зал и сцена)» [7]. Исполнение обрядовых композиций на сцене производило на публику потрясающий эффект. По свидетельству очевидцев, присутствующие «сидели, разинув рты от удивления» [8].

Выбор дальнейшего пути развития чувашской профессиональной музыки был во многом обусловлен слушательскими ожиданиями населения. Слуховое сознание современников было настроено на фольклорный источник. Поэтому композиторы осознанно избрали в своем творчестве установку на национальное традиционное искусство. По мнению С.М. Максимова, «строительство социалистической культуры в национальных условиях требует создания национальной музыки с ее характерными особенностями, т.е. она должна быть близка и понятна массам, отвечать их музыкальным представлениям, воспринятым ими. Таковой может быть лишь музыка, основанная на народной музыке, созданной и выношенной народной массой в течение многих столетий» [9]. Разделял его взгляды и В.П. Воробьев: «Композитору надо сохранить национальный по форме облик народной мелодии, ее простоту и сдержанность, ее образность. Но он должен не просто повторить эту речь, сохраняя ее национальные черты, но должен действительно дать ей развиться, развернуться в ее новом виде» [10]. Значительное место в деятельности композиторов занимало собирание и изучение музыкального наследия чувашей. Композиторы зарекомендовали себя в качестве высокопрофессиональных фольклористов. С.М. Максимовым записано около 2000 народных мелодий, В.П. Воробьевым – 800, Ф.П. Павловым – 200.

Принципы национальной профессиональной музыки «прорастали изнутри» фольклора. Интонационный строй первых песенных образцов соответствовал традиционному стилю чувашской народной музыки, «иной раз создается даже впечатление, что композитор сознательно «подавляет» свою индиви-

дуальность, стремясь возможно точнее и ближе подойти к типу «народной» песни» [11]. В частности, мелодия песни Ф.П. Павлова «Вёлле хурчэ» («Пчелка») написана в ангемитонно-пентатонической ладовой системе. Использована ее наиболее распространенная в фольклоре разновидность – лад «d» со звукорядом *degah* и главной опорой на звуке *d*. Тип ритмики – квантитативный с применением популярной в народной песне четырехъячейковой фразы-стиха «такмак» [12]. В пятом и десятом такте наблюдается дополнительная каденция, повторяющая материал второй половины стиха. Этот прием характерен для творчества средненизовых чувашей. Интонационное развитие протекает по типичному для фольклорного напева «сценарию»: мелодическая линия начинается в верхнем регистре, завершается в нижнем; варьируются трохродовые попевки; внутрислоговые распевы минимальны.

Песня Ф.П. Павлова «Вёлле хурчэ» («Пчелка») написана в 1918-1919 гг. Ее близость к национальной музыкальной традиции была настолько значительна, что в дальнейшем она фольклоризовалась в народной культуре. В 1933 г. в с. Именево Красноармейского района В.М. Кривоносовым зафиксировано исполнение произведения в качестве посиделочной песни [13].

### «Вёлле хурчэ» («Пчелка»)

Васкамасар ♩ = 112

1. Вёл - ле хур - чё ыл - тән хурт, вёл - ле хур - чё

ыл - тән хурт, ыл - тән хурт, мён-шён э - сё нар - ла - тан.

мён - шён э - сё нар - ла - тан, нар - ла - тан?

Своеобразный тип музыкального мышления наблюдался в творчестве В.П. Воробьева и Ф.П. Павлова. Некоторые песни данных авторов представляли собой воспроизведение народной мелодии с измененным поэтическим содержанием, как правило, в сторону актуализации советского мировоззрения. В ряде случаев композиторы воспринимали их в качестве оригинальных. В частности, мелодия песни В.П. Воробьева «Кай, кай Ивана» («Выйди замуж за

Ивана»), фольклорное название которой «Кай, кай Хусана» («Езжай в Казань»), была записана Т.П. Парамоновым в 1923 г. в Канашском районе. Автор поэтического текста Н.Т. Васянка внес в произведение социальный аспект: героиня вместо богача Ивана выбрала в женихи комсомольца Федора. Так песня создавала в сознании масс иную модель взаимоотношений, где «престижно» быть бедным активистом, а не обеспеченным «единоличником». Обновленное содержание имело для композитора принципиальное значение. Фактически он осознавал произведение как совершенно другую песню: не народную, а современную. Поэтому в 1928 г. во время ее первых исполнений В.П. Воробьев объявлялся автором музыки. Позже неоднократно возникал вопрос о жанровой принадлежности опуса. Он публиковался и как оригинальное сочинение [14] и как обработка народной песни [15]. Подобная ситуация сложилась с песнями В.П. Воробьева «Килмен те курман Шупашкарне» («Мы в Чебоксарах побывали»), «Хресчен юрри» («Крестьянская песня»), Ф.П. Павлова «Пирён урам анаталла» («Вниз по нашей улице»), «Чухансен юрри» («Песня бедняков»). Возникновение данного феномена связано с принципами фольклорного музицирования. Этнографами отмечались случаи, когда одна и та же мелодия с новым сюжетом заявлялась исполнителем в качестве новой песни. В народном сознании основное значение имел текст, поэтому идентификация напевов осуществлялась преимущественно по поэтическому содержанию. Музыка первых чувашских композиторов еще не утратила связи с национальной традицией, она «во многом отражала то состояние культуры, где в неповторимом сплетении впервые сталкиваются устные и письменные профессиональные формы творчества, вызывающие особый склад музыкального мышления. И он, естественно, не мог и не должен был соответствовать в полной мере европейским академическим законам творчества» [16].

В песнях С.М. Максимова, Ф.П. Павлова, В.П. Воробьева представлен самобытный путь становления чувашского музыкального профессионализма. Его уникальность заключалась в процессе постепенного вызревания принципов национальной «опус-музыки» из канонов традиционной культуры. Дальнейший процесс советизации общества требовал от композиторов иной музыки. Ярко выраженный этнографический характер первых чувашских песен не соответствовал настроениям социалистического мировосприятия, поэтому начиная с 1930-х годов он оценивался властью, как проявление «мелкобуржуазного национализма» [17]. Новое тенденциозное отношение к фольклору изменило направление развития национальной музыки, в которую все больше стали проникать «иноязычные» элементы советской культуры. Многие песни первых чувашских композиторов остались в истории образцами высокой художественной культуры, наиболее близкими к первоначальной чистоте народного источника.

#### Литература и источники

1. Дашкова Т.Ю. Идеология в лицах. Формирование визуального канона в советских журналах 1920-х – 1930-х годов // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века. М.: АИРО-XX, 2002. С. 108.
2. Фрумкин В.А. Певцы и вожди. Нижний Новгород: Деком, 2005. С. 38.
3. Курсив автора Кондратьев М.Г. Художественная культура Чувашии 1920-х: структура и эволюция // Художественная культура Чувашии: 20-е годы XX века. Чебоксары: ЧГИГН, 2005. С. 25.

4. *Клементьев В.Н.* Формирование и развитие советской государственности Чувашии (ноябрь 1917-1993 гг.) // Исследования социально-политической истории Чувашии XX столетия. Чебоксары, 2002. С. 57.
5. *Сеспель М.К.* Собрание сочинений: Поэзия, проза, драматургия, письма. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1989. С. 95. Перевод Хузангая П.П.
6. *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений: В 2 т. Чебоксары: Чувашгосиздат, 1971. Т. II. С. 188.
7. *Маклыгин А.Л.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма. Казань: Казанская гос. консерватория, 2000. С. 63.
8. Цит по: *Кондратьев М.Г.* Судьбы фольклорного движения в Чувашии // Народное музыкальное искусство Чувашии. Чебоксары, 1991. С. 6.
9. *Максимов С.М.* Тезисы доклада «Чувашская музыка» // Первый всечувашский краеведческий съезд. Чебоксары, 1929. С. 71.
10. Научный архив ЧГИГН. Отд. VI. Ед.хр. 90. Л. 40.
11. *Люблин И.В.* Советская музыка Чувашии // Советская Чувашия. М., 1933. С. 228.
12. Классификация ладов и фраз-стихов в чувашской народной музыке предложена М.Г. Кондратьевым. См.: *Кондратьев М.Г.* Музыкальные особенности народной песни // Чувашская народная поэзия. Чебоксары, 1990. С. 124-139.
13. Научный архив ЧГИГН. Отд. VI. Ед.хр. 27. Л. 92.
14. *Люблин И.В.* Указ. соч.; *Воробьев В.П.* Песни. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1987.
15. *Воробьев В.П.* Кай, кай, Ивана (Çамрăксен юрри). [Хутăш хорпа сопроводенисёр юрлама В.П.Воробьев йёркеленё]. Сăвви Ваçанккан. Шупашкар: Чăвашгосиздат, 1930; *Павлов Ф., Максимов С., тата Воробьев В.* Çёнё сăрнай. Хорпа юрламалли юрăсем. [Хутăш хорпа сопроводенисёр тата ф-нопа пёрле юрлама, 43 юрă]. Шупашкар: Чăваш кенеки уйрăме, 1931.
16. *Маклыгин А.Л.* Указ.соч. С. 12.
17. *Люблин И.В.* Указ.соч. С. 237.

---

**АБРУКОВА ТАТЬЯНА АНАТОЛЬЕВНА** родилась в 1976 г. Окончила Казанскую государственную консерваторию им. Н.Г. Жиганова. Ведущий специалист Министерства культуры, по делам национальностей, информационной политики и архивного дела Чувашской Республики. Аспирантка кафедры теории и методики музыки Чувашского государственного педагогического университета им.И.Я. Яковлева. Область научных интересов – чувашская профессиональная музыка. Автор 3 научных статей.

---