Бюджетное образовательное учреждение
высшего образования Чувашской Республики
«Чувашский государственный институт культуры и искусств»
Министерства культуры, по делам национальностей
и архивного дела Чувашской Республики

ИСТОРИЯ ЧУВАШСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Учебное пособие для студентов,
обучающихся по направлению подготовки
«Вокальное искусство»

Составители В. Ю. Арестова, В. В. Геворкян

Чебоксары 2017

УДК 792.5.(470.344)(075,8)
ББК 85.335(2Рос=Чув)я73
И-90

История чувашского музыкального театра : учебное пособие для студентов, обучающихся по профилю «Вокальное искусство» / сост. В. Ю. Арестова, В. В. Геворкян. – Чебоксары : Плакат, 2017. – 131 с.

Печатается по решению ученого совета БОУ ВО ЧР «Чувашский государственный институт культуры и искусств» Министерства культуры, по делам национальностей и архивного дела Чувашской Республики

Учебное пособие «История чувашского музыкального театра» составлено в соответствии с требованиями федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 53.03.03. «Вокальное искусство», квалификация (степень) «бакалавр».

В пособии рассмотрены основные этапы развития чувашского музыкального театра от истоков зарождения музыкально-театральной культуры чувашского народа до нашего времени.

Учебное пособие адресовано студентам, получающим образование в сфере культуры и искусства, оно будет полезно специалистам в области культуры родного края, а также всем тем, кто интересуется вопросами становления музыкального образования и культуры в Чувашской Республике.

Рецензенты:

Л. В. Кузнецова – д-р пед. наук, профессор кафедры теории, истории, методики музыки ФГБОУ ВО «Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева»;

А. В. Сергеева – профессор, заведующая кафедрой вокального искусства БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусств» Минкультуры Чувашии, заслуженная артистка Российской Федерации, народная артистка Чувашской Республики;

Л. И. Бушуева – канд. искусствоведения, доцент кафедры теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусств» Минкультуры Чувашии, заслуженный работник культуры Чувашской Республики.

©Арестова В. Ю., Геворкян В. В., составление, 2017
©БОУ ВО ЧР «Чувашский государственный институт культуры и искусств» Министерства культуры, по делам национальностей, и архивного дела Чувашской Республики, 2017

Содержание

К читателям..... 5
РАЗДЕЛ 1. НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ ЗАРОЖДЕНИЯ ЧУВАШСКОГО ТЕАТРА 7
Тема 1. Зарождение театра в традиционной культуре чувашского народа 7
1. Этнотеатрализация как историко-культурное явление.... 7
2. Театральные признаки в обрядово-игровых традициях чувашей..... 11
3. Этнокультурные взаимосвязи в этнотеатральных традициях чувашей..... 18
Тема 2. Просвещение чувашского народа и появление профессиональных композиторов 26
1. Заслуги Н. И. Золотницкого, С. В. Смоленского в просвещении чувашей. Музыкально-просветительская деятельность И. Я. Яковлева..... 27
2. И. Я. Яковлев о театре 32
3. Школьный театр Симбирской чувашской учительской школы..... 33
4. Профессиональные музыканты – выпускники Симбирской чувашской учительской школы и значение их творчества для развития национального музыкально-театрального искусства..... 39
РАЗДЕЛ 2. СТАНОВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА В ЧУВАШИИ 51
Тема 3. Музыкально-театральная деятельность в Чувашии в начале XX века 51
1. Общекультурные тенденции в Чувашии в начале XX века..... 51
2. Музыкально-театральная жизнь в Ядрине, Чебоксарах, Цивильске, Алатыре 57

Тема 4. Становление чувашской оперы в первой половине XX века 70
1. Значение народной музыки и драматического театра в становлении чувашской оперы..... 70
2. Развитие чувашской оперы в 20-30 гг. 76
3. Деятельность русских советских композиторов в области чувашского оперного искусства..... 79
Тема 5. Развитие оперного искусства и рождение музыкального театра в Чувашии во второй половине XX века 87
1. Рождение музыкального театра в Чувашии. Деятельность Б.С. Маркова 88
2. Первая репертуарная опера «Шывармань» Ф. С. Васильева..... 92
РАЗДЕЛ 3. ЧУВАШСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА. ТЕАТР СЕГОДНЯ 97
Тема 6. Традиции и новаторство в истории чувашского музыкального театра 97
Национальная опера в репертуаре Чувашского государственного театра оперы и балета..... 98
Международный оперный фестиваль им. М. Д. Михайлова..... 117
БИБЛИОГРАФИЯ 121
ПРИЛОЖЕНИЯ 127
Примерная тематика рефератов, докладов..... 127

К читателям

Составители поставили перед собой задачу систематизировать в пособии основные публикации известных музыковедов, историков, деятелей искусства, относящиеся к истории чувашского музыкального театра.

Учебное пособие начинается с рассмотрения истоков зарождения театра в музыкально-фольклорной культуре чувашского народа. Необходимо отметить, что музыкально-просветительская деятельность И. Я. Яковлева и музыкально-театральная жизнь Симбирской чувашской учительской школы имели большое значение для развития национального музыкально-театрального твлрчества.

Развитие музыкально-театрального искусства от его первоначальных этнотеатральных форм до современного оперного спектакля, являющегося результатом коллективного творчества композитора, режиссера, дирижера, певцов-актеров, артистов оркестра, художника, рабочих сцены, портных, декораторов и т. д., – это длительный исторический процесс. Творческая помощь русских советских композиторов сыграла существенную роль в развитии чувашской оперы. Поэтому при изучении дисциплины упоминаются оперы В. Г. Иванишина и И. Я. Пустыльника.

Существование в Чувашии драматического театра, где музыка являлась существенным выразительным средством, стремление чувашских композиторов сочинять музыкально-драматические произведения, а также народная любовь к музыке и театру – все это закономерно привело к рождению музыкального театра в Чебоксарах. В связи с этим необходимо отметить деятельность основателя музыкального театра Чувашии – Б. С. Маркова.

Заключительные разделы изучения дисциплины посвящены вопросам репертуара театра и его ведущим

исполнителям, а также развитию театра в современный период и оперным фестивалям.

При составлении пособия использовались научные и методические труды таких авторов, как М. Г. Кондратьев, С. И. Макарова, Б. С. Марков, Т. А. Эррэ, Ю. А. Илюхин, И. В. Данилова, П. Д. Заломнов, И. С. Евсеева, М. И. Денисов, А. И. Иванов-Ехвет и других, чьи исследования являются основными научными работами, рассматривающими музыкально-театральное творчество в Чувашской Республике.

Составители пособия выражают глубокую благодарность научным рецензентам – Л. В. Кузнецовой, доктору педагогических наук, профессору кафедры теории, истории, методики музыки Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева; А. В. Сергеевой, профессору, заведующей кафедрой вокального искусства Чувашского государственного института культуры и искусств, заслуженной артистке Российской Федерации, народной артистке Чувашской Республики; Л. И. Бушуевой, кандидату искусствоведения, доценту кафедры теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства Чувашского государственного института культуры и искусств, заслуженному работнику культуры Чувашской Республики.



РАЗДЕЛ 1. НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ ЗАРОЖДЕНИЯ ЧУВАШСКОГО ТЕАТРА

ТЕМА 1. ЗАРОЖДЕНИЕ ТЕАТРА В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ ЧУВАШСКОГО НАРОДА

1. Этнотеатрализация как историко-культурное явление

2. Театральные признаки в обрядово-игровых традициях чувашей

3. Этнокультурные взаимосвязи в этнотеатральных традициях чувашей

Литература

1. Арестова В. Ю. Этнотеатрализация как технология воспитания. – Чебоксары : Чуваш. гос. пед. ун-т, 2016. – 120 с.
2. Дмитриев И. А. Этнотеатральные формы в чувашском обряде. – Чебоксары : ЧГИГН, 1998. – 280 с.

Дополнительная литература

1. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. – 511 с.
2. Кондратьев, М. Г. Чувашская музыка. От мифологических времен до становления современного профессионализма / М. Г. Кондратьев. – Москва : ПЕР СЭ, 2007. – 287 с.

1. Этнотеатрализация как историко-культурное явление

В истории театра «признаками театра» или «элементами театральности» в фольклоре признавались диалог, жест, костюм, движение, маска. Так, Л. М. Ивлева считает, что

театральность в народном творчестве может быть обнаружена лишь в совокупности элементов, выражающейся в игровой модели, игровом языке, игровой форме выражения. Л. М. Ивлева, для того чтобы исследовать игровые явления в народной культуре, ввела термин «этнотеатроведение». Игра объяснялась ею при помощи понятий «перевоплощение» и «действие». И. А. Дмитриев, вслед за Л. М. Ивлевой, объясняет «перевоплощение» как одну из многих категорий игры, а «действие» – неизменной сущностью игры, и делает вывод, что этнотеатроведение обращается к действию как к «социально-природной материи игрового языка, игровых форм выражения и общения, игровой формы произведений творчества вообще»[1].

Этнотеатрализация как историко-культурное явление находит свое обоснование в ряде искусствоведческих, театроведческих, этнографических научных трудов, имеющих отношение к исследованию народных игровых традиций. Прежде всего, это труды П. Г. Богатырева[2], в которых обряд, магические действа, текст, декламация, движения, жестикуляция, национальный костюм являются материалом для исследования специфики фольклорного театра. Это работы В. Е. Гусева[3], в которых формы фольклора обобщаются на основе сочетания составных элементов: слова, мимики, музыки, танца.

В отечественной фольклористике систематизация жанров фольклора дана В. Е. Гусевым, который обобщает формы фольклора на основе сочетания составных элементов: слова, мимики, музыки, танца. С точки зрения исследователя выделяются эпический, лирический и драматический роды фольклора. Драматический род

---

[1] Дмитриев И. А. Этнотеатральные формы в чувашском обряде. – Чебоксары : ЧГИГН, 1998. – С. 18.

[2] Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. – 511 с.

[3] Гусев В. Е. Эстетика фольклора. – Л. : Наука, 1967.– 319 с.

фольклора непосредственно связан с театрализацией, он объединяет в себе обрядовые игрища, народные драматические игры и народную драму, в то же время существует различная классификация:

– по характеристике центрального персонажа – человек или человекоподобная (антропоморфная) фигура. По данному признаку драматический род разделяется на две группы: жанры, которые объединяют слово, мимику, хореографию и музыку, при этом драматическое действие осуществляется непосредственно играющими людьми (которые, впрочем, могут переодеваться или гримироваться), и жанры, в которых драматическое действие выполняется при помощи искусственных фигур (куклы, картинки, тени и пр.) (В. Е. Гусев). В чувашских обрядах также существуют аналогичные группы: жанры, в которых персонажи человекоподобны, например, в обряде çăварни (масленица) использовали çăварни карчăкĕ – «масленичную бабку», сделанную из старых бочек, колес и снопов и олицетворяющую одряхлевшую хозяйку зимы; и, например, обряд сурхури, в котором присутствуют çветке (ряженые) (И. А. Дмитриев);

– по составу участников – обряды, проводимые всей деревней или несколькими поселениями; обряды, проводимые семьей или родом; обряды, совершаемые индивидуально или для определенного человека. Данная классификация была предложена А. К. Салминым[1], который приводит в пример чувашские обряды, например, обряд поклонения киреметю – аслă киремет чӳкĕ (межсельский), обряд моления духу дождя – çумăр чӳк (общесельский), обряд в честь благополучного завершения земледельческих работ и нового урожая – чӳклеме (родовой), обряд с целью обезопасить скот от болезней – карта пăтти (семейный), обряд от духов, насылающих болезни – от арçури, от вупăра

[1] Салмин А.К. Традиционные обряды и верования чувашей. – Санкт-Петербург : Наука, 2010. – 239 с.

и др. (индивидуальные);

– по возрасту участников выделяются молодежные, детские праздники (у чувашей - ларма, улах, уяв, сĕрен, хĕр сăри и пр. Существует целый ряд детских игр – ачасемпе çамрăксен вăййисем);

– по отношению к зрителю. В этой классификации (по В. Е. Гусеву) различаются дотеатральные формы (ряженье, народно-праздничные игрища, обряды, драматические игры), т. е. такие формы, которые не направлены на зрителя, т. к. все присутствующие являются одновременно и участниками-исполнителями действа. При этом В. Е. Гусев подчеркивает, что к подобным формам может относиться не каждый обряд (или даже часть обряда), но лишь такой, где участник обряда или игры перевоплощается, где есть отношения между людьми или человеком и природой, где показывается деятельность человека в образно-художественном воспроизведении. Перевоплощение же может происходить при помощи ряжения, маски, грима, движений, мимики, речи. К собственно театральным формам В. Е. Гусев относит представления, рассчитанные на зрителя (сценки, фарсы, комедии, драмы). Эти представления, с его точки зрения, должны быть построены на основе фольклорного или фольклоризованного текста, который отличается традиционностью, устностью, коллективностью, импровизацией. Такие представления исследователь относит к фольклорному театру.

На наш взгляд, в некоторых случаях переодевание можно охарактеризовать как игровое поведение. Переодевание – черта, как известно, характерная для театра. В традиционной культуре одежда выполняла различные функции, среди которых – дифференцирующая, позволяющая одежде (при помощи особой знаковой системы) выражать определенный социальный или гендерный статус человека. Именно поэтому не только одежда, но и переодевание как поведение в традиционных

культурах имело особый смысл. Переодевание – это символическая форма поведения. Как правило, символические формы поведения рассматриваются в соотношении игры и ритуала. С точки зрения А. К. Байбурина естественная среда игрового поведения находится между бытом и ритуалом. «То, что мы называем ритуализованным поведением (например, развлечения молодежи на посиделках, толоки и т. п.) – в значительной степени является игровым поведением»[1].

2. Театральные признаки в обрядово-игровых традициях чувашей

Проанализируем некоторые факты переодевания, которые мы рассматриваем как игровое поведение, встречающихся в традиционной культуре чувашей.

В этнографических исследованиях чувашской традиционной культуры описан молодежный обряд «ларма» – («посиделки», на которые приглашались девушки-родственницы из соседних деревень, где они находились довольно длительное время)[2]. Цель «ларма» заключалась в том, чтобы успеть подготовить приданное (девушки пряли, вышивали, шили), при этом одевались в самые лучшие наряды и иногда в течение вечера переодевались несколько раз. На наш взгляд, переодевание в этом случае было средством демонстрации нарядов (приданного), собственного мастерства рукотворчества (наряды, как правило, были вышитыми). Другими словами, девушка исполняла роль образцовой невесты (трудолюбивой, чистоплотной), ведь к ней «приглядывались» потенциальные свекрови и женихи. Принятие на себя роли – отличительный признак игрового поведения, структуры игры как процесса.

Интересен обряд «хĕр аки» – «девичья пашня». Смысл

---

[1] Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993. – 240 с.

[2] Салмин А.К. Традиционные обряды и верования чувашей. - Санкт-Петербург: Наука, 2010. - 239 с.

этого обряда – воздействие на плодородие земли. В работах А. К. Салмина говорится о том, что все девушки-участницы обрядовой пахоты одевались в белые платья без пояса, распускали волосы, брали в руки прутик или нагайку. В середину сохи ставили нагую девушку[1]. Известно, что белый цвет имел сакральный смысл для чувашей, они верили, что этот цвет наиболее любим божествами. Распущенные волосы (по аналогии с выводами Н. И. Гаген-Торн[2]) возможно, символизировали растительность, ведь обряд проводился по причине массового заболевания сельчан или падежа скота от голода и болезней. В этом случае переодевание в свободные одежды, да и просто раздевание связано с идеей плодородия, продолжения рода и его благополучия. Т.е. мы видим здесь такое поведение, которое при помощи определенных символов (нагота, распущенные волосы, белый цвет) являет собой как бы игровое (условное) воспроизведение идеи или желаемой реальности, в то же время представляет собой попытки воздействовать на имеющуюся реальность. В данном случае та область действительности, которая условно воспроизводится в игровом поведении, может рассматриваться как некий сюжет / содержание, входящие в структуру игры как процесса.

В обрядах, адресованных духам предков, например, «хывни» в действиях участников также прослеживаются примеры переодевания. Обязательным элементом в день поминовения духов предков была баня, после чего переодевались в чистые одежды. Вся семья надевала праздничные наряды, а молящийся старик под мышкой

---

[1] Салмин А.К. Традиционные обряды и верования чувашей. – Санкт-Петербург : Наука, 2010. – 239 с.

[2] Гаген-Торн Н. И. Женская одежда народов Поволжья (Материалы к этногенезу). Чебоксары : Чувашское государственное издательство, 1960. – С. 145.

держал новую шапку[1]. На наш взгляд, смысл такого поведения – предстать перед предками (чуваши верили, что духи предков в это время сидят за столом) в самом привлекательном виде, ведь молящиеся стремились поддерживать с духами родственников хорошие отношения. И в этом смысле данное поведение можно рассматривать как игровое, т.к. в нем проявляется условность особого рода, когда мир воспринимается одновременно и как реальный, и как условный.

Элементы переодевания можно встретить в обрядах от духов, насылающих болезни, например, от арҫури (от лешего). Избавиться от арҫури (как один из вариантов) можно было, поменяв обувь на ногах[2]. В действиях переодевания обуви, с нашей точки зрения, выражалась своего рода игра – обмануть арҫури, т.е. ввести его в заблуждение, создать иллюзию того, что это уже не тот человек, к которому пристал арҫури. Здесь налицо проявление соревновательности. Об игровом характере соревновательности говорил еще Й. Хейзинга: «…на вопрос, правомерно ли состязание как таковое причислять к категории игры, можно со всей искренностью ответить вполне утвердительно»[3].

Как игровое поведение можно рассмотреть особую форму общения между девушками во время молодежного обряда «улах», когда девушки одной улицы приглашали девушек с другой. Приходящие являлись в мужских шапках, а пригласившие встречали их в девичьем головном уборе «тухья». В данном случае девушки в шапках разыгрывали

---

[1] Салмин А.К. Традиционные обряды и верования чувашей. – Санкт-Петербург : Наука, 2010. – 239 с.

[2] Салмин А.К. Традиционные обряды и верования чувашей. – Санкт-Петербург : Наука, 2010. – 239 с..

[3] Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: Прогресс. – Традиция, 1997. – 416 с.

ситуацию прихода гостей-парней[1].

В ряжении переодевание представляет собой игровой (ролевой) тип поведения, характеризующийся воображением и импровизацией. Если переодевание, рассмотренное в предыдущих примерах, диктует поведение с определенными предписаниями, отражающими моральные нормы, то поведение ряженых отличается от общепринятых моральных норм.

Таким образом, семантика переодевания в традиционной культуре чувашей представляется как система знаковых форм поведения, имеющих определенный смысл и значение. В фактах переодевания действуют процессы восприятия смыслового пространства этнической культуры.

В обрядах типа чӳк также можно заметить элементы переодевания.

К подобным обрядам (по классификации А. К. Салмина) относятся Пысăк учӳк, Хăт чӳк, Учӳк, Халăх сăри, Çумăр чӳк, Чӳк от градобития, Чӳк от пожара, Чӳк. Обряды типа чӳк представляют собой обряды моления-обращения к богу Турă с жертвоприношениями, проводимые с целью получения хорошего урожая, приплода у скота, или для преодоления каких-либо чрезвычайных ситуаций – голода, засухи и пр. Названные обряды имеют схожие черты. Так, люди, ведущие обряд, обязательно надевали белую одежду (или просто чистые рубашки). Меняя одежду, участники обряда как бы меняли образ, входили в роль. Существовали и определенные предписания для исполнения «ролей» в этих обрядах: нельзя ругаться, нельзя забирать с места моления куклы и монетки.

В этих обрядах также можно заметить и декорирование

[1] Салмин А.К. Традиционные обряды и верования чувашей. – Санкт-Петербург : Наука, 2010. – С. 121.

пространства, так характерное для сцены. Например, во время моления в деревне гасились все огни, обряд проводился на чистой и ровной лужайке, на липах висели полотенца и недоуздок для жертвенных животных, под липами стояли два тагана с шестом, положенным поперек[1]. И хотя зрителей как таковых не было, так как все присутствующие были участниками обрядового действа, все-таки зритель подразумевался: все верили, что на них смотрят божества-духи, ведь именно к ним обращались, с ними вступали в диалог.

Обряды типа киремет (Аслă киремет, Вайум хуçа, Киремет, Йĕрĕх) похожи на вышеназванные с точки зрения театральных признаков, но более очевидными становятся «зрители». В этих обрядах, как и в предыдущих, ведущими были старые люди (ват çынсем), а остальные приходили на место проведения обряда, чтобы наблюдать за происходящим и принять участие в совместной трапезе. Более очевидным становится и оформление «сценического пространства».

Киремет – это божество, обитающее на земле (в отличие от Турă), поэтому, может быть, киреметище (Киремет карти), т. е. место совершения жертвоприношений и молений, обставляли особенно тщательно. Обычно это место огораживали специально построенным ограждением, либо это место имело естественное ограждение, например, кустарник.

П. С. Паллас, географ и путешественник (XVIII–XIX вв.), описывает киреметище как четырехугольный участок с тремя калитками: в северную заносят воду для жертвоприношений, в восточную загоняют жертвенных животных, в западную входят люди. Внутри священного

[1] Салмин А.К. Традиционные обряды и верования чувашей. – Санкт-Петербург: Наука, 2010. - 239 с.

места расположена хижина, а в ней – столы[1]. Подобные обряды более «драматичны», т. к. киремет – это злой дух, а попытка договориться с тем, что таит в себе опасность, попытка умилостивить враждебно настроенное божество драматичны в своей основе.

Обряды, адресованные духам-божествам (Пăт-юсман йĕрки, Турă, Турă амăшĕ, Тур сулу, Пӳлĕхçĕ, Пихампар, Перекет, Нисĕп, Кепе) имели строго определенную последовательность действий (порядок), точное определение – какому божеству, в какой очередности и сколько жертвы надо приносить. А. В. Рекеев, этнограф и общественный деятель XIX–XX веков, вспоминал, что, будучи молодым, ему доводилось наблюдать, как «большие чуваши соберутся, сидя с трубками, и пресерьезно толкуют о выборе животных или о числе лепешек для известных молений». Рекеев отмечал, что чувашские дети очень внимательно слушали и запоминали подобные разговоры[2]. Мы видим в этом своеобразное планирование предстоящего действа, т. е. это устный вариант сценария и распределения ролей – своеобразная режиссура, которая передается будущему поколению в устной форме.

Обряды, адресованные духам природы, духам плодородия, домашним духам, духам предков имели, как и все вышеупомянутые, определенный «драматургический сценарий»: экспозиция, завязка, развитие, развязка действия, финал. Попробуем выделить в упомянутых обрядах (описанных в работах А. К. Салмина) элементы или признаки драматургии. Так, например, можно сказать, что обряд Учӳк начинался «экспозицией» – собранием стариков, которые договаривались о дне проведения обряда,

---

[1] Паллас П. С. Путешествие по разным провинциям Российского государства /пер. с нем. Ф. Томанского. – СПб., 1773. – Ч. 1. – 140 с.
[2] Рекеев А. В. Разные чувашские моления. – Казань, 1898. – с. 2.

назначали специальных людей для оповещения всех сельчан. В качестве примера «завязки» могут служить следующие факты: после полудня всех жертвенных животных пригоняли на место моления, приготавливали ведра с водой для их обливания. Далее – «развитие действия по восходящей»: в церемонии участвовали только старики, они выполняли определенные действия – обливали водой животных, надевали верхнюю одежду, шапки брали под мышки, произносили молитвенные речи. Процесс доходил до кульминации, когда жертвенное животное отряхивалось, участники обряда вставали на колени, благодарили бога Турă и закалывали животное. Действие продолжалось «по нисходящей»: мясо варили в котлах, начинали совместную трапезу, в которой уже участвовали почти все жители деревни, опять молились. «Развязка» представляла собой собственно общую трапезу. В «финале», после еды, оставались на месте обрядового моления только старики, собирали все кости и сжигали (в некоторых случаях кости не собирались). «Финал» и «экспозиция» (где одинаково присутствуют только старики) логически объединяют, делают стройной и законченной всю композицию обряда.

Таким образом, чувашский обрядово-игровой фольклор театрален по своей сути: диалоги, перевоплощения, игровые действия являют собой неотъемлемое свойство традиционной культуры чувашей.

Анализ этнографических источников, культурологических и искусствоведческих исследований позволяет рассмотреть чувашские народные обряды (их структуру и содержание) как исторически обусловленные явления культуры и обосновать обрядово-фольклорную природу зарождения чувашского театрального искусства.

3. Этнокультурные взаимосвязи в этнотеатральных традициях чувашей

Территория Чувашской Республики исторически сформировалась как полиэтнический регион. Основными этносами, населяющими Чувашию, являются чуваши – 67,7 % от общего количества населения республики; русские – 26,9 %; татары – 2,8 %; мордва - 1,1 %. Данные приведены согласно Всероссийской переписи населения 2010 года.

Этнокультурные взаимосвязи вышеупомянутых народов объясняются тем, что на протяжении многих веков эти народы жили вместе и достаточно тесно общались на всех уровнях бытия – как духовном, так и материальном.

Проблемы совместного проживания упомянутых этносов, вопросы взаимовлияния культур были предметом пристального внимания многих этнографов, историков, деятелей просвещения. Так, В. П. Иванов, исследовавший особенности этнических процессов в Чувашской Республике, приводит ряд наблюдений, свидетельствующих о том, что в менталитете чувашей отражаются позитивные образы русского человека. Прежде всего, это выражается в одобрении чувашами чувашско-русских смешанных браков. Мирные добрососедские отношения чувашей и русских были отмечены и в работе А. И. Иванова-Ехвета. Историк приводит в пример чувашские поговорки, свидетельствующие о высоком мнении чувашей о русском народе. Относительно русско-чувашских взаимоотношений высказывался и просветитель чувашей Иван Яковлевич Яковлев: «Чтите и любите великий, добрый и умный русский народ <…>. Верьте в Россию, любите её, и она будет вам матерью. <…> служить великому русскому отечеству можно, не забывая родного языка, воспринятого от матерей ваших».

Факты взаимосвязей в сфере народно-игровой культуры известны с XVII века. Дело в том, что указ царя Алексея Михайловича в 1648 году, после которого бродяг-актеров стали высылать на окраины государства, послужил

распространению среди народов Поволжья театральной культуры русских скоморохов. Известны публикации, рассказывающие о том, что они знакомили со своим искусством мордовское население, а татары переняли у русских скоморохов искусство вождения медведей, которое демонстрировали, в том числе, и в чувашских селах. Элементы скоморошества сохранялись в культуре народов Поволжья вплоть до второй половины XIX века.

Многие календарные обряды чувашей испытали на себе русское влияние. Это произошло в основном по причине христианизации чувашей и проявилось, в первую очередь, в традициях перевоплощения – переодевания и ряжения. Но в то же время, исследователи выделяют некоторые специфические черты. Особенностями чувашского перевоплощения является также и то, что маски зверей и птиц не применялись, подобные факты в исследованиях не обнаруживаются. Факт, когда к голове ряженого приделывались рога, по понятиям чувашей превращал человека в черта, но не в животное. И. А. Дмитриев высказывает догадку, что целью перевоплощения в чувашской традиции является не изображение, а слияние с изображенным образом на уровне веры. На наш взгляд, подобную догадку может подтвердить следующий факт, приведенный В. А. Сбоевым при описании обряда моления по поводу сбора урожая: «По возглашении молитвы каждому богу и каждой киремети … присутствующие, пили по ковшу пива. Чуваши пили в твердой, непоколебимой уверенности, что это пьют не они, но сами боги и киремети». Похожие примеры исследователь находит и в чувашском поминовении усопших.

В чувашских играх персонажами могли быть не только взрослые или дети, изготовленные чучела или ряженые, но и просто предметы, имеющиеся в данный момент времени под рукой. Так, И. А. Дмитриев приводит пример масленичных игр, где кусок льда – «вăкăр» (бык), лапоть –

«йытă» (собака). В конце игры кусок льда разбивался, т.е. как бы «умерщвлялся» бык. В работах Н. И. Егорова описывается обряд çăварни (масленица), где использовали çăварни карчăкĕ – «масленичную бабку», сделанную из старых бочек, колес и снопов; а в некоторых местностях ходили ряженые «масленичные бабки» и «масленичные деды» (çăварни старикĕ).

Некоторые исследователи упоминают о том, что ряженых можно было увидеть и на чувашской свадьбе, назывались они «туй камичĕ» (свадебные комедианты).

Интересно, что в русских святках ряженые нередко изображали татар и чувашей. Например, в исследовании Александра Можаровского (1873 г.) описано поведение русских ряженых на святках: русские рядились в татар, при этом изображали их как торговцев, чуваши же изображались как путники с дороги, просящиеся на постой. В итоге все превращалось в импровизированную комедию.

В местах совместного проживания чуваш и татар зафиксированы случаи совместных игр. Так, Г. Т. Тимофеев (1878-1937) в этнографическом труде «Тăхăрьял» приводит пример весенних «тутар вăййи» (конца XIX века) – татарских игр, где чувашские и татарские парни называли друг друга друзьями, вместе танцевали и проводили время с чувашскими и татарскими девушками (в отличие от русских, которые никогда в этих играх не участвовали, хотя и жили рядом).

Существуют также некоторые специфические черты в ряжении чувашей. В этом плане интересны обрядовые действия ряженых – çветке (словом «çветке» обозначаются не только ряженые, но иногда и сам обряд Сурхури). Сурхури – обрядовые гадания по случаю Нового года. Чувашский обряд Сурхури похож на русские святки наличием посиделок, гаданий, игр ряженых («шуйттан вăййи» – «бесовские игры»), а также совпадает по времени

проведения. Само слово «çветке» заимствовано из русского языка и означает «святки».

А. К. Салмин приводит следующие факты ряжения: некоторые девушки одевают парней в девичьи наряды; многие из молодых выходят на улицу с бородой изо льна или из куска шкуры, с лицом, вымазанным сажей; кое-кто надевает вывернутую шубу. При этом наблюдается антропоморфный тип ряжения, когда ряженые остаются похожими на людей (переодевание парней в женские наряды и наоборот) и зооморфный, когда «кое-кто, надев вывернутую шубу, изображает собаку».

В исследованиях В. К. Магницкого имеются данные о том, что на святочных играх чувашские мальчики ради смеха и веселья сооружали чучело с женской одеждой и мужской бородой, сами же вымазывали себе лицо сажей .

В некоторых источниках описывается поведение ряженых, которые изображали беременных женщин, фельдшера, медведя, арестанта, покойника.

Традиции ряженья в некоторых чувашских поселениях сохраняются до сих пор, а до середины XX в. были практически повсеместно. Так, Сазонова Нина Павловна 1951 г.р. (Моргаушский район, с. Чуманкасы) вспоминает: «Однажды вечером мы взяли у родителей кафтан (сахман) и шубу (кĕрĕк) и надели. Шубу надевали наизнанку и повязывали мужские ремни. Среди нас должен был быть один казак и сторож, чтобы нас не узнали. Ведь на улице нападали на нас. Если в снег засунут – и не встанешь. А что делать? Надо идти. Нам самим было это интересно. Выходили из дома и начинали гадать. Кидали валенки за ворота. В какую сторону смотрит валенок, в ту сторону, значит, замуж выйдешь. Нам было очень интересно узнать имя жениха. Подходили к окнам домов, стучали и спрашивали: «Как зовут моего будущего мужа?» Отвечали «Макщам». Как мы злились, когда называли это имя. Когда отвечали «Щтаппан», еще больше злились. После этого

надевали шубу, на шею вешали сапоги. Лицо закрывали марлей, иначе могли узнать. С собой брали кнут. Среди нас были и женщины, и мужчины, и взрослые, и молодые. Узнать было очень трудно».

Жительница с. Тенеево Аликовского района Иванова Александра Алексеевна 1930 г.р. тоже упоминает в своем рассказе, о «казаке», который охранял, защищал свою группу ряженых с плеткой («саламат») в руках. По ее воспоминаниям, ряженые прикрывали лицо платками или надевали маски, которые делали сами. Рядились в собак, коз, медведей и пр. Когда ряженые заходили в дом, они не разговаривали и не говорили ни слова, для того чтобы их не узнали. По ее словам, ряженые (мужчины) могли себе позволить непристойное поведение. Они могли стащить чужую, постиранную и повешенную сушиться одежду, надеть ее на себя и прийти в таком виде к хозяевам этой одежды. Поэтому люди старались сушить одежду в сараях и т д. В дом ряженые заходили без спроса, причем к одиноким скучным старикам не заходили. Заходили только к тем, кто был общительным, и где собирались девушки.

Спиридонова Клавдия Викторовна (1924 г.р. Батыревский район, д. Подлесные Шигали) рассказывает, что ряженые ходили в вывороченной наизнанку шубе («кӗрӗк») и шапке, с приделанной бородой и цигаркой в зубах, ругались нехорошими словами, задавали вопрос встречным: «Мӗн пиллен?» («чего мне пожелаешь?»). Записано с ее слов: «Однажды мы с подругой зашли в один дом. Я оделась как старуха, а она – как старик. Плясали, плясали, вдруг хозяин дома моего «старика» взял и выбросил через забор. А я успела убежать. Потом в другой дом зашли, опять плясали, а когда стали уходить, то хозяин дома «старика» стукнул по «горбу» и вытолкнул из дома. Когда зашли в следующий дом, то вместе с нами зашли овцы, так мы с ними и плясали».

Информаторы из д. Молгачкино Шумерлинского района Козловы Александр Васильевич 1952 г.р. и Людмила Александровна 1955 г.р. рассказывают, что вовремя Сурхури ходили ряженые (çветке). Парни наряжались в женские наряды, девушки – в мужские. Надевали шубу наизнанку, лицо закрывали масками: марлей, кружевами, глаза и губы рисовали углем. Надевали бабушкины чувашские наряды, лица закрывали. Заходили в дома, пели, плясали, разбрасывали горох по полу. Встречных же на улице они пугали, валяли в снегу, не обижали, а просто веселились.

По словам информаторов из с. Старые Айбеси Алатырского района, Разбойкиной Ольги Григорьевны 1936 г.р. и Храмовой Пелагеи Петровны 1938 г.р. в святки рядились только парни, некоторые одевались как девушки, даже косы делали из колосьев. Стучали в дверь: «Пустите нас в дом!». Хозяева их пускали, но были и такие, которые не хотели их пускать, а ряженые все равно вламывались в дверь и заходили.

Казыкина Галина Игнатьевна (1938 г.р. из д. Таутово Аликовского района) также говорит о том, что на Святках в основном рядились мужчины пожилые и молодые, женщины – редко, а детям запрещалось рядиться.

По словам большинства информаторов, лицо преображали с помощью марли, которой закрывали лицо и на которой красками рисовали глаза и рот или же лицо мазали сажей.

Обобщая итоги исследования этнокультурных взаимосвязей в этнотеатральных традициях чувашей, можно сделать следующие выводы:

- традиции перевоплощения, а именно ряженья, мало изменились со времен второй половины XIX века. Изменения в основном затронули типажи – появились новые персонажи, особенно во второй половине XX века (герои фильмов и мультфильмов);

- новые способы преображения лица появились в связи с использованием современных материалов, например, таких как покупные маски;

- в настоящее время зафиксированы случаи возрождения традиций святочного ряжения в сельской местности Чувашии. Остались неизменными такие приемы перевоплощения, как вывернутая шуба, изменение лица до неузнаваемости при помощи марли (ткани), переодевание мужчин в женщин и наоборот;

- обрядово-игровые традиции существуют в процессах взаимопроникновения культур и сохранения их национальной самобытности;

- обрядово-игровые традиции чувашского народа испытали на себе русское влияние, и в то же время сохранили свои специфические черты.

Термины и понятия

ОБРЯД – это десакрализованный ритуал, который включает в себя традиционные действия, сопровождает важные моменты жизни и деятельности человека и человеческой общности (обряды, связанные с рождением, со смертью, с переходом члена общности в какое-либо другое качество, например, обряды инициации; семейные, календарные обряды), посредством чего утверждает социальную значимость жизненных состояний членов общности (этноса)[1].

*ТРАДИЦИЯ (*лат. tradition – передача) – элементы культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению и сохраняющиеся в определенном обществе в течение длительного времени[2].

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТЕАТР. Современная фольклористика под понятием «фольклорный театр» объединяет все виды игровой деятельности народных масс – обряды, игру, хороводы, ряженье и пр. Ряд фольклористов предлагает различать дотеатральные и театральные формы народного драматического творчества и

[1] Чернявская Ю. В. Народная культура и национальные традиции. – Минск, 1998. – С. 115.

[2] Понятийный словарь по культурологии. – Таганрог, 2005. – С. 74.

понятие «фольклорный» относит только к собственно драматическим представлениям на основе фольклорного или фольклоризированного драматического текста (народной драмы). Исследователи подчеркивают активность коллективного восприятия, при этом отмечают, что народная драма относится к типу драмы положений, а не характеров. Фольклорный театр является театром коллективной импровизации. Игра исполнителей и оформление представления отличаются условностью[1].

Фольклорный театр — наиболее емкое и точное понятие, определяющее народное театрально-драматическое искусство. Оно включает совокупность театральных явлений в фольклоре — разыгрывание фольклорных драм народными исполнителями, кукольные и раешные представления, приговоры балаганных дедов[2].



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Назовите театральные признаки в обрядово-игровых традициях чувашей.
- ✓ Каковы этнокультурные взаимосвязи в этнотеатральных традициях чувашей?
- ✓ В чем разница между фольклорным и народным театрами?

[1] Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Свод этнографических понятий и терминов. – Вып. 4. – М. : Наука, 1991. – С. 131.

[2] Фольклорный театр / Сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной.- М.: Современник,1988. – 476 с.

ТЕМА 2. ПРОСВЕЩЕНИЕ ЧУВАШСКОГО НАРОДА И ПОЯВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

1. Заслуги Н. И. Золотницкого, С. В. Смоленского в просвещении чувашей. Музыкально-просветительская деятельность И. Я. Яковлева

2. И. Я. Яковлев о театре

3. Школьный театр Симбирской чувашской учительской школы

4. Профессиональные музыканты – выпускники Симбирской чувашской учительской школы и значение их творчества для развития национального музыкально-театрального искусства

Литература

1. Иванов-Ехвет А. И. Музы ищут приют: к истории дореволюционных русско-чувашских культурных взаимосвязей : музыка. Театр. – Чебоксары : Чувашкнигоиздат, 1987. – 351 с.

2. Илюхин Ю. А. Музыкальное воспитание и обучение в Симбирской чувашской школе//Ученые записки ЧНИИ. Вып. 42. – Чебоксары, 1969. – С.104–115.

Дополнительная литература

1. Волков Г. Н. И. Я. Яковлев о театре / Г. Н. Волков. Жизнь, смерть и бессмертие патриарха. Роман-эссе. Фонд И. Я. Яковлева, Чебоксары, 2004. – 249 с.

2. Колчерин А. Архив Н. И. Ильминского как источник по истории просвещения и христианизации инородческого населения России : дис. … канд. богословия : 26.00.01. – Санкт-Петербург, 2010. – С. 133-134.

3. Кондратьев М. Г. И. Я. Яковлев и музыкальное искусство // И. Я. Яковлев и духовный мир современного многонационального общества: Тезисы докладов Междунар. науч. конференции. 24 апр. 1998 г. Чебоксары : Изд-во ЧГУ, 1998. – С. 247–249.

1. Заслуги Н. И. Золотницкого, С В. Смоленского в просвещении чувашей. Музыкально-просветительская деятельность И. Я. Яковлева

В истории чувашского просвещения, как известно, первые шаги по введению родного языка в школу были сделаны Н. И. Золотницким (1829-1880) [1].

Уроженец Чувашии, воспитанник историко-филологического факультета Казанского университета, Н. И. Золотницкий встретил отмену крепостного права в Вятке, будучи редактором неофициальной части местных «Губернских ведомостей». Он оперативно воспринял инициативу передовой русской интеллигенции в просвещении народных масс. В г. Вятке он выступил организатором воскресной школы при гимназии. Газета, редактируемая им, явилась трибуной для пропаганды нового типа школы и защитницей интересов ее учеников. Золотницкий, выросший в чувашской деревне, знавший состояние школьного обучения во всем Поволжском регионе, поднял на страницах губернской газеты вопрос о месте родного языка в обучении и необходимости создания книг, учебников на языке «инородцев».

Переехав в 1865 г. в Казань, он приступает к осуществлению своих идей «посредством составления и издания учебников для первоначального обучения чувашских детей». Вместе с этим Н. И. Золотницкий ходатайствует об открытии «образцовой чувашской школы», обязанной выпускать учителей. Эта школа, по замыслу Золотницкого, должна была находиться в центре чувашского населения. Таковым он считал г. Цивильск или одно из ближайших сел. Золотницкий констатирует, что уездные смотрители народных училищ не знакомы с

[1] Здесь и далее: Фрагмент (в сокращенном виде) из книги: Иванов-Ехвет А. И. Музы ищут приют: к истории дореволюционных русско-чувашских культурных взаимосвязей : музыка. Театр. – Чебоксары : Чувашкнигоиздат, 1987. – С. 52–54.

чувашским языком, и ходатайствует о назначении на эту должность людей, знающих язык. Ученый выдвигает вопрос об учреждении должности инспектора чувашских школ от Министерства народного просвещения, это должностное лицо обязательно должно владеть чувашским языком. Затрагивает вопрос о начальном женском образовании.

В это же время он выступает в печати со статьей «По вопросу о способе образования чуваш». В ней изложены основные педагогические принципы просветителя (против насилия над ребенком и зубрежки).

В прессе появились статьи как с поддержкой идей и начинаний Золотницкого, так и прямо отвергающие, грубо шовинистические, угрожающие ему.

В 1867 г. на Н.И. Золотницкого было возложено руководство чувашскими школами, в том же году он назначается инспектором чувашских школ Казанского учебного округа. В этой должности Н. И. Золотницкий предпринял конкретные практические шаги для открытия в Казани учебных заведений по подготовке учительских кадров. В частности, была основана инородческая певческая регентская школа, которая достигла значительных успехов в обучении учащихся хоровому пению. О деятельности этой школы после 1872 г. в архивах следов нет. Можно предположить, что с открытием Казанской инородческой учительской семинарии она была расформирована или просто прекратила свое существование из-за отсутствия материальных возможностей.

Таким образом, Золотницким в конце 60-х гг. было организовано специальное музыкально-педагогическое учебное заведение для чувашей и марийцев. Это смелое, новаторское в отечественной истории начинание было отмечено в демократической печати, но ни земство, ни Министерство народного просвещения так и не поддержали инициативу Золотницкого.

В 1866 году Н. И. Золотницкий издал календарь на чувашском языке[1]. Основоположник научного изучения чувашского языка, он впервые классифицировал язык, отнеся его к тюркской языковой группе; к числу его несомненных заслуг принадлежит также создание первого словаря чувашского языка. Переводчик и издатель книг. Хорошо зная положение в чувашской деревне и вопиющее неблагополучие народных школ – неприязнь к официальным русским школам, недоверие к учителям-священникам, нежелание отдавать детей в школы, Золотницкий разработал собственный подход к проблеме образования инородцев, предназначенный для чувашского населения (распространение чувашских книг и обучение на родном языке). Принимал непосредственное участие в подготовке педагогов для земской школы не только Казанской губернии, но и всего региона. Идею обучения инородцев Золотницкий сформулировал практически одновременно с Николаем Ивановичем Ильминским (1822 – 1891). Если Ильминский пришел к своей системе через миссионерство и практику, то Золотницкий сходные идеи выдал на основе практического знания чувашской деревни – ее образа жизни и менталитета. Их идеи сошлись и с середины, 1860-х годов Ильминский и Золотницкий выступали совместно. После Золотницкого на посту инспектора чувашских училищ Казанского учебного округа служил Иван Яковлевич Яковлев.

Степан Васильевич Смоленский (1848-1909) – ровесник И. Я. Яковлева, родился в Казани[2].

---

[1] Здесь и далее: Фрагмент (в сокращенном виде) из диссертации: Колчерин А. Архив Н. И. Ильминского как источник по истории просвещения и христианизации инородческого населения России : дис. … канд. богословия : 26.00.01. – Санкт-Петербург, 2010. – С. 133-134.

[2] Здесь и далее: Фрагмент (в сокращенном виде) из книги: Иванов-Ехвет А. И. Музы ищут приют: к истории дореволюционных русско-

В студенческие годы Смоленский руководил студенческим хором. В 1875 г. Смоленский занимает должность учителя географии и истории в Казанской инородческой учительской семинарии, составлял переложения хоровых произведений на татарский, чувашский и марийский языки. Использовал в музыкальном обучении цифирную систему (метод Шеве), упростил и усовершенствовал ее. Издал учебно-методические пособия «Голосовые упражнения из уроков хорового пения», «Курс хорового пения».

В Казанской инородческой учительской семинарии развернулся талант Смоленского – дирижера. По его мнению, первоочередной задачей учительских семинарий является организация хора и обучение будущего учителя методике преподавания пения.

Наряду с инородческой учительской семинарией, Смоленский одновременно преподавал музыку и пение в Казанском учительском институте (1877–1887), готовившем учителей для городских училищ. Кроме церковного пения, воспитанники обучались и светскому пению, исполняли народные песни.

С. В. Смоленский говорил: «Мне удалось в эти годы выучить в семинарии огромную массу (я думаю – до500 – 600 человек) деревенских регентов, разнесших певческое дело по всему Приуралью и Среднему Поволжью».

В деле музыкальной подготовки учителей в Симбирской чувашской учительской школе (СЧУШ) большое значение имела непосредственная помощь со стороны деятелей русской музыкальной культуры, среди которых первое место в истории русско-чувашских культурных связей, безусловно занимает С. В. Смоленский. Имеются сведения, что И. Я. Яковлев пользовался непосредственной помощью Смоленского. В своих «Воспоминаниях» он пишет, что

чувашских культурных взаимосвязей : музыка. Театр. – Чебоксары : Чувашкнигоиздат, 1987. – С. 66–77.

Смоленский «много раз бывал в чувашской школе и жил у меня в Симбирске, оказывал немало услуг чувашской школе».

Музыка в Симбирской чувашской учительской школе признавалась важным средством эстетического и духовно-нравственного воспитания[1]. Инспектор школы И.Я. Яковлев уделял музыке особое внимание, ввел обучение учащихся игре на музыкальных инструментах, поощрял церковное и светское пение. В обучении учащихся искусству хорового пения Яковлев пользовался поддержкой С. В. Смоленского – крупного дирижера и педагога, работавшего в Казани, Москве и Санкт-Петербурге, а также М. А. Балакирева, с которым встречался в Санкт-Петербурге.

Смешанный хор учащихся Симбирской чувашской учительской школы считался одним из лучших в Симбирске, но наибольшим успехом пользовался в 1906–1911 гг. в период работы в школе Ивана Митрофановича Дмитриева (1884-1991). И. М. Дмитриев – хоровой дирижер, педагог, автор первого произведения чувашской музыки для хора – гармонизации хороводной песни «Пиçнĕ-пиçмен çырлишĕн». Окончил Казанскую инородческую учительскую семинарию и регентские курсы при придворной певческой капелле в Санкт-Петербурге.

В программах хора были произведения Глинки, Даргомыжского, Рубинштейна, Чайковского, Верстовского, Направника, Моцарта, Вебера, Монюшко, Гречанинова, Архангельского, Кастальского и др.

Русские музыканты Симбирска помогали наиболее способным учащимся Симбирской чувашской учительской школы овладеть теоретическими знаниями и

[1] Здесь и далее: Фрагмент (в сокращенном виде) из книги: Илюхин Ю. А. Музыкальное воспитание и обучение в Симбирской чувашской школе//Ученые записки ЧНИИ. Вып. 42. – Чебоксары, 1969. – С.104–115.

инструментами симфонического оркестра (Н. И. Волков, Н. И. Шувалов, Н. Г. Карташов, О. Ф. Крамер, Н. П. Лыбин, С. Н. Лонгер и др.).

В 1911 г. в школе были организованы духовой и струнный оркестры; в 1912 г. – симфонический оркестр, струнный квартет. В 1913 г. ставились фрагменты из оперы Глинки «Жизнь за царя» (Сусанин – Ф. П. Павлов, Антонида – К. Н. Эсливанова, Собинин – В. И. Дубравин, дирижеры – С. М. Максимов, Ф. П. Павлов).

По инициативе Яковлева начинается собирание чувашских народных песен. Так, в 1908 г. и 1912 г. изданы сборники «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним». Из них в 1908-17 гг. возникли первые гармонизации для хора – И. М. Дмитриева, П. М. Миронова, Ф. П. Павлова, Г. Г. Лискова, Т. П. Парамонова, С. М. Максимова. Они распространялись в рукописи и исполнялись на школьных литературно-музыкальных вечерах.

2. И. Я. Яковлев о театре

В своей статье «О влиянии театра»[1] (была написана в годы студенчества) И. Я. Яковлев пишет: «В настоящее время театр составляет одну из необходимых принадлежностей каждого образованного общества, и вместе с тем, он в руках нынешней цивилизации есть немаловажное средство для проведения в народ хороших понятий, нужных для его блага. Зрители зорко следят за каждым движением и словом действующих лиц; несчастья и страдания героев становятся их собственными несчастьями и страданиями. Всякий замысел против героя заставляет зрителей трепетать. Они в этот момент проклинают злодея и зло; в их душе торжествует добродетель, объявляется

[1] Волков Г. Н. И. Я. Яковлев о театре / Г. Н. Волков Жизнь, смерть и бессмертие патриарха. Роман-эссе. Фонд И. Я. Яковлева, Чебоксарский институт экономики и менеджмента СПбГПУ, 2004. – 249 с.

непримиримая вражда против зла; добро и истина в их глазах становятся сами по себе высокими, за которые стоит страдать, терпеть, перенести все, даже пожертвовать жизнью. Такие впечатления, производимые театром на наши чувства, не могут оставаться без влияния на другие наши душевные способности, т. к. между всеми ими существует тесная связь. Театр должен служить человеческому обществу и напоминать зрителям о высоком назначении человека, о долге и обязанностях; назначение сценического искусства в том, чтобы развивать в обществе хорошие понятия и возбуждать умы людей к высоким стремлениям».

3. Школьный театр Симбирской чувашской учительской школы

Большой интерес представляет музыкально-театральная жизнь Симбирской чувашской учительской школы в начале XX века[1]. Школьное музицирование в этот период было доведено в подлинном смысле слова до уровня профессионального исполнительства. Яковлев утверждал: «В школе устроился свой домашний театр». Он, прежде всего, ссылается на постановку оперы силами учащихся. Этот факт свидетельствует об изучении в СЧУШ шедевров русской музыкально-сценической культуры.

Устройство театра Яковлев связывает с именем Ивана Митрофановича Дмитриева (1884-1991), музыканта с выдающимися способностями. О его заслугах перед СЧУШ он говорит в «Воспоминаниях»: «До Дмитриева в школе устраивались музыкально-литературные вечера. Но при нем дело это пошло лучше. Он хорошо поставил музыку, ввел

[1] Здесь и далее: Фрагмент (с сокращениями) из книги: Иванов-Ехвет А. И. Музы ищут приют: к истории дореволюционных русско-чувашских культурных взаимосвязей : музыка. Театр. – Чебоксары : Чувашкнигоиздат, 1987. – С. 214–254.

обучение игре на скрипке. При Дмитриеве были заведены инструменты для духового, струнного оркестров. Между учениками нашлось немало солистов. Многие из воспитанников увлекались музыкой. На вечерах выступали в качестве солистов свои певцы». Дмитриев приехал в СЧУШ из Петербурга после окончания Придворной певческой капеллы в сентябре 1906 года.

Многогранна деятельность Дмитриева. В СЧУШ он значительно расширил и укрепил исполнительские коллективы. Его преподавательская деятельность оставила неизгладимый след в истории чувашской культуры. О незаурядном музыкально-педагогическом даровании Дмитриева свидетельствует тот факт, что, проработав в школе всего около пяти лет, он сумел выявить среди учеников таланты и подготовил за короткий срок замечательных музыкантов; Ф. П. Павлов, С. М. Максимов, К. Н. Эсливанова, Г. Г. Лисков продолжили его дело в учительской школе.

В СЧУШ Дмитриев выступал, прежде всего, пропагандистом русской музыкальной классики. В репертуаре исполнительских коллективов в 1907-1908 гг. находим русские народные песни в обработке композиторов «Вейся, вейся, капустка», «Ох, не буйный ветер», «Эй, ухнем», а также хоровые номера из русских опер. Одна из лучших опер доглинкинской поры – «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского еще с 1890-х годов стала любимой в школе. Часто исполнялись «Гой, ты, Днепр», «Светел месяц», «Хор охотников». Особенно пришелся по душе курсисткам школы «Хор девушек» из этой оперы. Не одно поколение курсисток прощалось со школой исполнением этого хора. В программу включались арии и хоры из оперы «Иван Сусанин» Глинки, хоры из оперы «Русалка» Даргомыжского, хоры «Ходим мы к Арагве», «Ноченька» из оперы «Демон» Рубинштейна.

В 1909-1911 гг. в школе были организованы юбилейные музыкально-литературные вечера в честь Н. В. Гоголя,

А. С. Пушкина, К. Д. Ушинского, И. С. Никитина, М. В. Ломоносова. Газета «Симбирянин» сообщала, что в Чувашской школе состоялось гоголевское музыкальное утро.

Литературные номера иллюстрировались музыкой. Рецензент отмечает, что такая иллюстрация удалась: «Так естественно было, например, после чтения отрывка о смерти Тараса Бульбы слышать «Во бурю, во грозу» Глинки. Описание Днепра было проиллюстрировано музыкой Г. Пфейля «Озеро спит». Хоры и оркестры школы имели богатый и довольно сложный репертуар. В него вошли хоры русских композиторов А. Гречанинова, А. Архангельского, В. Орлова, отрывки из опер русских и зарубежных композиторов: «Аскольдова могила» А. Верстовского, «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Русалка» А. Даргомыжского, «Рогнеда» А. Серова, «Демон» А. Рубинштейна, «Князь Игорь» А. Бородина, «Евгений Онегин» и «Мазепа» П. Чайковского, «Нижегородцы» Э. Направника, «Орфей и Эвридика» Глюка, «Свадьба Фигаро» В. Моцарта, «Вольный стрелок» К. Вебера, «Галька» С. Монюшко. Оркестр исполнял увертюры к операм «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Эгмонт» и «Кориолан» Л. Бетховена, «Норма» В. Беллини; «Камаринскую» и «Вальс-фантазию» М. Глинки, «Баркаролу» П. Чайковского, а также же оркестровые произведения К. Вебера, Дж Верди, Дж. Россини, Ф. Шуберта, Я. Мендельсона и др.

Постановку оперы «Иван Сусанин» Глинки Яковлев в своих воспоминаниях связывает с именем Дмитриева. Это вполне правомерно.

Приготовления к столетию Отечественной войны 1812 года начались уже с 1910 года. Сам Яковлев, по-видимому, горячо поддержал эту идею. К подготовке подключились и его дети. При организации симфонического оркестра в школе младший сын просветителя Н. И. Яковлев, который в годы учебы и Горном институте брал уроки игры на

фортепиано у профессора Петербургской консерватории, выдающейся русской пианистки А. Н. Есиповой, а теперь состоявший консультантом на фабрике музыкальных инструментов Шредера, помог школе приобрести весь комплект духового оркестра. Вспоминая годы своей работы в СЧУШ, Ф. П. Павлов писал: «В Симбирской чувашской школе, как в консерватории, с утра до вечера звучала музыка»….

Пожалуй, самым веским, живым и интересным документом, свидетельствующим об успехе постановки оперы на сцене домашнего театра, является рецензия в газете; «Симбирянин»: «Зала в Симбирской чувашской учительской школе. Три широких полотнища, самодеятельных, художественно расписанных в стиле старинного чувашского национального орнамента, обрамляют сцену. Перед сценой до двадцати человек музыкантов сводного ученического оркестра струнного и духового. Дирижируют попеременно учитель пения и учитель музыки. Зала переполнена учащимися. Многие ученицы в национальных костюмах с красивыми кокошниками на головах. Несколько человек приглашенных гостей. Одергивается занавес: «Жизнь за царя». Декорации художественной кисти преподавателя рисования Н. Ф. Некрасова. Все самодельное и все как полагается: и терем, и кремль, и зимний лес. Последний даже с падающим снегом. Утонченность подготовки хора и оркестра такова, что слух чувствует ее сразу. Каждый хор, каждая ария вызывают бурные аплодисменты. «Чуют правду…» поет г. Павлов. Голос не громовой, но удивительно обработанный. «Не о том грущу, подруженьки»… изнывает Антонида (г. Эсливанова), и гром аплодисментов покрывает ее голос. А буря оркестра при исполнении «Славься» или «Камаринской». В зале чувствуется общий подъем духа. Забыто то, что все это ученическое и самодельное. В числе гостей есть самые

тонкие ценители. И все растроганы, увлечены. Удивительный слух у этих чуваш».

В постановке спектакля участвовал Н. Ф. Некрасов – ученик В. А. Серова и К. А. Коровина. Некрасов, будучи помощником декоратора государственных театров Коровина, участвовал в написании декораций к операм «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Демон» А. Рубинштейна; к балету «Дочь Гудулы» А. Симонова в Большом театре, а также участвовал в оформлении спектаклей в Московском художественном театре. В СЧУШ Некрасов выступил в качестве главного художника, руководя работой своих лучших учеников, среди которых первым был К. В. Иванов. Яковлев не без основания называет Иванова «поэтом-музыкантом» и пишет о его участии в постановке оперы: «Иванов и готовил декорации к тем сценам оперы «Жизнь за царя», которые ставил Дмитриев».

Как вспоминали воспитанники школы, после постановки исполнители и гости собрались у И. Я. Яковлева. Вера Васильевна Кашкадамова (бывшая близкая к семье Ульяновых), в восторженной речи, высоко оценив постановку, пророчила будущее чувашской культуре. Сохранился еще один впечатляющий документ об этом событии – фотографии работы К. В. Иванова. Они позволяет расшифровать состав симфонического оркестра. За дирижерским пультом «учитель музыки» – двадцатилетний Степан Максимов. Другой дирижер Ф. П. Павлов запечатлен как первый скрипач. Его ученик Н. Тихонов написал: «Кроме хора, Федор Павлович всегда участвовал в оркестре в качестве концертмейстера. На снимке как раз мы сидим вместе с ним за пультом. За третьим пультом (Г. Г.) Лисков – будущий композитор и фольклорист». В воспоминаниях Т. П. Парамонова есть строки о Павлове – учителе пения, скрипаче, солисте-исполнителе заглавной партии в опере и дирижере: «Ф. П. Павлов пел сидя на пне. Голос его был не

очень сильный, однако прощальные мысли Ивана Сусанина, переданные им, тронули до глубины души… Особо удивительно дирижировал Ф. П. Павлов финал «Славься, славься». Хор и оркестр, руководимые им, блестяще показывали радость победы русского народа над интервентами в 1613 году… Раз на репетиции Ф. П. Павлов продирижировал с таким увлечением, что при последнем взмахе дирижерская палочка полетела к потолку». Учительница пения К. Н. Эсливанова, исполнительница партии Антониды, писала в воспоминаниях: «Федор Павлович очень любил музыку, он отдался ей со всем пылом артистической натуры. Как-то я зашла к нему по делу. Он мне сказал, что музыка – цель его всех устремлений. Он советовал мне развивать свой голос. Ф. П. Павлов говорил, что обладая таким красивым голосом, я могла бы стать артисткой. К постановке оперы Глинки «Жизнь за царя» мы готовились долго. Ф. П., кроме игры на скрипке, еще пел знаменитую арию Сусанина «Чуют правду». Спел он эту арию необыкновенно музыкально, хотя и не обладал достаточным голосом. Я исполняла партию Антониды. Финальные хор и оркестр были замечательны. Нужно сказать, какая большая работа была проведена по подготовке такой серьезной вещи. Сколько нужно было писать, транспонировать партии, разучивать их. Ведь только представить, каких трудов стоило в те времена, с такими возможностями взяться за такое дело с чувашскими ребятами, не видевшими ничего, кроме курной избы. Нужно было иметь большую настойчивость, сильное желание, любовь к музыке (чуваши – очень музыкальный народ), чтобы без опыта и соответствующей специальной подготовки добиться похвальных и действенных результатов».

В школе были музыканты – учителя высокого класса. Яковлев, отмечая несомненные заслуги И. М. Дмитриева, проронил фразу: «Были в школе и другие преподаватели

музыки, принесшие ей пользу. Так, например, немец Отто Федорович Крамер, много и успешно работавший с оркестром, Яковлев, музыкант из Симбирского кадетского корпуса. Военный капельмейстер О. Ф. Крамер был приходящим преподавателем, оказавшим школе большую услугу своими уроками. При нем и с его помощью струнный оркестр стал симфоническим: он ввел в оркестр деревянные и медные инструменты, помогал освоению разнообразного репертуара. Скрипичной игре обучал воспитанник Петербургской консерватории С. М. Лонгер.

О виолончелисте Н. П. Лыбине, начавшем работать в Чувашской школе в 1910–1911 годах, художник И. В. Дмитриев сообщил нам: «В большом зале школы нередко выступали музыканты: трио в составе С. М. Лонгера, Н. П. Лыбина, Н. И. Шувалова». Однофамилец чувашского просветителя Яковлев в Симбирске был известен как дирижер струнного оркестра, кроме того, он организовал великорусский оркестр народных инструментов и успешно гастролировал с ним по городам Поволжья. В результате многолетнего, кропотливого труда, постепенного накопления опыта СЧУШ добилась того, что здесь сложился свой домашний театр, имевший своей целью приобщение к культурным ценностям, прежде всего русского народа.

4. Профессиональные музыканты – выпускники Симбирской чувашской учительской школы и значение их творчества для развития национального музыкально-театрального искусства



Токсина Анна Ивановна (1898–1985). Первая профессиональная чувашская певица, заслуженной артистки Чувашской АССР.

[1]А. И. Токсина – выпускница Симбирской чувашской учительской школы, Казанской восточной, Московской государственной консерваторий. Работала учителем начальной школы в Цивильском районе. В 20-е годы была техническим секретарем отдела печати Чувашского обкома партии, сотрудником газеты «Канаш», а затем ответственным секретарем журнала «Ĕç хĕрарăмĕ». С 1932 г. – музыкальный руководитель и певица хора Чувашрадиокомитета, артистка Чувашского ансамбля песни и танца.

В 20-30 годах Анна Ивановна была самой популярной солисткой в Чувашии, получившей от благодарных слушателей прозвище «Чувашский соловей». Она исполняла песни на всех крупных концертах чувашской музыки, в том числе в Москве на хоровой олимпиаде, в Ленинграде на концертах Чувашского государственного хора под управлением В. Воробьева. В годы работы на Чувашрадио Анна Токсина в составе чувашской делегации посетила республики Средней Азии.

В 1935 г. с участием певицы была поставлена первая чувашская музыкальная комедия – «Хаваслăх» (Радость) В. Кривоносова. Много радости доставляли слушателям песни, исполненные талантливой артисткой: «Анатран хăпарать» (Приплывает снизу), «Кик-кик, хуракăш» (Кик-кик,

[1] Арланова Е. Ф. Первая профессиональная певица (К 115-летию со дня рождения А. Токсиной) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.gap.archives21.ru/memorials.aspx?id=6897&s_page=2

лебедушка), «Сăпка юрри» (Колыбельная) и др. Известный чувашский композитор Ф. М. Лукин тепло отзывался о певице: «Анна Ивановна Токсина – одна из звезд чувашского национального вокального искусства, ей принадлежит большая роль в становлении нашей культуры. Пела она очень душевно, глубоко вникая в содержание. Она жила в песне… В ней были самые благородные человеческие качества: высокая культура, воспитанность, трудолюбие и безотказность…»[1]

Творческие заслуги Токсиной получили всеобщее признание: в 1934 г. за большой вклад в развитие чувашского национального искусства ей было присвоено звание «Заслуженная артистка Чувашской АССР». Она награждена Почетной грамотой Президиума Верховного Совета Чувашской АССР, Почетной грамотой обкома КПСС и Совета Министров Чувашской АССР.



Иванов Константин Васильевич (1890–1915) [2]. Поэт, переводчик, классик чувашской литературы, автор поэмы «Нарспи». Выпускник Симбирской чувашской учительской школы. Работал в Симбирской чувашской учительской школе. Художественное мировоззрение сформировалось непосредственно под влиянием научно-педагогических и нравственно-этических идей И.Я. Яковлева. Поэт рано проявил способности к живописи, музыке, глубокий творческий интерес вызывала у него устная народ. поэзия. В 1906–07 перевёл на чувашский язык «Песню про купца Калашникова…» и ряд стихотворений («Ангел», «Парус», «Волны и люди», «Утёс»,

[1] Они боролись за счастье народное. Сб. очерков. Вып. 4. – Чебоксары, 1988.– С. 272.

[2] Артемьев Ю. М., Трофимов А. А. Иванов Константин Васильевич. Чувашская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://enc.cap.ru/?t=prsn&lnk=487

«Горные вершины» и др.) М. Ю. Лермонтова, а также отдельные стихотворения А. В. Кольцова, Н. А. Некрасова, Н. П. Огарёва, А. Н. Майкова, К. Д. Бальмонта и др.

В 1906–08 гг. он написал лучшие свои стихи, поэмы, баллады, трагедии: «Икĕ хĕр» (Две дочери), «Тăлăх арăм» (Вдова), «Тимĕр тылă» (Железная мялка), «Выçăпа аптранăскерсем» (Голодные), «Нарспи», «Шуйттан чури» (Раб дьявола) и др. В своём главном произведении – поэме «Нарспи» – К. В. Иванов масштабно осмыслил основные философские проблемы: личность и общество, добро и зло, соотношение материальных и духоных. ценностей, противоборство жизни и смерти. Творчество поэта, обогащённое опытом русской и мировой классики, обозначило высшую точку взлёта национального литературно-художественного сознания. Иванов впервые рельефно отобразил чувашский национальный характер (эстетический идеал), качественно обновил содержание и форму поэзии, раскрыл новые возможности эпических жанровых форм, внёс большой вклад в разработку литературного языка.

К. Иванов вошел в историю чувашской литературы и как переводчик. Благодаря ему чувашский народ читал произведения М. Лермонтова, Н. Некрасова, А. Кольцова, Н. Огарева, К. Бальмонта на родном языке. Классик принял активное участие в подготовке сборника «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним».

В 1913 г. для исполнения учащимися СЧУШ сцен оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки К. В. Ивановым созданы оформление передней части сцены, состоящее из трёх удлинённых полотнищ с крупными геометрическими узорами, и фрагмент изображения улицы с домами и деревьями.



Григорий Григорьевич Лисков (1890–1963)[1]. Выпускник Симбирской чувашской учительской школы, один из первых профессиональных музыкантов из чувашей, создатель и организатор Союза композиторов Чувашии. Им записано всего около 1300 песен, инструментальных произведений. С музыкальным оформлением Г. Лискова поставлены драмы «Чакка», «Нарспи», «Тутимер», «Под гнетом». В его рукописном архиве находятся ценнейшие записи инструментального фольклора. Работал преподавателем Чебоксарского музыкального училища.



Шубоссинни Николай Васильевич (Васильев) (1889–1942)[2]. Учился в Симбирской чувашской учительской школе. Работал в переводческой комиссии при Симбирской чувашской учительской школе, в Аксубаевской школе Чистопольского уезда Казанской губернии, в редакции журнала «Сунтал», в колхозцентре Наркомзема СССР (Москва). Был заведующим сектором печати отдела пропаганды и агитации Чувашского обкома партии, председателем правления Чувашпотребсоюза.

Н. В. Шубоссинни известен как поэт, прозаик, переводчик, критик. Литературную деятельность он начал в годы учебы в Симбирской чувашской учительской семинарии. Первые произведения Н. Шубоссинни «Ăслă суеçĕ», (Умный лгун), «Хитре Чĕкеç» (Красавица Чегесь), «Вĕре çĕлен» (Змей-соблазнитель), «Янтрак янравĕ» (Шум Янтрака), «Хунар çути» (Свет фонаря) были опубликованы в 1908 г. в

[1] Илюхин Ю. А. Лисков Григорий Григорьевич // Чувашская энциклопедия. – Чебоксары, 2008. – Т. 2 : Ж-Л. – С. 452–453.

[2] Сапожникова Н.М., Служил народу (К 120-летию со дня рождения Н.В. Шубоссинни) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.gap.archives21.ru/memorials.aspx?id=6439&s_page=9

первой антологии чувашской поэзии «Сказки и предания чуваш», составителем которой был чувашский просветитель И. Я. Яковлев. В своих балладах, поэмах, стихотворениях поэт выражал думы и чаянья чувашского народа.

Большое внимание Н. Шубоссинни уделял переводческой деятельности. В его переводе на чувашский язык увидели свет произведения русского классика М. Лермонтова «Три пальмы», «Спор», «Ветка Палестины», «Казачья колыбельная песня».

Широкую известность принесли ему произведения: «Краткий очерк чувашской литературы», «Еркĕн» (Фаворит), «Суйласа илнисем» (Избранные), «Çурхи кĕвĕсем», «Сказки» и др.

Автор ряда лирических произведений, литературно-критических статей Николай Васильевич составил либретто и для оперы «Сильби».



Максимов-Кошкинский Иоаким Степанович (1893–1975)[1].

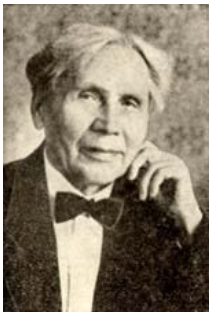
Основоположник чувашского профессионального драматического театра и кино, члена СП СССР. Учился в Симбирской чувашской учительской школе и Казанском художественном училище.

И. Максимов-Кошкинский – один из организаторов чувашского профессионального драматического театра. В январе 1918 года в Казани им поставлен первый чувашский спектакль «Не так живи, как хочется» по пьесе А. Островского. Позже в Чувашском драматическом театре состоялись десятки спектаклей в его постановке. Он исполнил множество разноплановых ролей: Расплюев («Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина), Кочкарев

[1] Родионов В. Г. Максимов-Кошкинский Иоаким Степанович. Чувашская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://enc.cap.ru/?t=prsn&lnk=1293

(«Женитьба» Н. Гоголя), Скапен («Проделки Скапена» Ж.Б. Мольера), Хлестаков («Ревизор» Н. Гоголя) и др. С 1926 по 1932 год молодой актер работал в организованном при его помощи «Чувашкино». За это время им поставлены по его сценариям кинокартины «Волжские бунтари», «Апайка», «Священная роща» и др.

Наиболее популярны пьесы Максимова-Кошкинского «Садур и Илем», «Волжские мотивы», «Земля вздымается», «Константин Иванов», «Буря за бурей», «Хозяева радости». Его перу принадлежат также либретто опер «Звездный путь» и «Нарспи».



Васильев Иван Васильевич (1882–1974)[1]. Первый чувашский профессиональный певец (баритон), педагог. Окончил Симбирскую чувашскую школу, Казанскую инородческую учительскую семинарию. Пению обучался в Пермском музыкальном училище, в Петербурге у известных русских певцов И. П. Прянишникова и И. С. Томарса, в Московском музыкально-педагогическом институте. Работал в передвижной оперной труппе и «Квартете сибирских бродяг», выступал в операх и камерных концертах в городах Севера и Поволжья.

С 1925 года И. В. Васильев – в Чебоксарах: пропагандировал вокальные произведения чувашских композиторов в концертах Государственного хора и радио, преподавал в Чебоксарском музыкальном училище. Знаменательным событием этих лет явилась постановка в 1935 году первой чувашской музыкальной комедии «Радость» В. Кривоносова (по либретто А. Каттая). В ней он пел партию главного героя.

[1] Арланова Е.Ф. Первый чувашский профессиональный певец (К 130-летию со дня рождения И.В. Васильева) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.gap.archives21.ru/memorials.aspx?id=6796&s_page=6



Максимов Степан Максимович (1892–1951)[1]. Композитор, педагог, организатор музыкального образования, музыковед, артист оркестра. Наряду с В. П. Воробьёвым и Ф. П. Павловым входит в круг основоположников современного профессионального музыкального искусства Чувашии. Член Союза композиторов СССР (1933). Окончил Симбирскую чувашскую учительскую школу, регентские классы Казанского музыкального училища (1914), Московскую государственную консерваторию (класс композиции Р.М. Глиэра и А.Н. Александрова, 1935).

Преподавал в Симбирской чувашской школе предметы: скрипка (1911–25), струнный оркестр (с 1912), симфонический оркестр и хоровое пение (с 1913). Дирижировал при постановке в школе (1913) сцен из оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки.

Большой вклад внёс в собирание и изучение чувашской народной музыки. Он одним из первых отечественных музыковедов подошёл к проблеме музыкальной диалектологии в фольклористике и дал достаточно большой материал для её рассмотрения в книге «Песни верховых чуваш». Изучая песенные лады, существенно дополнил и уточнил представления о пентатонике в чувашской музыке. Большое внимание уделил своеобразию ритмического строя народной песни. Издания и исследования Максимова стали крупным достижением в изучении чувашского музыкального фольклора.

[1] Кондратьев М. Г. Максимов Степан Максимович. Чувашская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://enc.cap.ru/?t=prsn&lnk=282



Павлов Федор Павлович (1892–1931)[1]. Поэт, драматург, композитор, дирижёр, общественно-политический деятель и организатор в сфере культуры. Один из основоположников чувашской драматургии и профессиональной музыки. Окончил Симбирскую чувашскую учительскую школу (1911), Симбирскую духовную семинарию (1916), учился в Северо-Восточном археологическом и этнографическом институте (г. Казань, 1918–19), Ленинградской государственной консерватории (класс композиции профессора М.О. Штейнберга, 1930–31).

В 1918 г. организовал из учителей Чебоксарской волости самодеятельные театральный и хоровой коллективы.

Ф. П. Павлов был организатором культурной жизни Чувашии. Осенью 1920 г. участвовал в создании первой в Чувашии музыкальной школы, к 1-му съезду Советов области подготовил концерт с новым хоровым коллективом, певцы которого составили костяк Чувашского государственного хора. В 1920-е гг. выступал со статьями о путях развития национального искусства. Призывая музыкантов, художников, драматургов использовать «родную песню, сцены национального быта, узоры и поэзию деревни», он обозначил и конечную цель развития национального искусства – помочь массам подняться до общечеловеческих универсальных идей. В статье «Профессиональный чувашский хор и его национальное значение» (1921) предвосхитил путь, по которому потом действительно пошло чувашское музыкальное искусство.

[1] Кондратьев М. Г., Родионов В.Г. Павлов Фёдор Павлович. Чувашская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://enc.cap.ru/?t=prsn&lnk=320

На сцене домашнего театра СЧУШ Павлов выступил в качестве дирижера, скрипача, певца[1].

Об интересе к искусству у Павлова, его увлечениях той поры вспоминает С. И. Иванов: «Павлов очень увлекался музыкой и пением, проявлял большие способности в этом деле и любил в то же время организовать чтение в лицах басен Крылова». Уроки литературы, пения, музыкально-литературные вечера приобщали учащихся к литературе и искусству. Музыкальную атмосферу школы характеризует и такая заметка Павлова: «Некоторые учащиеся старших классов писали ноты, составляли партитуры в виде книг…»

С. М. Максимов – музыкант в пору ученичества в Яншихово-Норвашской двухклассной школе запечатлен в карандашных портретах М. С. Спиридонова, народного художника Чувашии, тогда еще только окончившего двухклассную школу и готовившегося к поступлению в Казанскую художественную школу. Увлекавшийся игрой на народных инструментах, Максимов уже в годы учебы в родном селе проявлял большой интерес к пению. Первые уроки пения и музыки получал он у учителя С. Ф. Воронова, русского по национальности, свободно владевшего чувашским языком, выпускника СЧУШ.

Павлов и Максимов поступили сразу во второй класс Симбирской чувашской школы.

Мемуаристы пишут о тончайшем музыкальном слухе Павлова, удивительной чуткости его, как дирижера, умении воодушевлять хоровой коллектив. Ф. Павлов был замечательным скрипачом.

В своем отношении к народной культуре Павлов опирался, прежде всего, на опыт русской художественной

---

[1] Здесь и далее: Фрагмент (с сокращениями) из книги: Иванов-Ехвет А. И. Музы ищут приют: к истории дореволюционных русско-чувашских культурных взаимосвязей : музыка. Театр. – Чебоксары : Чувашкнигоиздат, 1987. – С. 254–269.

школы Глинки и кучкистов: «Глинка, Даргомыжский и другие взялись за собирание произведений народной музыки, пользуясь народными напевами, создали музыку, которая ныне оценивается всей Европой. И нам в своей деятельности… в создании музыки нужно идти по этому пути…». «С изучением русской народной песни появился и Глинка. Теперь за границей редкий концерт проходит без Чайковского, Римского-Корсакова. Завидная доля! Народная песня послужила школой. Так и у нас: чувашский хор будет первым фундаментом чувашской народной оперы».

Первые записи народных песен сделаны Павловым в 15-летнем возрасте, с этого и началось изучение народного творчества. Павлов был свидетелем издания яковлевского сборника, первым поддержал начинание Пазухина, занимался пропагандой народного творчества, участвовал в этнографических концертах под руководством Дмитриева. Павлов был среди тех, кто вместе с Дмитриевым был охвачен идеей создания хоровых обработок народных песен. Как талантливый композитор, он опережал друзей, сочинил для солиста, хора и оркестра «Чук» (Моление), «Вайа» (Хоровод), которые были отдельными сценами будущей оперы, но ноты не сохранились, Павлов и Иванов задумали создать оперу «Нарспи» по одноименной поэме. К сожалению, сведения об этом юношески смелом и даже дерзком начинании поэта и композитора по созданию национальной оперы весьма ограниченны. Известно, что Павлов вместе с Ивановым изучал оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, «Аида» Верди, работали они над либретто, Павлов писал музыку отдельных сцен будущей оперы.

Главным источником для Павлова – драматурга было творчество родного народа. Как знаток народной песни, музыки, народных обрядов, умевший ценить их художественную значимость, Павлов в драме «Ялта»

творчески использовал этот материал. Пьеса песенна. Музыкально-поэтический материал «вписался» в пьесу столь органично, что музыка стала активным драматургическим средством. Павлов в своем произведении достиг синтеза драмы и музыки.

Павлов, завершив драму, не переставал думать об опере по драме «Ялта».

В СЧУШ стало нормой поручать ученикам собирать во время летних каникул произведения народного творчества, прежде всего песни. Бывшие ее воспитанники, работая в сельских школах, записывали народные песни. «У многих чувашских учителей имелись рукописные сборники песен. Часто они направляли такие материалы лицам, занимавшим тогда ведущее положение в области изучения языка, истории и этнографии чуваш, – Н. И. Ашмарину, Н. В. Никольскому», – писал композитор и фольклорист С. М. Максимов. Только в собрании Н. В. Никольского, представлявшем собой, по отзыву Ф. П. Павлова, «ценнейшую библиотеку чувашской песни», за 1900–1917 годы накопилось 30000 куплетов чувашской песни».

Термины и понятия

СЧУШ – Симбирская чувашская учительская школа – центр подготовки учителей и другой интеллигенции чувашского, русского и других народов Поволжья, основанный просветителем чувашского народа И. Я. Яковлевым 28 октября 1868 года в городе Симбирск, в административном центре одноименной губернии.



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ В чем проявились заслуги Н. И. Золотницкого, С. В. Смоленского в просвещении чувашей?
- ✓ В чем заключалась музыкально-просветительская деятельность И. Я. Яковлева?
- ✓ Что говорил И. Я. Яковлев о театре?

- ✓ Какие произведения исполнялись в школьном (домашнем) театре Симбирской чувашской учительской школы?
- ✓ В чем проявился синтез драмы и музыки в творчестве Ф. П. Павлова?
- ✓ Каких профессиональных музыкантов – выпускников Симбирской чувашской учительской школы вы можете назвать? В чем значение их творчества для развития национального музыкально-театрального искусства?



РАЗДЕЛ 2.
СТАНОВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА В ЧУВАШИИ

ТЕМА 3. МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ЧУВАШИИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

1. Общекультурные тенденции в Чувашии в начале XX века

2. Музыкально-театральная жизнь в Ядрине, Чебоксарах, Цивильске, Алатыре

Литература

1. Иванов-Ехвет А. И. Музы ищут приют: к истории дореволюционных русско-чувашских культурных взаимосвязей : музыка. Театр. – Чебоксары : Чувашкнигоиздат, 1987. – 351 с.
2.Кондратьев, М. Г. Чувашская музыка. От мифологических времен до становления современного профессионализма / М. Г. Кондратьев. – Москва : ПЕР СЭ, 2007. – 287 с.

1. Общекультурные тенденции в Чувашии в начале XX века[1]

В начале XX века музыкально-сценическое исполнительство значительно активизировалось. Это выразилось, в частности, в организации «кружков любителей пения и музыки» или «кружков любителей сцены и музыки» в Алатыре, Козьмодемьянске и Чебоксарах. Это

[1] Тема составлена на основе фрагмента (с сокращениями) из книги: Иванов-Ехвет А. И. Музы ищут приют: к истории дореволюционных русско-чувашских культурных взаимосвязей : музыка. Театр. – Чебоксары : Чувашкнигоиздат, 1987. – С. 178–287.

были любительские художественно-исполнительские коллективы светского демократического характера, преследовавшие музыкально-просветительные цели.

В феврале 1899 года в Козьмодемьянске состоялся музыкально-вокальный вечер с участием хора и солистов, на котором были исполнены хоры из оперы «Евгений Онегин» и некоторые фортепианные произведения П. И. Чайковского, хоры из опер А. Г. Рубинштейна, А. С. Даргомыжского, украинские народные песни в хоровой обработке, также хоры и арии из оперы «Эрнани» Д. Верди, «Хор охотников» из оперы «Волшебный стрелок» К. Вебера, хоровые произведения Я. Мендельсона, Р. Шумана. Среди исполнителей были и представители сельской интеллигенции: врач из чувашского зела Большой Сундырь Н. И. Иванов (баритон) и его супруга Р. Ф. Иванова, окончившая фортепианное отделение Казанского музыкального училища. Корреспондент называет их «самыми выдающимися исполнителями данного концерта». В заметке об этом событии говорится: «На концерт очень много приехало из уезда учителей и учительниц и других представителей сельской интеллигенции».

Любители музыки и сцены иногда показывали драматические произведения, связанные с крестьянским бытом, которые сопровождались исполнением народных песен. Известно, что в 1900 году в Чебоксарах была поставлена украинская музыкальная комедия «Наталка-Полтавка». Характерен выбор произведения. «Наталка-Полтавка» выдающегося украинского писателя И. Котляревского представляла собой пьесу с включенными в нее народными песнями (лирическими, сатирическими, о тяжелой доле батрака и т. д.). В 1889 году классик украинской музыки Н. Лысенко переработал пьесу в комическую оперу.

С этим музыкальным спектаклем чебоксарские любители выступили в соседнем городе Цивильске. Интерес,

проявленный к спектаклю, несомненно, вызывался содержанием пьесы, зло высмеивающее сельских богатеев и прославляющей благородство простых людей, а также выразительным исполнением украинских песен. Алатырский кружок любителей пения и музыки в 1899 году к столетнему юбилею А. С. Пушкина поставил оперу П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

Среди демократической интеллигенции города, участвовавшей в музыкально-просветительной работе, были ссыльные-революционеры из Москвы и Петербурга.

В Алатырь в 90-е годы приезжали гастрольные коллективы. Так, в 1894 году здесь выступил прославленный хор Д. А. Агренева-Славянского.

Расширение сферы светской, демократической культуры особенно ощутимо выразилось в движении народного театра. При знакомстве с материалами периодики и другими источниками выявляется, что в некоторых уездных городах (Алатырь, Чебоксары) играли одновременно несколько любительских коллективов. В Алатыре спектакли ставились в коммерческом клубе, в зале дворянского собрания, сцена арендовалась также у купцов города. Газета «Камско-Волжский край» рассказывает о разыгранных на новый год любителями в доме купца Пяликова пьесах «Не все коту масленица» А. Н. Островского и «Старый математик» А. П. Андреева. В репертуаре любителей были водевили А. П. Чехова «Медведь», «Предложение», «Свадьба», пьеса «Дядя Ваня». На сцене ставились пьесы А. М. Горького «На дне» и «Мещане». Лишь в одну масленичную неделю 1902 года в Чебоксарах состоялось четыре спектакля. Учащиеся старших классов городского училища вместе с учителями поставили комедию Н. В. Гоголя «Ревизор», а городскими любителями сцены, кроме «Леса», были поставлены еще две пьесы А. Н. Островского: «Не так живи, как хочется» и «Не все коту масленица». В движении народного театра появилось

существенно новое: сцена заводских клубов. По воспоминаниям чувашского революционера В. В. Тюмерова, в рабочем клубе Звениговского затона раз в неделю по воскресеньям ставился спектакль, подготовленный драматическим кружком, которым руководил врач П. И. Мальковский. В 1895 году в Ядрине при заводе братьев Таланцевых в специально построенном здании был открыт народный театр. По воспоминаниям Ю. З. Таланцева, он был организован сразу после учреждения в стране общества трезвости.

С установлением государственной монополии на винную торговлю царское правительство учредило попечительство о народной трезвости. Кроме чайных-читален и библиотек-читален, обществом с целью отвлечения народа от «пьянства» организовывались народные театры, которые использовались царским правительством для воздействия на народ в своих интересах.

Если по всей России таких театров в 1902 году было 102, то к 1905 году число их достигло 361. В это время в Чебоксарах открывается Народный дом с двумя специальными залами – один с постоянной сценой для спектаклей, другой – для чтений. На средства, собранные от любительских спектаклей, были устроены постоянные сцены в помещениях чайной попечительства о народной трезвости города Цивильска, в селах Шихраны, Шихазаны Цивильского уезда. На этих приспособленных сценах спектакли шли довольно часто: в Чебоксарах в течение года ставилось обычно более десяти спектаклей, в Цивильске – около десяти, в Шихранах и Шихазанах – 4–6.

В известиях из Чебоксар от 13 декабря 1902 года говорится о постановке другой пьесы Островского – «В чужом пиру похмелье». Пьесы Островского ставили и цивиляне. Так, 3 февраля 1904 года здесь была разыграна комедия «Не в свои сани не садись» и водевиль «Ночное» Стахова. В корреспонденции отмечается, что зал был

переполненным, многие не могли достать билетов за неимением мест.

Движение народного театра в рассматриваемое десятилетие коснулось и чувашской деревни. О потребностях сельского населения в театре можно судить по редкому документу, обнаруженному профессором И. Д. Кузнецовым. Крестьяне таких сел и деревень, как Большой Сундырь, Анат-Киняры, Ишлей-Покровское, Хыркасы, Ишаки Козьмодемьянского уезда в конце 1890-х годов ходатайствовали о разрешении открыть у них народный театр. Четыре из этих населенных пунктов являлись базарными, в базарно-ярмарочные и праздничные дни здесь собиралось от 100 до 15000 человек, для театральных представлений подыскали подходящие помещения. Однако ходатайство крестьян не было удовлетворено.

Вопреки ограничениям со стороны властей, усилиями местной интеллигенции в некоторых чувашских селах организовывались кружки любителей сцены. Казанская газета «Волжский вестник» 13 января 1898 года сообщала об одном из таких спектаклей в селе Акулево Чебоксарского уезда Казанской губернии. На средства местного отдела общества трезвости состоялся спектакль, при массе публики, среди которых были приезжие даже из соседних уездов— Ядринского и Цивильского». Газетный репортер затрагивает и проблему репертуара и исполнителей: «Устройство спектакля в такой деревне, как наша, представляет невероятные трудности. Нужно найти подходящую к пониманию населения (чувашей) пьесу, что при нашем бедном репертуаре народных пьес – задача очень трудная; едва ли не труднее найти исполнителей среди местного населения; нелегко создать и сцену с декорациями и другими принадлежностями».

Как видно далее из статьи, эти трудности Акулевский кружок любителей сцены преодолел: «Пьесы были избраны

понятные народу, как по своему замыслу, так и по языку, исполнителями же являлись учительницы и учителя местных школ грамоты и грамотные крестьяне, причем среди последних мы заметили несколько человек из местных чуваш. Подбор исполнителей был вполне удачен, чему доказательством служит тот ансамбль, с которым были разыграны обе пьесы, несмотря на то, что исполнителями были лица, никогда не видевшие ни театра, ни сцены». В доброжелательной рецензии не осталась незамеченной тяга народных масс к театру, культуре, самодеятельности и инициатива участников спектакля: «Отдел при ничтожных затратах, благодаря рвению самих участников спектакля, создал довольно приличную сцену и даже нашел возможным сделать спектакль бесплатным».

Такие спектакли в чувашских деревнях были явлением новым и потому рецензент, пожелав коллективу дальнейших успехов, заключает: «Теперь надолго хватит разговоров об этом необыкновенном у нас событии; спектакли – это такая диковина, что пройдут годы, а его не забудут».

Другая корреспонденция знакомит нас с любительской сценой школ. Так, 2 марта 1903 года на сцене Бичуринской двухклассной школы была сыграна пьеса Д. И. Фонвизина «Недоросль». Выделяя особо удачное исполнение женской роли в пьесе ученицей – чувашкой, автор не без радости сообщает: «Даже младшие ученики говорили по-русски очень хорошо и выразительно». Среди зрителей лишь учащихся было 200 человек. «Несмотря на то, что вечер предназначался только для учеников, немало набралось и посторонней публики. Местные жители-чуваши, несмотря на просьбы и всевозможные преграды, буквально заполнили здание училища», – говорится в корреспонденции. И. С. Максимов-Кошкинский вспоминал о постановке комедии «Женитьба» Гоголя в двухклассной школе в селе Кошки-Новотимбаево под руководством учителя В. Ф. Разумова. Выпускник Аликовской двухклассной школы

Н. А. Андреев рассказал нам о подобных спектаклях, поставленных у них.

Школьная любительская сцена зависела от подготовленности учителей. Будущие учителя, в частности в СЧУШ, приобщались к русской классике. Здесь ставились отрывки из «Недоросля» Фонвизина, «Ревизор» и «Женитьба» Гоголя, «Скупой рыцарь» и «Борис Годунов» Пушкина, «Лес» Островского, инсценировались рассказы Тургенева и Чехова. Некоторые из названных произведений ставились в начале XX века полностью.

Некоторые учителя, связанные с сельской сценой, предпринимают первые попытки перевода пьес русских авторов на чувашский язык. Так, в статье председателя казанской губернской земской управы Н. Мельникова упоминается перевод пьесы Островского «Бедность не порок» на чувашский язык. Однако такого рода переводы подвергались дополнительной драматической цензуре, не меньшие трудности возникали и при подготовке их для печати. В учительской среде появляются и первые оригинальные драматические произведения. Воспитанник СЧУШ Г. И. Комиссаров пишет в мемуарах о своих пьесах «Чувашская свадьба», «В ночном» (1903 год).

2. Музыкально-театральная жизнь Ядрина, Чебоксар, Цивильска, Алатыря

Ядрин. Инициатива открытия Ядринского реального училища принадлежит братьям Таланцевым. Сооружение училища было задумано ими еще в начале XX века. Интересно отметить, что в предреволюционное десятилетие реальное училище вместе с театром общества трезвости при заводе Таланцевых приобрели характер музыкально-театрального центра. В реальном училище было введено обучение музыке, здесь проводились индивидуальные уроки игры на скрипке. В хор реального училища, состоявший из 70 человек, отбирались лучшие ученические голоса. Имелся

в училище и ученический балалаечный оркестр. Только за 1910–1911 годы в училище были проведены литературные вечера в честь русского поэта А. В. Кольцова, выдающегося педагога К. Д. Ушинского, поэта И. С. Никитина и великого русского ученого М. В. Ломоносова. Хоры реального училища, женской гимназии, кроме совместных музыкально-литературных вечеров, устраивали платные благотворительные концерты в пользу нуждающихся учеников. Исполнительские коллективы иногда участвовали в общегородских праздничных мероприятиях. Так, объединенный коллектив учащихся города на праздновании столетнего юбилея Отечественной войны 1812 года выступил совместно с военным и народным хорами.

Городу Ядрину, реальному училищу везло в эту пору на деятельных людей, беззаветно отдававших всего себя служению народу. К их числу, прежде всего, должны быть отнесены врач Константин Васильевич Волков и учитель пения и музыки Иван Гурьевич Кузьмин.

С Ядрином и заводом братьев Таланцевых Волков знаком был давно. Еще в студенческую пору он приезжал к Таланцевым, составил каталог их богатейшей семейной библиотеки. Изданные позднее каталоги хранятся в справочно-библиографических отделах крупнейших библиотек страны и до наших дней служат источником для интересующихся содержанием самых демократических журналов России 1860–1890-х годов.

Сын рабочего-ламповщика Казанского театра Волков, выбравший себе самую гуманную на земле профессию врача, питал любовь к театру. В 1901 году в Гаспре во время репетиции в Народном доме Волкова, актера и одновременно режиссера, срочно вызвали к больному, пациентом оказался не кто иной, а сам Л. Н. Толстой. Знакомство между врачом, явившимся «в красной рубахе, плисовых шароварах и высоких смазных сапогах», и Толстым переросло в дружбу. Среди пациентов

К. В. Волкова были деятели русской культуры А. М. Горький, В. Г. Короленко, А. И. Куприн, Ф. И. Шаляпин, Л. Н. Андреев, В. О. Ключевский.

За революционную деятельность в годы первой русской революции, укрытие матроса с броненосца «Потемкин» и солдат, участвовавших в восстании, Волков был осужден в 1907 году, прибыл в Ядрин по этапу и угодил, в городскую тюрьму. С 1911 года он стал полноправным жителем Ядрина и проработал здесь 27 лет. Его многогранная деятельность на поприще народного здравоохранения стала предметом специального исследования, и имя сельского врача-профессора прочно вошло в историю отечественной медицины.

С самого открытия реального училища в нем ставились спектакли; кроме общевоспитательных, они преследовали и благотворительные цели. До постройки специального здания училища спектакли шли в арендованном зале земской управы, участниками спектаклей в пользу учащихся выступали сначала преподаватели училища и другие представители местной интеллигенции. В конце 1908 года были поставлены «В чужом пиру похмелье» А. Островского и «Юбилей» А. Чехова. Афиши и газетные материалы свидетельствуют о том, что Волков с большим успехом приобщает к сценическому искусству самих учащихся-реалистов. «Поставленная пьеса «Безденежье» безукоризненно была разыграна учениками. В этом успехе она должна быть благодарна принявшему на себя труд режиссера д-ру К. В. Волкову, который был так добр, что даже гримировал их, т. к. в Ядрине таких лиц, которые бы умели это, нет (да и в парикмахерских тоже нет)», – читаем в одной из казанских газет. Эти спектакли по-прежнему продолжали оставаться одним из возможных средств оказания помощи бедным ученикам.

Спектакли пользовались неизменным успехом и часто повторялись. Газета «Камско-Волжская речь» писала о

зрителях постановки «Женитьбы» Н. Гоголя: «К назначенному времени в обширный зал училища собрались реалисты, гимназисты, родители, учителя и почетные гости. Спектакль вышел удачным». По свидетельству корреспондента, на генеральную репетицию «Женитьбы» были приглашены учащиеся всех народных училищ в количестве до 600 человек. В репертуаре ученических спектаклей реального училища вплоть до 1917 года и в первые годы Советской власти мы находим водевили, шутки, одноактные комедии, «Недоросль» Д. Фонвизина и «Женитьбу» Н. Гоголя, ряд пьес А. Островского и А. Чехова.

Известно, что романсы Волкова среди любителей пения ходили в списках. Как поэт, на литературно-музыкальных вечерах Волков читал свои стихи. На любительской сцепе Ядрина ставились даже его пьесы.

Волков не был одинок в своих просветительских устремлениях. Кроме энтузиастов из числа местной интеллигенции, в городе оказались профессионалы сценического искусства. Так, любительские спектакли режиссировал артист Алексеев. Спектакли любителей ставились также на импровизированной сцене, в столовой при Ядринской пожарной команде.

С появлением в 1912 году в Ядрине воспитанника музыкального училища Казанского отделения Русского музыкального общества И. Г. Кузьмина художественная жизнь реального училища стала разнообразнее. Кузьмин – музыкант весьма широкого диапазона, дирижер хоров и оркестровых коллективов, скрипач, вокалист, часто сам выходил па сцену с ариями из опер.

Хор учащихся пропагандировал русскую и западно-европейскую музыку, здесь организовывались также вокальные вечера, посвященные творчеству отдельных композиторов. Так, в 1915 году несколько раз повторялась программа, посвященная творчеству великого русского композитора М. И. Глинки. Ученики готовили для таких

концертов доклады-рефераты. На них исполнялись хоры из опер Глинки, романсы, «Камаринская» (на четырех скрипках), и в одном из трех отделений была показана картина из третьего действия оперы «Иван Сусанин». Хоровые номера исполнялись объединенным коллективом реального училища и женской гимназии. Такие программы носили характер исторического концерта, включали наиболее характерные (доступные исполнительским ученическим коллективам) произведения русских композиторов от доглинкинской поры до начала XX века. Сохранились афиши и некоторых детских опер. Музыкальный спектакль «Золушка» сопровождал так называемый «бальный оркестр», приближающийся к малому составу симфонического оркестра. Во время первой мировой войны такие концерты проводились в первую очередь в пользу раненых воинов, находившихся в местных лазаретах.

Иногда программы музыкально-литературных вечеров составлялись из отрывков пьес и опер. Так, в декабре 1916 года были показаны некоторые сцены из «Леса» и «Тяжелых цепей» А. Островского, а также некоторые картины из оперы «Фауст» Ш. Гуно. Исполнитель заглавной партии в опере Кузьмин вышел на сцену не один, а с учениками-реалистами.

Чебоксары. Чебоксары соперничали со всеми остальными уездными городами, кроме Алатыря, по средоточию представителей интеллигенции, по содержанию и объему просветительских музыкально-театральных мероприятий. С преобразованием одногодичных педагогических курсов в трехгодичные это учительское учебное заведение при городском училище становится центром по подготовке учителей для русских, чувашских и марийских школ уезда. По самым приблизительным подсчетам, в составе учеников курсов число чувашей и марийцев достигало 70%.

Актовый зал городского училища с трехгодичными педагогическими курсами был местом постановки спектаклей и проведения музыкально-литературных вечеров. Своя сцена имелась в женской гимназии. Ученические коллективы этих учебных заведений иногда приглашались в мещанский клуб, который назывался Народным домом, ранее мы его называли сценой общества трезвости. Мещанский клуб принимал на своей сцене, как и раньше, гастрольные труппы. Ставились в городе и «солдатские спектакли».

Кроме названных, в городе существовала сцена и для привилегированной публики – в дворянском собрании. В доме Ефремовых ставились для узкого круга лиц закрытые спектакли, в которых иногда играли столичные актеры, но нога простолюдина не могла переступить порогу этих хоромов.

Заглянем прежде всего в Чебоксарское городское училище с педагогическими курсами. Объединенный хор этого учебного заведения состоял из 60 человек. Руководил им учитель пения и музыки С. Ф. Иванов. В его репертуаре были отрывки из опер, хоровые сочинения русских композиторов и народные песни. Коллективу этому были вполне под силу и произведения крупной формы. В 1913 году на сцене были представлены некоторые акты из оперы «Иван Сусанин» Глинки. Губернская пресса, оценивая постановку «удачной по исполнению», особо отметила труд дирижера-учителя Иванова, употребившего на подготовку исполнителей почти весь свой досуг в течение 4 месяцев. «Декорации и костюмы стоили тоже немалых трудов А. В. Китаеву. Много труда понесли и солисты и аккомпаниаторши». Эта опера была в 1916 году вновь поставлена в том же училище, но уже преобразованном в высшее начальное. Опера, за исключением II акта, была исполнена без существенных изменений, лишь с незначительными сокращениями. Хор состоял из слушателей

педагогических курсов, учащихся женской гимназии и высшего начального училища. Дирижировал оперой Иванов, сольные партии исполняли преподаватели пения учебных заведений Чебоксар и Мариинского Посада. О слушателях оперы и успехе ее рецензенту сообщали: «Опера так заинтересовала чебоксарцев, что все билеты за две недели были распроданы, и сравнительно большой зал училища был переполнен и не мог вместить всех желавших видеть оперу. Было много приехавших верст за 25–30».

Ученицы женской гимназии Чебоксар ставили детские оперы под руководством того же Иванова.

Примеру педагогических курсов следовали не только женская гимназия, но и другие Учебные заведения. Одна из корреспонденций, в частности, сообщила, что ученицами женского училища будет поставлена детская опера «Зима» в трех действиях. Она ставилась полностью, в хоре участвовало около 100 учениц. Руководил спектаклем учитель пения Н. Х. Ходяшев (дядя замечательного чувашского композитора, заслуженного деятеля искусств РСФСР и ЧАССР В. А. Ходяшева). Танцы поставил А. А. Коста, местный лесничий.

Корреспондент называет это событие «небывалым в чувашской столице».

Музыкально-вокальные вечера устраивались и совместно с городскими любителями. Наряду с народными песнями, романсами, ариями из опер русских композиторов, любители организовывали концерты, в которых исполнялись отрывки из опер «при полной обстановке и костюмах». В Чебоксарах в музыкально-вокальных вечерах участвовали учащиеся Казанского музыкального училища Русского музыкального общества, приезжие певцы-профессионалы.

Губернская пресса сохранила сведения о редких событиях в музыкально-театральной жизни некоторых школ уезда. Описывается, в частности, музыкальный спектакль в

Икковской двухклассной школе в газете «Камско-Волжская речь»: «В помещении местного двухклассного училища состоялся весьма интересный спектакль. Как и в прошлом году, главным руководителем и устроителем спектакля был заведующий училищем К. Н. Никифоров. Программа спектакля состояла из трех отделений, были поставлены детская опера «Ворона вещунья» (музыка и текст В. М. Орлова), детская опера «Дровосек» (музыка народная), «Дедушка Пахом» (в лицах, слова Дрожжина, музыка П. П. Суворова) н «Небылица» (мотив и слова Гогаевской). Исполнителями в опере «Ворона вещунья» были ученики и ученицы 5 и 6 отделений, а остальных 3 пьес – ученики и ученицы 3 отделений. С музыкальными спектаклями коллектив Икковской двухклассной школы выезжал в Чебоксары.

Известно, что спектакли ставились в таких крупных селах, как Акулево еще с конца 90-х годов. Чувашский хоровой деятель Тогаев рассказывал, что в Акулеве в предреволюционное десятилетие работали кружки драматический и хорового пения. По рассказам П. Н. Осипова, одного из создателей профессионального чувашского театра, в Бичуринской двухклассной школе ставились пьесы А. Островского. В автобиографическом романе Осипова «Эльгеевы» имеются страницы, отображающие интерес героев романа к театральному искусству. Как свидетельствуют исследователи творчества Осипова, драматургическая деятельность его началась в 1916 году с пьесы «У двух парней одна дума».

Цивильск. Город Цивильск был популярным среди чувашей не только своего, но и соседних уездов благодаря ярмарке. На ярмарочной площади играли приезжие труппы, русско-китайский театр. На временную сцену ярмарки стали выносить свои спектакли и любители города.

Репертуар ярмарочных постановок установить пока не удалось, но можно предположить, что здесь были показаны

комедии типа «Скандал в благородном семействе» (в трех действиях), водевили «Час испытаний», «Прахом пошло», «Предложение», «Житье привольное», ибо летом 1908 года прямо после ярмарочного сезона шли на городской сцене любителей перечисленные пьесы.

Спектакли в городе ставились иногда в здании уездного съезда, постоянным местом для них оставалось здание общества трезвости. Любительская труппа состояла из служащих земства, городской управы. О репертуаре ее в одной из корреспонденций сказано: «И если бы время от времени город наш не обновился деятельностью г. Лесного, благодаря которому изрядно появляется на сцене Островский, наш город погрузился бы в непроглядную спячку». Анатолий Александрович Лесной, цивилянин по происхождению, артист казанского театра, в течение почти 10 лет режиссировал спектакли любительской сцены.

В октябре 1911 года в здании уездного съезда состоялся сольный концерт гастролировавшего баритона Д. Г. Макарова с участием местных любителей. Были исполнены песни, серенады и арии из опер русских и зарубежных композиторов: Чайковского, Направника, Рубинштейна, Варламова и т. д. Во время первой мировой войны любительская сцена пополнилась военнопленными, проживавшими в городе.

На станции Шихраны служащие почтово-телеграфной конторы, учащаяся молодежь, мелкие торговцы создали кружок любителей сцены. Местом для спектаклей стало здание пожарного обоза. Здесь имелся также кружок любителей музыки. Струнный оркестр обычно играл в антрактах спектаклей. Театральные представления оказались столь успешными, что в Шихраны приезжали зрители из Цивильска и со станции Урмары. Также нередко ставились спектакли на Урмарской фабрике гнутой мебели. По сообщениям газетной корреспонденции, только в течение

июля 1915 года здесь было устроено несколько удачных спектаклей.

Театральными и музыкальными стали Индырчинская, Яншихово-Норвашская, Янтиковская школы, здесь устраивались литературно-вокальные вечера. В Шибылгинской школе коллектив любителей сцены ставил пьесы А. Н. Островского, в 1916 году была разыграна комедия великого драматурга «На бойком месте». Яншихово-Норвашская группа любителей пользовалась режиссерской помощью заведующего уездным внешкольным отделом П. С. Маландина, который принимал активное участие в организации культурно-просветительной деятельности в первые годы Советской власти.

Во время первой мировой войны в некоторых волостях Цивильского уезда наблюдается объединение учителей в художественно-исполнительские коллективы. Янтиковское волостное попечительство общества Красного Креста и Красного Полумесяца силами учителей поставило оперу «Иван Сусанин» Глинки. «Все сложные хоровые исполнения крестьян, девушек и поляков в опере очень хорошо провел давнишний, испытанный хор под аккомпанемент опытной пианистки, учительницы Т. Ф. Разумовской. Все исполнители, главным образом учителя и учительницы волости, вполне оправдали возложенную на них задачу», – пишет газета «Камско-Волжская речь».

Такое мероприятие в то время, безусловно, было явлением исключительным, но и оно свидетельствует об огромной тяге масс к искусству. Существенно в этом плане сообщение в конце заметки о том, что «накануне оперы на генеральную репетицию были допущены крестьяне».

Не меньшим успехом пользовался и хор Яншихово-Норвашской двухклассной школы, руководимый выпускницей СЧУШ Тимофеевой. «В стенах местного двухклассного училища была поставлена опера «Иван Сусанин», – извещала корреспонденция из Цивильского

уезда. Но не всегда власти охотно разрешали проведение концертов и спектаклей, проводимых во время войны в форме мероприятий «патриотического» содержания. В частности, в другой рецензии, рассказывающей о концерте-спектакле в той же школе, замечено, что успеху мероприятия помешало позднее получение разрешения на спектакль. Концерты Яншихово-Норвашской школы состояли из хоровых отделений, художественный коллектив был популярным и «привлекал слушателей из отдаленных уголков уезда за 35—40 верст».

Алатырь. В городе еще в конце 1890-х годов сложились музыкально-театральные традиции. В начале XX века он ежегодно принимал артистов из многих театров страны, которые объединялись здесь в местную труппу. В частности, о труппе сезона 1914 года сообщает «Камско-Волжская речь»: «Нынешний летний театр в Алатыре снят артистом Н. А. Разумным, который пригласил такую солидную труппу, которая с успехом могла бы вести сезон и в большом городе. Так, в состав труппы вошли С. Ф. Павленков, премьер Харьковского городского и Киевского соловцовского театров, А. Н. Соколовский – артист Московского свободного театра, Павленков и Соколовский хорошо известны и пашей публике, они служили в Казанском городском театре». В труппе Разумного были артисты Одесского, Иркутского, Курского и других театров. Известно, что в летний сезон 1910 и 1911 годов в Алатыре играла труппа Н. А. Дымова. Возможно, труппа Дымова привлекла к постановке спектаклей и местных любителей. По-видимому, этим можно объяснить, что артист труппы Я. М. Щербаков давал платные уроки дикции и декламации. В городе работали драматические кружки.

Алатырь по музыкальной жизни был похож на другие уездные города. Кроме того, здесь, в самом крупном из уездных городов Чувашии, гастролировала и Казанская опера. Летом 1912 года в помещении театра Бугрова труппа

оперных артистов из Казани ставила оперы «Евгений Онегин» Чайковского, «Демон» Рубинштейна.

Термины и понятия

НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА — это совокупность материальных и духовных ценностей нации, а также практикуемых ею основных способов взаимодействия с природой и представителями других этнических общностей. Она цементирует жизнь нации, обеспечивая функционирование ее социальных институтов, наполняя их полноценным, значимым для всех людей содержанием, проявляясь в специфических интересах, складе ума и образе жизни, традициях и моральных нормах, образцах межличностного и межгруппового поведения и самовыражения[1].

НАРОДНЫЙ ТЕАТР. Народным театром и в прошлом, и в наши дни называют не только специфический по условиям возникновения, бытования и репертуару фольклорный театр. Известно, что в пореформенной России, а особенно в конце XIX — начале XX века, повсеместно возникали любительские театральные труппы рабочих, солдат, крестьян. Грамотные представители народа приобщались к классической драматургии, ставили Островского, Чехова, Шиллера. Существовали в эти годы любительские коллективы и в среде интеллигенции и даже профессиональные коллективы такого же просветительского характера. И те и другие назывались «театрами для народа» или народными театрами[2].

ОБЩЕСТВО ТРЕЗВОСТИ И НАРОДНЫЙ ТЕАТР. В самом конце XIX в. происходит сближение подлинно народного творчества, идущего из глубины веков и транслирующего опыт многих поколений, и профессиональной театральной культуры. В это время начинается приобщение широких слоев народа к драматическому искусству. Большую роль сыграли в этом, в частности, Попечительства о народной трезвости. Они были созданы в России одновременно с введением государственной винной монополии.

---

[1] Крысько В.Г. Этнопсихология и межнациональные отношения. Курс лекций / В.Г. Крысько.— М.: Издательство «Экзамен», 2002. – С. 46.

[2] Родионова Ольга Игоревна Народное театрально-художественное творчество в Российской провинции в конце XIX начале XX В. (на примере Нижневолжского региона) // Вестник ВолГУ. Серия 4, История. Регионоведение. Международные отношения. – 2009. – № 1.– С.180–185..

Инициатива в создании этого ведомства принадлежала министру финансов С. Ю. Витте. Уставом 20 декабря 1894 г. был организован Центральный комитет, губернские, областные и уездные комитеты. В циркуляре Витте 1894 г. говорилось, что в борьбе с пьянством Попечительство должно устраивать дешевые чайные, столовые, библиотеки, читальни, театральные представления[1].



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Каковы общекультурные тенденции в Чувашии в первое десятилетие XX века?
- ✓ Охарактеризуйте музыкально-театральную жизнь гг. Ядрина, Чебоксар, Цивильска, Алатыря в начале XX века.

[1] Родионова Ольга Игоревна Народное театрально-художественное творчество в Российской провинции в конце XIX начале XX В. (на примере Нижневолжского региона) // Вестник ВолГУ. Серия 4, История. Регионоведение. Международные отношения. – 2009. – № 1.– С.180–185.

ТЕМА 4. СТАНОВЛЕНИЕ ЧУВАШСКОЙ ОПЕРЫ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

1. Значение народной музыки и драматического театра в становлении чувашской оперы

2. Развитие чувашской оперы в 20-30 гг.

3. Деятельность русских советских композиторов в области чувашского оперного искусства

Литература

1. Марков Б. С. Рождение музыкального театра Чувашии. Чебоксары : Чувашкнигоиздат, 1965. – 100 с.
2. Эррэ Т. А. Чувашская опера. Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1979. – 128 с.
3. Илюхин Ю. А. Владимир Георгиевич Иванишин // Скворцов М. И. Культура Чувашского края. – Чебоксары, 1995. – С. 285-288..

Дополнительная литература

1. Бушуева Л. И., Илюхин Ю. А. Композиторы Чувашии : биобиблиогр. справ. – Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 2014. – 511 с.
2.Данилова И. В. Лекции по истории чувашской музыки, конец XIX в. – нач.40-х гг. XX в. : учеб. пособие. – Чебоксары : Чуваш. гос. пед. ун-т, 2003. – 143 с.
3. Илюхин Ю. А. Композиторы Советской Чувашии / Ю. А. Илюхин ; послесл. М. Кондратьева. – 2-е изд., доп. – Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1982 . – 319 с.
4. Романова Ф. Театр, любимый народом : очерки истории Чувашского государственного академического драматического театра имени К. В. Иванова (1918-1988). – Изд. второе, перераб. и доп. – Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1988. – 263 с.

1. Значение народной музыки и драматического театра в становлении чувашской оперы

Природа чувашского музыкального фольклора до Великого Октября – устная[1]. Об этом пишет в своей книге

[1] Здесь и далее: Марков Б. С. Рождение музыкального театра Чувашии. Чебоксары : Чувашкнигоиздат, 1965. – С. 14–18.

«Музыкальная культура Чувашии» известный чувашский музыковед Ю. А. Илюхин. Его работа посвящена исследованию основ чувашской музыки и путей развития музыкальной культуры чуваш. Он же приводит интересную справку о собирании музыкального фольклора, в которой говорится о первых записях чувашских народных напевов.

Край ста тысяч песен еще в прошлом веке привлекал русских исследователей. В 1870 году появились в печати записи трех чувашских песенных мелодий и одного скрипичного наигрыша, сделанные А. Ф. Риттихом. Позднее, в 1893 г., В. А. Мошков опубликовал записи 77 напевов и инструментальных мелодий. А затем в работу по собиранию образцов народной музыки включаются воспитанники Симбирской чувашской учительской школы.

Однако в дореволюционный период была известна лишь очень малая часть песенного богатства народа. Всего в различных изданиях было напечатано 276 мелодий. Большинство же записей чувашских народных песен сделано в годы Советской власти, когда народная музыка стала предметом научного исследования.

От песни – к опере! Так можно коротко сказать о путях развития чувашской музыкальной культуры. И нынче, говоря о рождении оперного искусства республики, мы не должны забывать о его истоках. Из родников народного творчества черпали свои силы чувашские композиторы. Создание музыкального театра связано с неутомимым трудом целого поколения молодой чувашской интеллигенции.

Театр, в особенности оперный, по своей природе синтетичен. Он может родиться лишь при условии одновременного роста художественной литературы, песенной и симфонической музыки, вокальной и сценической школы актеров, постановочного и декорационного мастерства и т. д.

Безусловно, творчество композиторов является главным источником развития музыкального театра. Но наряду с музыкой в театр приходит и драматургия. Сценическое воплощение оперы требует использования достижений и современной драматической сцены, и изобразительного искусства. Для того чтобы поставить оперу, музыкально-сценическое искусство должно стоять на уровне всех других искусств своего времени.

Все постановки чувашских и других советских опер нашего музыкального театра являются результатом совместных творческих усилий авторов опер, режиссуры и коллектива исполнителей. Активное вмешательство в творческий процесс композитора, помощь ему в улучшении сценичности произведения характерны для всего периода зарождения и развития музыкального театра Чувашии.

Одним из счастливых обстоятельств является то, что чувашская национальная опера родилась в стенах профессионального драматического театра. Его влияние – прямое или косвенное – через режиссуру, актеров и художественно-постановочную часть стало не только решающим фактором в постановке первой чувашской оперы, но и во многом определило пути дальнейшего развития музыкального театра.

В драматическом театре были случаи постановок нескольких картин опер «Нарспи» и «Ялта» («Звездный путь») режиссерами К. И. Ивановым и И. С. Максимовым-Кошкинским. Ставились и музыкальные драмы «Айдар», «Нарспи», «Кужар» и другие. Но музыка в этих спектаклях имела иллюстративно-вспомогательный характер. Она не участвовала своими средствами в развёртывании драматургического конфликта, а лишь условно соответствовала менявшимся сценическим событиям.

Иногда театру удавалось создать целостные музыкальные спектакли, в которых изобиловали музыкальные номера, органические вокальные эпизоды

(«Нарспи», сцена в лесу), разговорные диалоги, идущие на фоне оркестровой музыки, комментирующей подтекст, массовые народные сцены – хоры, танцы (например свадьбы, молодежные хороводы, игры в спектаклях «Нарспи» и «Айдар»). Здесь в планировке музыкального и сценического материала ощущалась последовательность, которая помогала достижению разнообразия и постепенного нарастания драматического напряжения спектаклей. В музыкальном оформлении спектаклей участвовали виднейшие чувашские композиторы (музыка Ф. С. Васильева и Г. Я. Хирбю к спектаклю «Нарспи», Г. Я. Хирбю и Ф. П. Павлова к спектаклю «Айдар», где уместно использована симфоническая фантазия «Сарнай и палнай»), Кроме музыкальных драм коллективом театра совместно с коллективом Чувашской филармонии были поставлены музыкальные комедии «Дружба» В. Кривоносова, «Когда расцветает черемуха» А. Орлова-Шузьм, «Три свадьбы» Т. Фандеева и другие. Здесь музыка уже участвовала своими специфическими средствами в согласованно развивавшемся ходе событий, раскрывала слушателю эмоциональный мир, душу героев, в то время как сценические поступки действующих лиц определяли логику их поведения.

Такие спектакли были самыми любимыми для чувашского зрителя. Правда, музыка здесь еще не была основным выразителем драматургического конфликта, как это должно быть в оперно-симфоническом произведении. И все-таки можно сказать, что эти музыкальные спектакли – определенные шаги по пути к национальной опере.

Одним из важных факторов создания чувашской оперы является становление драматического театра[1].

[1] Здесь и далее: Фрагмент из книги Эррэ Т. А. Чувашская опера. Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1979. – С. 16–40.

Существенной особенностью чувашского драматического театра явилось музыкальное оформление многих национальных спектаклей. Такая традиция дала возможность для сотрудничества композиторов с драматургами республики. Усилиями представителей двух видов искусства – музыкального и сценического – были созданы замечательные драматические произведения.

Спектаклем, где впервые была широко использована народная музыка, стала социально-бытовая драма «Ялта» («В деревне» Ф. Павлова (1922). Автор принял деятельное участие в ее музыкальном оформлении. Яркий, красочный, колоритный спектакль, особенно в массовых хороводных и свадебных сценах, несомненно, выигрывал с эмоционально-образной стороны благодаря участию национального хора, организованного и руководимого Ф. Павловым. Национальное своеобразие драмы подчеркивалось введением народных песен, например, свадебных: «Туй, туй, туй тесе» (Свадьба, свадьба), «Тухать-и те тухмасть-и?» (Выйдет ли невеста), «Хăта, пире хваттер яр» (Сват, пусти нас в избу), хороводно-игровой «Пĕчĕкçеç путене» (Маленький перепел). Они были призваны играть ту драматизирующую роль, какую обычно выполняет песня в свадебном обряде, хороводно-игровом действе. Помимо этого, народно-песенный материал способствовал более глубокому раскрытию психологического состояния героев и колоритно характеризовал быт.

Наряду с исключительной ориентацией на народную музыку была применена и новая форма музыкального оформления спектаклей. В этом отношении были интересны спектакли «Айдар» и «Кужар» П. Осипова, где было много народной музыки и специально написанной.

В 30-е годы пьеса «Айдар» шла в новом сценическом варианте. Она была насыщена песнями, всецело обусловленными сюжетом, инструментальными номерами. Например, в сцене свадьбы была использована фантазия

«Сарнай и палнай» Ф. Павлова. Ее музыкальное содержание находило отражение в игре актеров, исполнявших роль гостей.

Чувашский театровед Ф. Романова, основываясь на высказываниях участников спектакля «Айдар», его очевидцев, в книге «Театр, любимый народом» писала: «Актеры, хорошо знавшие быт и обычаи чувашей, создали подлинную картину жизни народа в далеком прошлом. Сцена свадьбы воспроизводила весь ритуал этого обряда: здесь и приветствия, пересыпанные острыми словами, иносказаниями, здесь и торг двух сторон, и плач невесты, и народные песни, пляски. Запомнились эпизоды языческого моления и приношения подарков жертвенному дубу киреметя, сцена пожара, когда по приказу Айдара поджигались луга и родная деревня непокорившихся Пинерби и Сендиера и когда крестьяне воочию убеждаются, кто является их истинным врагом».

Драма «Кужар» была поставлена в сезон 1935–1936 гг. Музыку к спектаклю создал И. Люблин. Симфонические вступления открывали первую картину первого акта – картину молодежного гуляния, а также третий акт. В симфонической картине «Туй» (Свадьба) были использованы подлинные народные напевы (наигрыш волынки, песня посаженного отца, плач невесты, песня свадебных гостей). Это сравнительно развернутое симфоническое полотно образно передавало картину чувашской свадьбы.

«Вступление» В. Кривоносова к драме «Айдар», симфоническая картина «Свадьба» И. Люблина из драмы «Кужар» получили самостоятельную концертную жизнь.

Примечательным событием музыкальной жизни республики 30-х годов стала постановка музыкальной комедии «Хаваслăх» (Радость) В. Кривоносова и А. Каттая (1935). Произведение имеет множество преимуществ по сравнению с драматическими спектаклями, где музыке принадлежала вспомогательная роль. Его появление

характеризовало тот этап формирования чувашского музыкально-театрального искусства, когда наметился переход от традиционного музыкального оформления драматических спектаклей к созданию самостоятельных музыкально-драматических произведений, где музыка не просто сопровождает, а организует действие. В таких произведениях закругленные сольные и хоровые номера не просто исполняются по ходу действия, а являются средством создания образов. Арий, песен и хоровых номеров в комедии много, и они точно соответствуют узловым моментам действия.

Создание первой национальной комедии полностью отвечало запросам молодой национальной музыкально-театральной культуры и открывало широкие перспективы для ее формирования. «Хаваслăх» содержала художественно полноценный музыкальный материал, который и придал этому во многом новаторскому произведению чувашской музыки подлинную жизнеспособность.

В музыкальной комедии В. Кривоносова наметились принципы оперной драматургии: взаимосвязь вокальных форм и средств музыкальной выразительности, направленная на раскрытие содержания, сквозное музыкальное развитие.

2. Развитие чувашской оперы в 20-30 гг.

В 20–30-е гг. в Чувашии дала о себе знать тенденция, свойственная музыкальной культуре всей страны: приобщение к музыкальному искусству широких народных масс. Музыкально-сценические представления под открытым небом явились выражением общей тенденции, характерной для советского искусства тех лет, – стремления к монументальности, эпическому размаху, показу образов, событий «крупным планом». Так, например, в 1932 году, в ознаменование 12-летия Чувашской автономии, проходила республиканская олимпиада искусств, во время которой

было показано массовое музыкально-сценическое представление «Волжские мотивы» (сценарий и режиссура И. С. Максимова-Кошкинского) с участием огромного числа исполнителей. В массовых драматических и жанрово-бытовых сценах, где сочетались хоровые и танцевальные номера, участвовали, помимо актеров Чувашского и Русского драматического театров, учащиеся Чебоксарского музыкального техникума, Чувашский государственный хор и симфонический оркестр. Музыкальным руководителем театрализованного представления был В. П. Воробьев.

Музыкально-сценические представления стали не только важным стимулом на пути приобщения широкой аудитории к музыкальному искусству, но и существенным побудительным мотивом для творческих сил в создании оперы и музыкального театра.

Одной из важных мер в строительстве музыкально-театральной культуры явилась подготовка профессиональных музыкальных кадров, актеров для драматического и будущего музыкального театра. В 1920 году в Чебоксарах открылась музыкальная школа, а в 1929 – музыкально-театральный техникум. Большое значение для зарождения музыкально-драматического искусства имело открытие студии при чувашском театре, где занимались не только студийцы, но и актеры, пришедшие в театр без специального образования.

Одной из проблем в музыкальной жизни республики 30-х гг., связанных с овладением профессиональными музыкальными жанрами, была проблема создания национальной оперы. Потребность в ее создании объяснялась глубоко демократическим характером оперного жанра. Интерес к опере особенно возрос после дискуссии, организованной Союзом композиторов СССР в апреле 1935 года и посвященной оперному творчеству.

Отмечая перспективы развития музыкальной культуры республики, композитор И. Люблин писал: «Впереди –

создание монументальных чувашских музыкальных произведений, отражающих нашу великую эпоху, создание чувашских опер, развитие национального музыкального театра».

В 30-е годы в республике отсутствовала база для создания музыкального театра. Массовый слушатель был мало подготовлен к восприятию оперного спектакля. И, тем не менее, работа композиторов над оперой началась. Первым, кто обратился к жанру оперы в 30-е гг., был Г. Воробьев, тогда еще студент Московской консерватории. Рассказывая о своей работе, драматург П. Осипов замечал: «…кроме того, занят созданием либретто для оперы на эту же тему «Айдар», о чем имею договоренность с молодым композитором Г. Воробьевым. Последний уже приступил к разработке основных музыкальных тем для оперы «Айдар» и получил от меня первый акт». Близкий друг Г. Воробьева, чувашский композитор В. Ходяшев, вспоминает, что «Геннадий наигрывал и напевал своим друзьям отдельные темы из предполагаемой оперы». Но безвременная смерть композитора помешала осуществлению замысла.

Для развития музыкально-театральной культуры в Чувашии в 20-30 гг. XX века имели решающее значение следующие факты:

- в 1918 г. в Казани основан Чувашский драматический театр (перебрался в Чебоксары в 1920 г);
- открытие актерской студии при Чувашском драматическом театре;
- в 1920 г. в Чебоксарах открылась музыкальная школа;
- в 1922 г. в Чебоксарах открылся Русский драматический театр;
- в 1929 г. открылся музыкально-театральный техникум, при котором было организовано оперное отделение.

3. Деятельность русских советских композиторов в области чувашского оперного искусства[1]

Творческая помощь русских советских композиторов сыграла существенную роль в развитии чувашской оперы.

В. Г. Иванишин. Опера «Нарспи». Владимир Георгиевич Иванишин (1908–1941) – автор первой национальной оперы «Нарспи».

В. Г. Иванишин родился в Петербурге. Окончил единую трудовую школу (девятилетку), музыкальную школу им. Чайковского по классу фортепиано, композиторский факультет Ленинградской государственной консерватории по классу профессора М. О. Штейнберга. До знакомства с чувашской музыкой, Иванишин писал камерно-инструментальные сочинения и музыку к драматическим спектаклям. Наиболее значительными произведениями начального периода являются: четырехчастная сюита «Тени на стене» (по А. Блоку) и шестичастная «Танцевальная сюита» для фортепиано.

В 1935 г., впервые приехав в г. Чебоксары, он знакомится со многими образцами чувашских народных песенных жанров, начинает изучать чувашский язык. Тогда же Наркомпрос Чувашской АССР поручил В. Г. Иванишину написать первую чувашскую симфонию. В марте 1936 года четырехчастная симфония была полностью завершена. Талантливый композитор назвал ее «Чувашской». Премьера симфонии состоялась 18 декабря 1936 г. в Ленинграде. В Чебоксарах впервые она была исполнена 9 ноября 1937 г. симфоническим оркестром Чувашской государственной филармонии под управлением Г. И. Благодатова.

---

[1] Параграф составлен на основе публикаций: Эррэ Т. А. Чувашская опера. Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1979. – 128 с.; Культура Чувашского края. Часть I: Учебное пособие / В. П. Иванов, Г. Б. Матвеев, Н. И. Егоров и др. / Сост. М. И. Скворцов. — Чебоксары: Чув. кн. изд-во, 1995. – 350 с.

Широкую известность в творческой деятельности В. Иванишина получила опера «Нарспи» по одноименной поэме К. В. Иванова. Над ней композитор трудился около четырех лет. Для этого были опробованы три варианта либретто – Д. Данилова, Я. Ухсая, П. Хузангая. В 1940 г. на юбилейном вечере, посвященном 20-летию Чувашской АССР, с восторженным приемом были исполнены первый акт и сцена свадьбы из второго акта оперы «Нарспи». В марте 1941 года монтаж оперы «Нарспи» прозвучал по Всесоюзному радио в исполнении солистов Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко и хора Московской филармонии.

«Оперу Иванишина «Нарспи» можно назвать выдающимся произведением, двигающим на большой шаг вперед культуру чувашского народа. Сегодня можно смело сказать: чувашская опера это не мечта, а реальность. Первая народная чувашская опера существует!», – так писала критика об опере «Нарспи». (Илюхин Ю. Сильнее смерти // Советская Чувашия. – 1975. – 4 июня).

На материале музыки «Нарспи» композитором была написана и симфоническая сюита «Сильби» .

Музыкальный язык оперы определяет не принцип цитирования народной песенной или танцевальной темы, а народная интонация. Говоря о работе над «Нарспи», К. Иванишин писал, что «стремился насколько возможно приблизиться к духу поэмы, а непосредственно с музыкальной стороны — к стилю чувашской народной песни»[1].

Опера В. Иванишина не только предопределила для национальной оперы средства создания жизненных характеров, но и наметила путь реалистического отображения быта, картины которого широко представлены

[1] Эррэ Т. А. Чувашская опера. Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1979. – С. 26.

в I и II актах, где композитор использовал как подлинные чувашские народные напевы, так и обобщенно воссоздал их мелодический стиль.

Учитывая опыт русской классической оперы, который свидетельствует, что народная песня создает условия для разнообразного и тонкого воспроизведения быта и характеров, композитор, по возможности, стремится насытить мелодику оперы интонациями чувашских напевов, как свидетельствует Ю. Илюхин, «преимущественно эпического склада». В этом ему, конечно, помогла искренняя любовь к музыкальному фольклору чувашей.

Композитор первым сделал шаг к синтезу ариозного стиля русской классической оперы с чувашскими народно-песенными традициями.

С оперы В. Иванишина начинается предыстория национальной оперы. Она – первый опыт работы над чувашской оперой. В ней была сделана попытка создания полноценного произведения с разносторонне показанными образами, симфоническим развитием на основе творческой разработки достижений русской и европейской оперной драматургии и с учетом национальной специфики.

Появление первой чувашской оперы не все встретили дружелюбно. Противники ее даже откровенно заявляли, что музыка «Нарспи» «не совсем чувашская» и т. д.. В некоторой степени можно согласиться с этим, учитывая, что полностью и окончательно постигнуть фольклор другого народа можно только в процессе длительного и настоятельного его изучения.

С другой стороны, такого характера упреки в отношении «Нарспи», возможно, были вызваны тем, что национальный слушатель еще не был полностью подготовлен к восприятию произведения, где было сравнительно мало использовано народных мелодий и где композитор попытался создать свой, обобщенно национальный

мелодический стиль. Поэтому основная масса слушателей настороженно восприняла попытку композитора представить в «Нарспи» синтез народной музыкально-поэтической основы с достижениями оперной классики.

Выступая в защиту композитора, литературовед Д. Данилов отмечал, что «создание чувашской оперной музыки, разнообразных произведений больших форм немыслимо, во-первых, без решительного отхода от фольклорных форм, во-вторых, без глубочайшего знания музыкального фольклора и умелого использования его, в-третьих, без такого же глубочайшего знания и использования достижений передовых музыкальных культур».

Критика доброжелательно встретила оперу В. Иванишина. Так, отмечалось, что «опера «Нарспи» – это произведение, двигающее на большой шаг вперед культуру чувашского народа».

Отрывки из оперы Иванишина неоднократно исполнялись на концертах. Постановку оперы предполагалось осуществить к 24-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Еще раньше, в марте 1941 года, монтаж оперы прозвучал по Всесоюзному радио в исполнении солистов музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко и хора Московской филармонии. К сожалению, на этом и закончилась творческая жизнь первой чувашской оперы.

И. Я. Пустыльник. Опера «Нарспи»[1]. Пустыльник Иосиф Яковлевич (1905–1991) – композитор, музыковед, кандидат искусствоведения (1969). Окончил Ленинградскую государственную консерваторию (1936), с 1939 преподавал там же. Автор опер, вокальных и вокально-инструментальных сочинений, музыки к кинофильмам и

[1] Эррэ Т. А. Чувашская опера. Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1979. – С. 32–40.

спектаклям. В 1952 написал оперу «Нарспи» («Беглянка») по поэме «Нарспи» К.В. Иванова (либретто И. С. Максимова-Кошкинского и П.М. Градова). В марте 1955 г. силами хора, оркестра и солистов Чувашской государственной филармонии и Чувашского государственного ансамбля песни и танца в Чебоксарах были поставлены 3 картины из этой оперы (музыкальный руководитель Ф. М. Лукин, дирижёр В. А. Ходяшев, режиссёр И. С. Максимов-Кошкинский, художник П. Д. Дмитриев)[1].

Композитор и либреттисты при переработке поэмы «Нарспи» К. Иванова изменили некоторые обстоятельства, ввели дополнительные ситуации, которых нет в поеме, новых персонажей (Лаврентий, подруги вдовушки, друзья Сетнера, тетка Тхтамана).

«Нарспи» И. Пустыльника – лирико-драматическая бытовая опера, где показ жизни и быта людей переплетается с идеей социального неравенства. Общественные настроения, социальный конфликт получили убедительное воплощение средствами оперной драматургии. Концентрированность событий, напряженность повествования воплотились в наиболее острых моментах музыкально-драматического повествования, главным образом в ансамблях, массовых сценах.

Драматургия музыкальных образов свидетельствует, что композитор пользовался при характеристике главных героев сквозным методом, внося психологическое начало, углубляя индивидуальные качества. С самого начала (первая картина) в характере Сетнера проявляются основные черты его натуры. Мелодика его партии напевна и содержит активные мелодико-ритмические обороты. В основу арии Сетнера положен чувашский народный напев, заимствованный из сборника «146 песен, записанных от

[1] Бушуева Л. И. Пустыльник Иосиф Яковлевич. Чувашская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://enc.cap.ru/?lnk=3711&t=prsn

Г. Федорова». Уже первые фразы его арии рисуют образ решительного, пылкого юноши. Противоположна музыкальная характеристика Нарспи в первой картине. Она тоже основана на чувашской народной мелодии, но записанной самим композитором. Вокальная партия Нарспи выдержана в мягких лирически-песенных тонах.

Музыкальные высказывания героев в первой картине – ария Сетнера и песня Нарспи — связаны с другими вокальными номерами, характеризующими их. Эта деталь указывает на то, что композитор применил принцип симфонизированной драматургии. Подобный прием в ярко индивидуальной форме с учетом особенностей образа главной героини оперы «Нарспи» встретится позже в одноименной опере чувашского композитора Г. Хирбю.

В «Нарспи» Пустыльника широко использованы разнообразные средства оперной классики: элементы ариозно-песенного стиля, ансамбли, арии, хоры, массовые, камерные сцены, средства оркестрового развития.

Опыт использования традиций русской оперной классики, бережное отношение к музыкально-поэтическому наследию чувашского народа положительно повлияло на развитие национальной оперы. Применив песенные и ариозные формы в создании бытового фона, характеристик главных и второстепенных персонажей, в целом композитор стремится к сквозной симфонизированной драматургии, к интонационной выразительности речитатива. Сохранение фольклорных образцов в их первозданном виде – одно из достоинств сочинения. Композитор сумел многие из них органично вплести в музыкально-драматическое действие, не нарушив его целостности.

Работы ленинградских композиторов Иванишина и Пустыльника составили предысторию чувашской оперы. Их произведения выдвинули ряд проблем, важных для дальнейшего формирования чувашской оперы. Заложив базу для освоения достижений музыкальной классики,

произведения ленинградских композиторов предопределили пути развития оперного жанра и поставили вопрос о развитии национальных музыкально-выразительных средств, способных раскрывать драматическое содержание. Они открыли перспективу широкого приобщения композиторов к оперному творчеству.

Несмотря на бесспорную ценность сочинений Иванишина и Пустыльника, оказавших, как показало оперное творчество последующих лет, положительное влияние на формирование национальной оперы, они «имели значение только первых опытов и еще не решали вопросов национального стиля. Они содержат лишь отдельные ценные, удачные находки, наметившие пути к решению этой задачи».

Термины и понятия

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ – это своеобразие, присущее музыке определенного исторического периода, национальной композиторской школы, творчеству отдельных композиторов. Соответственно говорят о стиле историческом, национальном, индивидуальном (В.В. Медушевский). Стиль – свойство (характер) или основные черты, по которым можно отличить сочинение одного композитора от другого или произведение одного исторического периода (последования времени) от другого (Б.В. Асафьев). Национальная общность коренится, прежде всего, в содержании искусства, в развитии духовных традиций нации и находит в стиле косвенное или опосредованное выражение. Основой национальной общности стилевых черт является опора на фольклорные истоки и способы их претворения[1].

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ – система выразительных средств и приемов воплощения драматического действия в произведениях музыкально-сценического жанра (опере, балете, оперетте). В основе музыкальной драматургии лежат общие законы драмы как одного из видов искусства: наличие ясно выраженного

[1] Е. М. Царёва. Стиль музыкальный// Музыкальный энциклопедический словарь / под ред. Г.В. Келдыш. – М., 1990. – 672 с.

центрального конфликта, раскрывающегося в борьбе сил действия и противодействия, определенная последовательность этапов развития драматического замысла (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка) и т.п. Понятие музыкальной драматургии применяется и к произведениям инструментальной музыки, не связанным со сценическим действием или определенной литературной программой. Принято говорить о симфонической драматургии, драматургии сонатной формы и т.д. Специфические закономерности, которым подчиняется развитие музыкальных образов в инструментальной музыке, лишь отчасти совпадают с законами сценической драмы [1].



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Сочинение какой чувашской оперы и кем было начато в стенах Симбирской чувашской учительской школы?
- ✓ Как происходило становление чувашской оперы в 20-30ые гг. XX века?
- ✓ Каково значение народной музыки и драматического театра в становлении чувашской оперы?
- ✓ Охарактеризуйте сочинение В. Г. Иванишина (Опера «Нарспи») и И. Я. Пустыльника (Опера «Нарспи»).

[1] Музыкальный энциклопедический словарь / под ред. Г.В. Келдыш. – М., 1990. – С. 181.

ТЕМА 5. РАЗВИТИЕ ОПЕРНОГО ИСКУССТВА И РОЖДЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В ЧУВАШИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

1. Рождение музыкального театра в Чувашии. Деятельность Б. С. Маркова

2. Первая репертуарная опера «Шывармань» Ф. Васильева

Литература

1. Денисов М. И. Песни мои – жизнь моя: Воспоминания народного артиста. – Чебоксары : Чувашское книжное издательство, 2000. – С. 104–134.
2. Марков Б. С. Рождение музыкального театра Чувашии. Чебоксары : Чувашкнигоиздат, 1965. – 100 с.
3. Эррэ Т. А. Чувашская опера. Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1979. – 128 с.

Дополнительная литература

1. Бушуева Л. И., Илюхин Ю. А. Композиторы Чувашии : биобиблиогр. справ. – Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 2014. – 511 с.
2. Евсеева И. С. Чувашский государственный театр оперы и балета : справочник. – Чебоксары : ЧГИГН, 2010. – 288 с.
3. Заломнов П. Д. Марков Борис Семенович. Чувашский государственный театр оперы и балета и ведущие мастера его сцены. – Чебоксары, 2002. – С. 25–26.
4. Марков Б. С. Мой театр. Записки режиссера чувашского музыкального театра. Чебоксары, 1994. – 96 с.
5. Марков А. С., Маркова (Канюкова) А. С. Борис Семенович Марков – артист, режиссер, педагог. Чебоксары : ЧГИГН, 2014. – 236 с.
6. Романова Ф. Театр, любимый народом : очерки истории Чувашского государственного академического драматического театра имени К. В. Иванова (1918-1988). – Изд. второе, перераб. и доп. – Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1988. – 263 с.

1. Рождение музыкального театра Чувашии. Деятельность Б. С. Маркова[1]

1 июля 1959 г. на основании постановления Совета Министров ЧАССР от 8 апреля 1959 г. на базе Чувашского академического драматического театра и симфонического оркестра Чувашской государственной филармонии был организован Чувашский государственный музыкально-драматический театр. Основателем и первым художественным руководителем театра является Б. Марков.

31 марта 1969 г. на основании приказа министра культуры ЧАССР, изданного в соответствии с приказом министра культуры РСФСР и постановлением Совета Министров ЧАССР, Музыкально-драматический театр был реорганизован в два самостоятельных коллектива: Чувашский государственный музыкальный театр и Чувашский академический театр им. К. Иванова. В 1986 г. театр переехал в новое отдельное здание.

Ниже предлагается фрагмент книги Мефодия Денисова «Песни мои – жизнь моя», в которой знаменитый чувашский певец, заслуженный артист России рассказывает о составе творческого коллектива в первые годы существования музыкального театра.

Осень 1959 г. Мы узнали хорошую весть: на базе Чувашского академического театра в Чебоксарах открывается музыкально-драматический театр. Мы мечтали об этом театре, будучи еще студентами

---

[1] Параграф составлен на основе фрагментов из книг: Денисов М. И. Песни мои – жизнь моя: Воспоминания народного артиста. – Чебоксары : Чувашское книжное издательство, 2000. – С. 104–134; Марков А. С., Маркова (Канюкова) А. С. Борис Семенович Марков – артист, режиссер, педагог. Чебоксары : ЧГИГН, 2014. – С. 80–88; Евсеева И. С. Чувашский государственный театр оперы и балета : справочник. – Чебоксары : ЧГИГН, 2010. – 288 с.

Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. Нас, солистов Чувашской госфилармонии и ансамбля песни и танца – Ивана Васильевича Калентьева, Елизавету Петровну Пикулину, Марию Антоновну Петрову-Бурдину, Тамару Соколову, Тамару Ивановну Чумакову, Зенона Алексеевича Степанова и меня, перевели во вновь организуемый театр. Начали укомплектовывать штат нового театра. Из Челябинска переехала Тиля Марковна Хазанзун, пианистка-концертмейстер, окончившая Одесскую консерваторию, опытная и удивительно работоспособная, ныне заслуженный работник культуры Российской Федерации, заслуженный артист ЧАССР; ее муж Зиновий Самуилович Хазанзун – скрипач, артист оркестра. Переехали из Челябинска также главный дирижер театра Леонид Осипович Волынский, его жена – Серафима Борисовна Факторович, скрипач, концертмейстер оркестра. Группа пополнилась другими солистами. Из Петрозаводска пригласили Виктора Елфимова – бас, украинец, ныне заслуженный артист ЧАССР. В наш коллектив влились Раиса Ахметбекова – драмсопрано, узбечка; наш земляк Александр Александров, работавший после окончания Саратовской госконсерватории солистом Удмуртской госфилармонии и солистом Куйбышевского театра оперы и балета. Далила Хлебникова, наша землячка, окончившая Московскую госконсерваторию им. П. И. Чайковского, работала в Татарском театре оперы и балета имени Мусы Джалиля в Казани.

В первое время нас было всего двенадцать солистов, в том числе солист ансамбля Иван Охливанкин (тенор). Позже группа пополнилась новыми солистами. Из Москвы приехали Александр Тимошин, баритон, ныне заслуженный артист Чувашской Республики. Работает сейчас в хоре Большого театра в г. Москве. Лидия Сорокина, ныне лауреат Государственной премии Чувашской АССР им. К.

В. Иванова, живет и работает в Москве. Из Одессы прибыли Валентина Дмитриева, драмсопрано, окончила Одесскую госконсерваторию, заслуженная артистка; Лидия Романенко, тоже окончила Одесскую консерваторию. Наш земляк Трофим Васильевич Серов, тенор, был приглашен из военного ансамбля, где он работал после окончания Московского государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Через несколько лет приехали Р. Рыбинский и Долженко, из Москвы – хормейстер Людмила Жирнова. Симфонический оркестр Чувашской филармонии передали театру. Главным дирижером был назначен Л. О. Волынский, главным режиссером – Б. С. Марков, главным художником – П. Д. Дмитриев, главным балетмейстером – В. Ф. Богданов.

Борис Семенович Марков, основатель музыкального театра, вспоминает обстоятельства, в которых создавался театр[1]:

После спектакля «Сильва» в Новосибирском театре оперы и балета я от чувашского правительства, от первого секретаря Чувашского обкома партии С. М. Ислюкова (1915–1998), который сыграл в моей жизни огромнейшую роль, получаю телеграмму. По телеграмме С. М. Ислюкова я приезжаю в Москву. Он вызывает меня в гостиницу «Москва», в свой номер. До 2 часов ночи мы страстно говорили о том, что и Чувашии должен и может быть Чувашский музыкальный театр. Я был в хорошем оперном театре в Новосибирске и думал: как же можно создать такой театр? С. М. Ислюков говорит: «Не веришь, сомневаешься? Не сомневайся, все возможное будет сделано, поможем, для чувашского родного народа будем работать».

[1] Марков А. С., Маркова (Канюкова) А. С. Борис Семенович Марков – артист, режиссер, педагог. Чебоксары : ЧГИГН, 2014. – С. 80–88.

Эти слова запали мне в душу, и в 1959 году я приехал в Чебоксары, имея перспективную цель создать музыкальный театр в Чувашии.

Были дождливые дни, осень, слякоть, грязь. Около рынка встречаю бывшего студента ГИТИСа – В. Ф. Богданова. Он говорит:

«– Борис, здравствуй, здравствуй! Ты где?

– Я приехал сюда создавать музыкальный театр. А ты где работаешь?

– Я работаю в филармонии, в ансамбле, балетмейстером.

– Что ты делаешь в ансамбле?

– Ставлю танцы народные».

Русский человек, русское лицо, а мы, чуваши, всегда любим русских. Это исторически сложившееся наше качество. Если человек принадлежит к русскому народу, это нас подкупало, тянуло к нему. И я не ошибся. Он согласился у нас работать.

Музыкальный театр был тогда на бумаге, ничего не было: ни солистов, ни балета, ни хора, даже инструментов не было.

Я остановился на опере «Шывармань» Ф. Васильева. Обратился в музыкальное училище, к народным хорам, ничего не помогало. Никто не отзывался на постановку оперы «Шывармань» своими коллективами. И там какой-то педагог доказывал, что никогда в Чувашии музыкального театра не будет.

Я решил начать с организации вокальной и балетной студий. В течение 2 недель я с группой своих помощников подбирали коллектив будущего музыкального театра. Пришла талантливая молодежь из самодеятельности, с фабрик, заводов, учреждений. И мы создали первую чувашскую оперу «Шывармань». Буквально жили на сцене. Ноты учили, пели, плясали, я читал лекции студийцам, учил играть, петь. В драмтеатре каждый вечер шли

спектакли. Студийцам надо было где-то репетировать: наконец на старом монастырском подворье, в бывшей трапезной, под звуки дребезжащего рояля без одной ножки начали. Я был там. Гулкие своды, обшарпанные полы, слабый свет…

2. Первая репертуарная опера «Шывармань» Ф. С. Васильева[1]

22 мая 1960 года в Чувашском музыкально-драматическом театре им. К. Иванова состоялась премьера национальной оперы «Шывармань» Федора Семеновича Васильева. Она была посвящена знаменательной дате – 40-летию Чувашской АССР.

Мысль о создании оперы композитора волновала давно. Еще не имея определенного сюжета, он в течение длительного времени собирал интересные образцы народного творчества, накапливал «сырье» для работы над оперой. В поисках сюжета композитор изучил многие произведения чувашских поэтов и писателей; особенно его заинтересовала поэма «Шывармань» народного поэта Чувашии А. Алги. В основе ее лежала легенда, согласно которой в дар богам, чтобы вода не прорывала плотину мельницы, приносили самую красивую девушку. Либретто для оперы создал сам поэт А. Алга.

В опере так же, как и в поэме, действуют не персонажи из легенды, а вполне рольные люди чувашской деревни накануне революции 1905 года: сельский кулак Арлан – владелец водяной мельницы; девушка-сирота, батрачка Арлана, красавица Сарби; Атнер – вожак сельской бедноты, друг детства и возлюбленный Сарби.

***Краткое содержание оперы**. В небольшом селе по заказу кулака-мироеда Арлана крестьяне построили мельницу. Однако хозяин отказывается заплатить им за работу. Крестьяне сначала выражают недовольство, но потом мирно расходятся.*

---

[1] Фрагмент (с сокращениями) из книги: Эррэ Т. А. Чувашская опера. Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1979. – С. 45–54.

Вскоре Арлан со своей женой Чагак отправляются в город, чтобы уладить дела по скупке земель, расположенных вокруг села. Об этом его батрачка Сарби рассказывает возлюбленному Атнер у и его другу Палля. С целью сорвать намерения кулака молодые люди решают сообщить эту новость односельчанам. Приехавший из города Арлан пытается задарить подарками Сарби, но Чагак, заметив это, поднимает скандал. Прибежавшие на шум Атнер и Палля говорят Арлану, что его затея вызовет недовольство крестьян. Но кулак, вне себя от ярости, грозится сгноить Атнера в тюрьме, а Сарби тут же выгоняет из дому. Во время ярмарки – арман-ту (мельничной) – Атнер призывает крестьян бороться против притеснений богача, за свои права и землю. Затаившаяся в душе черная месть не дает Арлану покоя. Как-то услышав от деда Садая легенду о девушке-русалке, которая в лунные ночи выходит на берег и поет о том, как тяжело ей держать на своих плечах огромную плотину, кулак решает украсть Сарби и поступить с ней так, как сказано в легенде,– заложить живьем под запруду водяной мельницы.

Ночью на мельнице, прежде чем расправиться с батрачкой, Арлан домогается ее любви. Не выдержав этого, Сарби бросается с плотины в реку. Крестьяне, узнав о гнусном злодеянии Арлана, поднимаются на борьбу.

Опера «Шывармань» – дальнейший шаг на пути формирования национального оперного стиля. Сконцентрировав и обобщив в себе различные жанры чувашского песенного фольклора, она облачила их в строгие вокальные формы оперного искусства. Черты национального оперного стиля рельефнее всего проявились в мелодике произведения. Она всегда распевна и представляет собой гибко сцепленные интонационно-мелодические ячейки, своим истоком имеющие чувашскую народную песню. Органично преломились в мелодике сдержанность, величавая простота, разудалость, легкая грация народных напевов.

Национальный стиль «Шывармань» создавался и на основе вариантности – главного принципа мелодического

развития чувашской народной песни. Интонационно-мелодические ячейки каждый раз интонационно и ритмически обогащаются, плавно сцепляются друг с другом, образуя непрерывно развертывающуюся линию.

«Шывармань» – это огромный скачок по сравнению с ранее созданными оперными произведениями в смысле музыкальных характеристик, интонационной убедительности, сквозной симфонической драматургии, национальной характерности музыкального языка.

Ф. Васильев свободно использует приемы тематического развития. Он обостряет контраст между сценами, картинами, резко противопоставляет образы.

Успех оперы объясняется также простотой и искренностью выражения чувств героев, большой мелодичностью музыки, тесной связью её с фольклорными истоками и, главное, коренится в общем интонационном строе сочинения, который дал живое представление о событиях предреволюционной эпохи, ее людях. Особенно выделяются стилистическим единством, эмоциональностью, разнообразием фактуры хоровые сцены оперы. Здесь следует учесть, что глубокие многоголосные традиции в музыкальном фольклоре чувашей отсутствуют, чувашская народная песня по своей природе в основном одноголосна. Истоком, питающим хоровой стиль «Шывармань», стали гармонизации чувашских народных песен, сделанные композиторами первого поколения – Ф. Павловым, В. Воробьевым, С. Максимовым, а также обработки фольклорных напевов самого композитора.

С постановки «Шывармань» Ф. Васильева начал свою творческую жизнь музыкальный театр. Его работа над этим сочинением была важна и потому, что в ходе ее начало формироваться национальное музыкально-сценическое исполнительство.

Музыкальные образы получились достаточно убедительными несмотря на то, что большинство участников спектакля не были профессионалами. В процессе работы многое приобрели, многое познали и те артисты, которые пришли в театр с определенным профессиональным опытом. Это можно сказать о М. Денисове (Атнер), Т. Чумаковой (Чегесь), Р. Ахметбековой

(Сарби), И. Охливанкине (Палля) и др. Почти все образы получили в оперном спектакле равноценное художественное воплощение.

Персоналии

МАРКОВ Борис Семенович (1924–1977) – актер, режиссер, педагог, основатель музыкального театра в Чувашии. Участник Великой Отечественной войны (1942–45). С 1938 учился в Чебоксарском педагогическом училище, где освоил игру на скрипке, гитаре, мандолине, балалайке, исполнял заглавные роли на любительской сцене. В 1947 окончил Чувашскую студию ГИТИСа, куда был принят сразу на 3-й курс (руководитель М.М. Тарханов). В 1947–54 – актер Чувашского государственного академического драматического театра. Сыграл около 50 ролей, среди которых Фамусов («Горе от ума» А.С. Грибоедова, 1947), Городничий («Ревизор» Н.В. Гоголя, 1948), Курочкин («Свадьба с приданым» Н. М. Дьяконова, 1950) и др.

В 1954–59 учился на режиссерском факультете ГИТИСа (руководители – Л. В. Баратов, А. Д. Попов). Его дипломные спектакли – «Барабанщица» А. Д. Салынского в Русском драматическом театре в Чебоксарах (1958) и «Сильва» И. Кальмана в Новосибирском театре оперы и балета (1959) – привлекли внимание яркой театральной культурой, образностью, выразительными сценическими средствами.

Инициативность и творческий энтузиазм проявились и в организационной деятельности Маркова, когда он принял предложение правительства Чувашии создать и возглавить новый театр в Чебоксарах. В созданном в 1959 на базе Чувашского государственного академического драматического театра и Чувашской государственной филармонии (симфонический оркестр и солисты) Чувашском государственном музыкально-драматическом театре Марков стал главным режиссером. Он сформировал новую труппу, используя студийную форму подготовки недостающих кадров певцов и танцовщиков. Одновременно ему удалось сохранить и собственно драматический коллектив.

Марков – режиссер первой чувашской оперы – «Шывармань» Ф. С. Васильева (1960). Событием в культурной жизни Чувашии стала постановка оперы «Чапай» Б.А. Мокроусова (1961), в ней

раскрылись качества его режиссерского почерка: гражданственность, психологическая разработка каждого образа, мастерское владение пространством (мизансцены, массовые сцены и др.), умелая работа с начинающими чувашскими оперными солистами.

На сцене Чувашского государственного музыкально-драматического театра (с 1968 – музыкальный театр) Марков поставил свыше 30 опер, оперетт, музыкальных комедий, из которых наиболее значительны: «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (1961), «Хамăръял» (Земляки) Ф. С. Васильева (1962), «Прерванный вальс», «Сердце поэта» А. В. Асламаса (1963), «Сильва» И. Кальмана (1964), «Нарспи» Г. Я. Хирбю (1967; спектакль удостоен Государственной премии ЧАССР), «Кармен» Ж. Бизе (1972) и др. Оперные постановки Маркова отличались новаторскими тенденциями [1].



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Дайте краткую характеристику исторического периода в 1950-1960 гг.
- ✓ Как создавался музыкальный театр Чувашии? Кто был его основателем?
- ✓ Назовите год постановки первой репертуарной оперы «Шывармань». Охарактеризуйте сюжет оперы, либретто, ее музыкальный язык.

[1] Романов П. В., Кондратьев М. Г. Марков Борис Семёнович. Чувашская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://enc.cap.ru/?t=prsn&lnk=1647



РАЗДЕЛ 3. ЧУВАШСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР СЕГОДНЯ

ТЕМА 6. ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ИСТОРИИ ЧУВАШСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

1. Национальная опера в репертуаре Чувашского государственного театра оперы и балета

2. Международный оперный фестиваль им. М. Д. Михайлова

Литература

1. Евсеева И. С. Чувашский государственный театр оперы и балета : справочник. – Чебоксары : ЧГИГН, 2010. – 288 с.
2. Заломнов П. Д. Чувашский государственный театр оперы и балета и ведущие мастера его сцены. – Чебоксары, 2002. – 142 с.
3. Марков Б. С. Мой театр. Записки режиссера чувашского музыкального театра. Чебоксары, 1994. – 96 с.

Дополнительная литература

1. Алексеев С. Х., Нестерова О. С. Основные тенденции развития современного оперного искусства // Актуальные направления научных исследований: от теории к практике : материалы IX Междунар. науч.–практ. конф. – Чебоксары, 2016. – № 3 (9). – С. 9–13.
2. Кондратьев М. Г. Музыка театрĕн çĕнĕ ĕççĕ (Об опере А. Асламаса «Священная дубрава») // Ялав, 1977. № 4. – С. 30.
3. Макарова С. И. «Театр: Эту премьеру так ждали...» // Советская Чувашия. – 1997. – 13 ноября. БУ «ГАСИ ЧР». Ф.Р-2989. Оп.1. Д.77. Л.24.

1. Национальная опера в репертуаре Чувашского государственного театра оперы и балета

Федор Семенович Васильев. Опера «Хамăръял» (Земляки)[1]. Премьера состоялась 3 декабря 1962 г. Либретто – А. Алги. Постановка – Б. Маркова, дирижер – Л. Святославский, балетмейстер – В. Богданов, художник – П. Дмитриев.

Краткое содержание оперы. *Действие происходит в 60-е годы XX века после полета в космос чувашского космонавта А. Г. Николаева. В чувашском колхозе «Телей» в новогодний вечер собралась молодежь. Председатель колхоза Степанов делает предложение Ульге, агроному колхоза. Неожиданно для всех, особенно для Ульги, появляется офицер в походной шинели – Юманов – человек, которого Ульга ждала слишком долго и которого считала погибшим. Сложность ситуации заключается в том, что Степанов и Юманов – друзья детства, вместе воевали. Юманов любит Ульгу, у которой после известия о гибели Юманова жизнь складывается весьма противоречиво и сложно. После того, как не удалась личная жизнь с другим, который умер от тяжелых ран, Ульга все силы отдает колхозному делу. В нее без взаимности влюбляется Степанов. И в эти сложные обстоятельства включается запоздало вернувшийся с войны инвалид офицер Юманов, которого колхозники вскоре выбирают парторгом.*

Чувство ревности, связанное с эгоизмом и тщеславием, толкает Степанова на путь пьянства, очковтирательства, с чем и борются Ульга и Юманов. В этой трудной борьбе за интересы колхоза они обретают и личное счастье.

---

[1] Фрагмент (с сокращениями) из книги: Марков Б. С. Мой театр. Записки режиссера чувашского музыкального театра. Чебоксары, 1994. – С. 34–36.

Музыка оперы талантлива. Многие хоровые и оркестровые номера, арии, разнообразные ансамбли, оригинальные речитативы, вокально-танцевальные номера волнуют слушателей. Музыкальный язык свежий, сочный и выразительный. В опере широко использован народно-песенный материал.

В развитии сюжета авторы не всегда выдерживали действенность и динамику, часто скатывались на иллюстративность. Коллектив театра вынужден был бороться с этим, используя выразительные возможности сцены. Тут и пролог-посвящение с использованием кинокадров, и большие массовые сцены, и впечатляющие декорации. В спектакле много ярко написанных жанровых и бытовых сцен: пирушка у жулика-счетовода, песня и танец «шабашников», сцена трактористов в третьей картине, комическая сцена и частушки – в четвертой.

Зритель тепло воспринял вокально-сценические образы, созданные в опере «Хамаръял» солистами театра В. Елфимовым, З. Степановым (Степанов), И. Калентьевым (тракторист Сандр), В. Дмитриевой (Ульга), Т. Чумаковой и Л. Романенко (Санюк), Т. Соколовой (Варвари), Р. Рыбинским (Тилли), М. Денисовым, А. Александровым (Юманов). Как всегда, радовало в спектакле творческое горение учащихся вокальной и балетной студий.

Анисим Васильевич Асламас. Опера «Прерванный вальс»[1]. Героико-романтическая опера в трех актах, шести картинах с интермедией, прологом и эпилогом «Прерванный вальс». Либретто драматурга П. Н. Осипова, текст песен – В. Чаплиной. Премьера «Прерванного вальса» состоялась 14 декабря 1963 года. Спектакль поставлен Б. Марковым,

[1] Фрагмент (с сокращениями) из книги: Марков Б. С. Мой театр. Записки режиссера чувашского музыкального театра. Чебоксары, 1994. – С. 34–36.

дирижер – Л. Святославский, художник – В. Гунько, хормейстеры – Г. Максимов и Е. Волкова, балетмейстер – В. Богданов.

Краткое содержание оперы. *1941 год. Ленинград. Выпускной вечер студентов-медиков в актовом зале института. Выпускница медицинского института, ленинградка Наташа Головина и молодой военный инженер из Чувашии Михаил Бичурин решили пожениться. Друзья поздравляют и желают счастья. Только студент Здорнов, влюбленный в Наташу, недоволен тем, что рядом с ней Михаил Бичурин, а не он. Голос диктора по радио объявляет, что германские вооруженные силы атаковали границы Советского Союза. Началась Великая отечественная Война.*

1942 год. Зимняя ночь под Ленинградом. Берег Ладожского озера. На перекрестке дороги в землянке отдыхают солдаты. По дороге из Ленинграда длинной вереницей идут бойцы и группа эвакуированных ленинградцев. Среди них Михаил Бичурин. Он узнает Головина – отца Наташи, который сообщает, что с ним дочь Наташа и раненый сын Володя. Володя умирает от тяжелых ран. На могиле воина все клянутся отомстить врагу.

1942 год. Зима. Чувашская деревня. Дом матери Михаила Бичурина Варвари. Она плачет о том, что на фронте погиб один из трех ее сыновей, летчик Сандр. В это время в деревню привозят эвакуированных. Среди них оказалась Наташа и ее раненый отец Головин. Он умирает. По портрету мужа Наташа узнает, что она попала в родной дом Бичуриных.

1945 год. Ранняя весна. Походный госпиталь. Раненые бойцы вспоминают родные места. Среди них Михаил Бичурин встречает военного врача Здорнова. Здорнов узнает, что его возлюбленная, жена Бичурина Наташа,

находится в далекой Чувашии и работает в сельской больнице.

Сельская участковая больница в чувашской деревне. Наташа вспоминает своего любимого Михаила Бичурина и выпускной вечер в Ленинграде. К Наташе приезжает Здорнов и сообщает, что Бичурин безнадежно прикован к постели и умоляет Наташу забыть о своем муже. Здорнов признается ей в любви, но она отвергает его.

1945 год. После длительного лечения в госпитале Михаил Бичурин снова в строю, отчаянно дерется с фашистами, после ранения возвращается в Чувашию. Наташа, ее дочь и родители дождались, наконец, мужа, отца и сына.

Ликует и радуется народ-победитель. Голос диктора сообщает о Великой Победе над фашисткой Германией. «Славься наш народ-герой, ты ликуй и радуйся! Слава нашей родине, слава нашей победе!»

Опера посвящена памяти погибших воинов в боях с фашизмом. Несмотря на ряд сцен, насыщенных драматизмом, спектакль воспринимался как оптимистический. Актеры М. Денисов, З. Степанов, Р. Ахметбекова, В. Дмитриева, Т. Соколова, Т. Чумакова и другие правильно раскрыли характер советских людей, никогда не теряющих веру в победу правого дела. Хотя в музыкальном отношении образы главных действующих лиц очерчены довольно скупо, выручало богатство хоровой и драматизированной симфонической музыки в массовых сценах. Буря аплодисментов сопровождала на каждом спектакле сцену клятвы молодежи и ухода на фронт, где звучит торжественный марш, интермедию «Бой» у рейхстага, сцену ликования народа-победителя и другие…

Опера не изобиловала сложными музыкальными формами – ансамбли, кроме отдельных дуэтов, хоров, отсутствуют. Несколько усложненный, модернизированный гармонический язык партитуры здесь подчас шел в ущерб

национальному колориту, ясности и логике фактурного изложения. Это делало музыку оперы неровной. Но патриотическое содержание либретто, в котором отразились мысли и чувства советских людей, находил живой отклик в сердцах зрителей. События, полные драматизма, изображенные на сцене, волновали зрительный зал.

Григорий Яковлевич Хирбю. Опера «Нарспи»[1]. Этапным спектаклем театра, безусловно, является опера «Нарспи». Либретто и музыка талантливого и популярного чувашского композитора Г. Я. Хирбю. Опера написана по одноименной поэме классика чувашской литературы К. В. Иванова. Созданию оперы предшествовала длительная работа композитора, а также совместная работа его с постановщиком оперы над сценарием произведения.

Краткое содержание оперы. *Весенний вечер в деревне Сильби, где растет красавица с редким именем Нарспи, дочь богача Михедера. В этом же селе, в бедной избушке ютится молодой Сетнер, влюбленный в Нарспи...*

Поют, пляшут, веселятся в хороводе Нарспи и Сетнер. Но вдруг у ворот богача Михедера появилась сватья. Нарспи, Сетнер и молодежь в смятении провожают их в дом Михедера, узнав о том, что Михедер просватал дочь богачу Тхтаману.

Симек – праздник весеннего цветения. Нарспи и Сетнер встречаются у валака (родника). Горе у Сетнера и Нарспи...

Влюбленные сговариваются бежать от несчастной свадьбы, от родителей... Их подслушивает сплетница. Михедер с женой «с пивом свадебным в гости сверстников зовут».

---

[1] Фрагмент (с сокращениями) из книги: Марков Б. С. Мой театр. Записки режиссера чувашского музыкального театра. Чебоксары, 1994. – С. 36–46.

...Парни, девушки выходят водить хоровод, играть, выходит и Нарспи. Разошлись хороводы... Нарспи и Сетнер скрываются во тьме ночной, убегая от несчастья...

Свадьба в доме богача Михедера. Нет невесты. Нарспи с Сетнером убежали в эту ночь с хоровода. Вскоре в осрамленный дом отца приводят Нарспи с Сетнером.,.

Появляются поезжане жениха. Встречают их пивом-медом. Дружно произносят такмак. Трещат ворота под ударами плетей (изгоняют злой дух). Нарспи прощается с подругами, родными, с родным домом (плач невесты).

Когда мужская свадьба собралась в свой торжественный поезд, Нарспи бросает в лицо старому жениху Тхтаману покрывало:

– Тхтаман, жених мой старый,

Не видать добра со мной.

Пусть сгублю себе я душу,

Но не буду жить с тобой...

Дружки Тхтамана подхватывают Нарспи и передают в руки жениха. Жених торжественно выносит невесту из дома Михедера.

Дом Тхтамана. Старый жених-скряга считает деньги и злится на Нарспи.

Приходит сплетница и нашептывает Тхтаману о случае на свадьбе, о побеге Нарспи с Сетнером.

Снова с гвоздя сползает плеть ременной змеей... Тхтаман сурово расправляется с женой. Измученная, доведенная до отчаяния, Нарспи отравляет мужа и в ужасе убегает в лес.

В лесу. Бежит Нарспи, несется темным лесом все быстрей, убегая от страшного греха...

Сетнер, узнав от людей о страданиях милой, также зашагал в лес... Разъяренный, он сулит смерть злодею Тхтаману. Он и не подозревает о том, что Нарспи покинула дом мужа. И бродит несчастный Сетнер в лесу.

Измученные, истерзанные влюбленные встречаются в лесу.

Ночь в Сильби. Люди погрузились в сладкий сон. Слышен топот копыт. Из телеги сползают люди и, оглядываясь, подходят к дому Михедера. Это родственники Тхтамана приехали отомстить за злодейскую смерть его. Убив Михедера с женой и ограбив его, скрываются во тьме ночной.

На крик жены Михедера прибегает сюда Сетнер, но вор ударяет его топором. Прибегает Нарспи. Перед смертью Сетнер произносит склоненной к нему Нарспи прощальные слова, проклинает этот страшный мир мучений и зла... Нарспи в слезах и горе убегает к полевым воротам и в долине конопляной кончает с собой... Прибегает к сыну Сетнеру измученная мать. Все скорбят и плачут. Выносят труп Нарспи и кладут ее рядом с Сетнером. Звучит реквием.

Во всей опере глубоко заложен эмоциональный подтекст. Раскрывая психологическую и драматическую сущность произведения, композитор все время стремится к внутренней эмоциональной напряженности всей музыки, к раскрытию в ней глубокого лиризма. Отсюда возникает и определение жанра оперы, как жанра лирико-драматического. В ней господствует мелодический язык народа, которым чутко пользуется композитор, воплощая типические национальные характеры героев. Он находит простые, органические близкие народному мелосу и вытекающие из него средства интонационно-мелодического развития, достигая при этом стилистической цельности произведения. Главное средство, которым пользуется композитор, это интонационно-образная вокальная мелодия. Но и симфонические характеристики широко используются в партитуре оперы для обрисовки героев, драматических ситуаций и всей атмосферы действия.

Особенно ярка и убедительна вокальная характеристика Нарспи, насыщенная чувашскими народно-песенными интонациями, близкими к лирическим протяжным песням. В стиле лирической народной песни о тяжелой женской доле написана ария Нарспи из 1-й картины. Узловым моментом музыкальной характеристики Нарспи является большая ария со сквозным развитием из 1-го действия, в которой переданы и скорбь, и сосредоточенная мечтательность, и восторженность, и порыв. Широта песенного дыхания и выразительности речевого интонирования вокальной партии сочетается с широко развитым оркестровым сопровождением, раскрывающим эмоционально-психологический подтекст. В кульминационных эпизодах арии композитор последовательно проводит оркестровую тему, приобретающую значение темы стремления Нарспи к счастью.

В музыке оперы много замечательных страниц, связанных с народными обычаями, обрядами, нравами, придающими опере необыкновенную поэтичность и красочность.

Появление произведения Г. Хирбю имеет большое значение в формировании чувашской оперы, в становлении существенных черт национального оперного стиля.

Величественный хор пролога. В нем сознание собственного достоинства Человека, извечная борьба светлого и темного, корыстного и чистого, мира наживы и мира любви. В нем сконцентрирована вся философия поэмы, вся ее социальная суть. Пролог как бы ретроспективно, обращаясь к прошлому, скорбя и негодуя, осуждает и проклинает «жестокий мир», который камнем давит душу». Хор этот по форме и по существу напоминает хоры античных трагедий, оставаясь верным национальному колориту поэмы.

…Ликующий праздник Калам. Праздник солнца и весны. Девушки и парни поют о весне, о Сильби, о красоте родной

природы. Появляется Нарспи. Звучит ее романс в сопровождении хора. С первых же фраз чувствуется задор здоровой, свободолюбивой и сильной натуры. Это вступительная песня с хором «Ах, сверстницы-подруженьки!», звучащая на грани нетерпения, умеряется естественной скромностью сердца чистого, невинного. Нарспи благодарит подруг и друзей за внимание к ней и радостно, и смущенно. Она сама – запевала хоровода, первая плясунья. Сама потом приглашает играть, веселиться. Но даже в этом праздничном веселье нет легковесной беспечности. Есть та врожденная «интеллигентность», высокий артистизм, природный такт, которые не раз были отмечены наблюдателями чувашской жизни – русскими писателями Н. Г. Гариным-Михайловским, Н. Д. Телешевым, артистом М. М. Тархановым и другими. Вот эту национальную особенность верно понял автор оперы «Нарспи». Чувство меры не покидает его мелодии даже в самых драматических местах. А это и делает искусство искусством, ограждая его и от бескрылого натурализма, и от ложного пафоса аффектации.

Настоящая чувашская свадьба – сама по себе целый спектакль. А четырнадцать глав поэмы К. Иванов – это неисчерпаемый материал и для либреттиста, и для режиссера, и для художника.

Доскональное изучение поэмы, знание народного быта дали постановщикам возможность выбрать из словесной ткани те узловые моменты, которые делают поэму драмой. Они ознакомились и с инсценировками поэмы. Но максимально использован текст и оригинала поэмы.

Чтобы найти верное решение поставленной задачи, постановщики углубились в изучение истории народа. И к великой радости нашли там много того, что было важно не только для постановки данной оперы, но и для всей чувашской сцены вообще. На основе этнографических и

исторических данных постановщик ввел в спектакль ряд новых деталей старинного быта. (Например, как молились чуваши во времена языческой веры? Чувашская сцена, оказывается, этого не знала. Это было введено впервые в спектакле оперы «Нарспи». Вокруг этой детали возникли споры. Ряд этнографических новшеств на основании исторических данных вводился в сцену чувашской свадьбы и т. д.).

Премьера вылилась в большой праздник национальной культуры республики. Композитор, постановщик, отдельные солисты удостоились Государственной премии ЧАССР имени К. В. Иванова.

Спектакль высоко оценен музыкальной и театральной общественностью. Газеты посвящали премьере целые страницы.

Композитор, воспитанный в лучших традициях русской музыкальной школы (воспитанник Ленинградской консерватории), умело и глубоко сочетает требование национального характера и формы музыки с освоением великого опыта русской оперной классики. В своем стремлении написать оперу поэтически выразительную он отбирает из гениального произведения чувашской классики то, что важно и необходимо для оперного либретто.

Аристарх Гаврилович Орлов-Шузьм. Опера «Çăлтăр витĕр çул» («Звездный путь»)[1]. Опера в трех действиях. Либретто И. С. Максимова-Кошкинского и А. Г. Орлова-Шузьма по мотивам драмы Ф. П. Павлова «Ялта» (В деревне). Премьера состоялась 15, 16 февраля 1969 г.

Действие происходит в чувашской деревне в годы Первой мировой войны.

[1] Евсеева И. С. Чувашский государственный театр оперы и балета : справочник. – Чебоксары : ЧГИГН, 2010. – С. 125.

Дирижер П. Ф. Филиппов. Режиссер Б. С. Марков. Художник Н. П. Максимов. Балетмейстер В. Ф. Богданов. Хормейстер Г. С. Максимов.

Елюк – Т. Н. Чумакова; Ванюк – С. А. Кондратьев; Степан – А. А. Александров; Мусся – З. Н. Захаров; Йаскар – Т. Ф. Соколова; Палля – А. В. Ковалев; Прчкан – В. З. Дмитриева; Отец Ванюка – В. А. Ильичев.

Анисим Васильевич Асламас. Опера «Сеспель»[1]. В мае 1971 года состоялась премьера новой советской чувашской оперы «Сеспель». Автор музыки – А. Асламас, либретто – К. Полякова и Г. Фере. Перевод стихов – народного поэта Чувашии П. Хузангая. Постановка Б. Маркова, дирижер – Л. Святославский, художник – В. Гунько, хормейстеры – А. Фишер и В. Андреев, балетмейстер – В. Богданов.

Незадолго до премьеры появился кинофильм о М. Сеспеле. Интерес художников к облику поэта, воспевшего революцию, освобожденный труд народа, предвидевшего его светлое будущее, вполне понятен. Короткая насыщенная жизнь его с трагической судьбой действительно дает благодатный материал для образного воплощения. Опера «Сеспель» – это попытка рассказать о поэте языком музыкального театра. Авторы здесь стремились показать его не только «агитатором, горланом-главарем», но человеком, уверенно смотрящим вперед и умеющим повести за собой массу. Исключительно цельное впечатление производит народ, действующий в опере активно, открыто проявляющий свое отношение к событиям и людям. И не случайно музыкальный образ Сеспеля переплетается с интонациями хоровых эпизодов.

На спектакль имеется отзыв музыковеда И. Чалаевой. «...Чувашский музыкальный театр обладает своими

[1] Марков Б. С. Мой театр. Записки режиссера чувашского музыкального театра. Чебоксары, 1994. – С. 48–49.

профессиональными традициями, проявившимися и в постановке «Сеспеля», – писала она. Нельзя не отметить несомненную музыкальность режиссуры и хореографии. В постановке, в сценическом воплощении еще ярче развернулись хоровые и бытовые эпизоды. Немало здесь и актерских удач... Спектакль свидетельствует о профессиональном мастерстве, о настоящей большой заинтересованности в развитии национального музыкального театра, о хорошем отношении к композиторскому творчеству».

Анисим Васильевич Асламас. Опера «Священная дубрава»[1]. Премьера состоялась 24 февраля 1976 г. В основу либретто оперы «Священная дубрава» положена драма «Айдар» известного чувашского драматурга П. Н. Осипова, повествующая об участии чувашских крестьян в народно-освободительном движении XVIII века.

Краткое содержание оперы. *Царица Екатерина II за донос на соратников Емельяна Пугачева жалует феодала Айдара грамотой, титулом дворянина и лучшими земельными угодьями. Хищничеству, коварству злодея нет предела. Угрожая разорить деревню, Айдар заставляет бедняка Ахтубая дать согласие на брак с его дочерью Пинерби. Ее любит свободолюбивый, гордый юноша Сендиер, готовый отстаивать свое счастье. Постепенно в душе героя зреет протест против гнета и насилия, и он – выразитель интересов крестьянской бедноты – поднимает массы на борьбу против феодального гнета.*

Историко-революционная тема дала композитору возможность реализовать свой замысел в форме народной музыкальной драмы с масштабными динамичными массовыми сценами. Ее черты ярко представлены в опере.

---

[1] Фрагмент (с сокращениями) из книги: Эррэ Т. А. Чувашская опера. Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1979. – С. 55–65.

Значительное количество конфликтных диалогических сцен и ансамблей тоже свидетельствует о том, что «Священная дубрава» – опера-драма. Кроме того, она синтезирует в себе, подобно опере «Шывармань», черты лирико-психологической оперы. Отмеченные жанрово-драматургические пласты не сопоставляются, а взаимодействуют, делая повествование объемным и психологически насыщенным.

Опера свидетельствует о глубоком постижении композитором особенностей чувашского музыкального фольклора. Подход к фольклору характеризуется различными методами. Если, как отмечалось, Ф. Васильев не пользовался цитатным методом, то Асламас довольно охотно, часто включает народно-песенные цитаты в музыкально-драматическое действие, придавая им новое эмоционально-образное значение. Кроме того, можно встретить и тонкую стилизацию, в основном в жанрово-бытовых сценах. В драматических и лирико-психологических сценах музыкальный язык, не теряя речевой выразительности, органично связан с ладо-мелодическими оборотами чувашского фольклора. Национально-жанровые истоки музыкального языка «Священной дубравы» разнообразны: хороводные, игровые, лирические, свадебные песни, плачи.

Интонационно-мелодические обороты, близкие к народным, составляют основу музыкальных характеристик Пинерби, Сендиера, народа. Ладо-мелодические свойства чувашской народной песни Асламас обогащает гармоническими средствами. Ярким примером этого может послужить плач матери.

Особенности чувашской народной песни широко использованы не только в закругленных вокальных формах, но и проникают в речитатив положительных героев, выразительность которого определяют именно национальные истоки. Симфонизм – один из главных

приемов, направленных на раскрытие основной идеи произведения. Поэтому особо следует обратить внимание на то, что композитор впервые предпослал опере композиционно развернутую увертюру, где ярко проявился принцип свободного развития музыкального материала. Увертюра построена на драматургически важных темах, приобретающих в произведении лейтмотивное значение.

Симфонизм в «Священной дубраве» проявляется и в многократных мелодических обобщениях, заключающих тот или другой узловой этап музыкально-драматического действия. Органичность интонационной основы, на которой построено все сквозное развитие, – главное достоинство «Священной дубравы».

Эта опера свидетельствует о дальнейшем укреплении связей национальной оперы с традициями русской реалистической музыки, с историей, бытом, фольклором своего народа. Особенно заметно это при обращении к теме героического прошлого чувашей, в композиционном строении оперы, принципах музыкальной драматургии, в подходе к фольклору, симфоничности развития.

Свою оперу Асламас создал в 1960 году. Но лишь спустя более пятнадцати лет она получила сценическую жизнь. Ее постановка стала творческим отчетом коллектива Чувашского музыкального театра XXV съезду КПСС. Спектакль был знаменателен тем, что в нем вместе с русскими солистами участвовали молодые чувашские исполнители, недавно получившие музыкальное образование в Москве и Казани, – А. Зинкина, З. Андреева. Постановка осуществлена А. Самончиком, выпускником Ленинградской консерватории, показавшим хорошее знание национального материала, владение режиссерскими приемами. Были сделаны некоторые купюры, которые активизировали музыкально-драматическое действие, тому во многом содействовала также творческая изобретательность молодого постановщика.

Александр Георгиевич Васильев. Опера «Чакка»[1]. Опера в трех действиях. Либретто Г. В. Краснова по поэме С. В. Эльгера «Под гнетом». Премьера состоялась 8 февраля 1983 г.

В произведениях молодого чувашского композитора ярко ощущалось плодотворное влияние крупных мастеров русской инструментальной музыки, в частности Д. Д. Шостаковича. В партитуре оперы проявлялись новаторские черты, на что обратили внимание многие чувашские композиторы.

В основу сюжета оперы «Чакка» положена известная поэма народного поэта Чувашии С. Эльгера. В опере показана борьба чувашского народа против угнетения и бесправия в XVIII веке. Действие происходит после подавления пугачевского восстания в одной из чувашских деревень. Основным героем является народ, а от имени его выступает Чакка, ставший вожаком угнетенных крестьян и сумевший поднять их на восстание против произвола помещиков и местных богачей, Чакка – это настоящий народный бунтарь, который готов пожертвовать собой во имя счастья бедняков.

Здесь выведен ряд интересных образов: жены Чакки Тайпи, старика-мудреца Тевенеша, главаря пугачевцев Пахома, бурмистра, воеводы и др. В числе действующих лиц мы видим также крестьян, сельских парней и девушек, уездную знать. Либреттист (Георгий Краснов) не копирует поэму С. Эльгера, а творчески подходит к созданию сюжетной линии и композиции, обогащает образы. Им написала, например, в дополнение к поэме совершенно

[1] Использована публикация Макаровой С. И. Сегодня композитору Александру Васильеву исполнилось бы 66 лет. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.cheboksary.ru/culturen/27919_segodnja_kompozitoru_aleksandru_vasilevu_ispolnilos_by_66_let.htm

новая, пятая картина, умело использованы образцы устного народного творчества. Особенностью либретто является построение его главным образом на речитативах.

Работать над этим произведением композитор начал еще в конце 1969 года. Менее чем за год клавир был готов. А. Васильев успешно справился со сложной задачей создания музыкально-сценического произведения. Многопланово и в развитии показан образ народа – главного героя оперы. Страдающий под тяжким ярмом эксплуатации, народ поднимается на активную борьбу с угнетателями. Героико-драматические сцены чередуются с жанрово-бытовыми элементами, раскрывающими духовную красоту народа, мудрую простоту его обычаев и нравов. Яркие портретные музыкальные характеристики и их симфоническое развитие, логичность и естественность музыкальной драматургии, свежесть интонационного и гармонического языка, богатство фактуры – положительные качества оперы.

Федор Семенович Васильев. Опера «Пюрнеске» (Мальчик с пальчик)[1]. Детская опера в двух действиях. Либретто М. Н. Юхмы, перевод П. М. Градова. Премьера состоялась 2 января 1985 г. Дирижер Г. С. Максимов. Режиссер В. В. Волков. Художник Ю. Н. Алексеев. Хормейстер А. А. Фишер. Балетмейстер Н. Н. Никифоров.

Пюрнеске – Е. А. Чичкина; Таня-бабочка – З. З. Андреева; Маганьби – З. Н. Прокопьева; Заяц – Е. И. Белова; Медведь – А. А. Александров; Чиге – А. В. Ковалев; Паук – В. В. Васильев; Ворон – С. А. Иванов; Волк – П. Д. Заломнов.

[1] Евсеева И. С. Чувашский государственный театр оперы и балета : справочник. – Чебоксары : ЧГИГН, 2010. – С. 102.

Геннадий Сергеевич Максимов. Опера «Телей кайăкĕ» («Птица счастья»)[1]. Опера в трех действиях. Либретто Г. С. Максимова и Ю. С. Семендера по пьесе И. А. Петровой «Телей и Илем». Премьера состоялась 16 октября 1997 г. Действие происходит в Волжской Болгарии в 922 г.

Ниже представлены выдержки из статьи музыковеда, заслуженного деятеля искусств ЧР С. И. Макаровой «Эту премьеру так ждали».

Единодушным было мнение – спектакль, как красочное театрализованное действо удался, тема болгарского прошлого вызвала у зрителей прилив патриотических чувств, слаженный актерский состав уверенно заявил о солидном творческом потенциале коллектива, а работа в целом – о результативной деятельности нового руководства театра.

Если большинство чувашских опер рисовало дореволюционную деревню с лютыми богатеями и страдающими от их гнета нищими, бесправными крестьянами, чей бунт трактовался как вестник счастливых перемен, то в «Птице счастья» место традиционного «темного прошлого» заняли двор легендарного болгарского царя Алмуша, чьи подданные и сам он блистают богатыми и красивыми одеждами, ритуальная поляна с киреметем и жрецом – духовным вождом суваров – и. наконец, «райские кущи» с обольстительными обитательницами гарема самого багдадского халифа Муктадира.

…тема духовных исканий – куда пойти, за кем? вернуться ли к языческим юпа, амулетам и киреметям, а может, как царь Алмуш, избрать ислам? В либретто, конечно, этот вопрос решается однозначно – вернуть религию предков, но разыгрываемое на сцене действие позволяет мыслить не столь категорично…

---

[1] Фрагмент публикации (с сокращениями): Макарова С. И. «Театр: Эту премьеру так ждали…» // Советская Чувашия. – 1997. – 13 ноября. БУ «ГАСИ ЧР». Ф.Р-2989. Оп.1. Д.77. Л.24.

…спектакль получился сюжетно неизбитым, привлекающим яркими сценическими красками, зрелищностью, праздничностью. Сочно были выписаны декорации (художник-сценограф В. Федоров), впечатлял экспрессивный суперзанавес с могучим деревом-киреметем, буйно ветвились деревья на берегу хорошо узнаваемой Волги, некое сдержанное изящество демонстрировал двор царя Алмуша…

… красивые костюмы, представляющие из себя свободные фантазии на историческую одежду. Их эскизы были изготовлены впервые сотрудничающей с оперным театром Галиной Юсуповой, художником по костюмам.

Большую работу проделал музыкальный руководитель и дирижер спектакля В. Важоров, принимавший активное участие не только в разучивании и озвучивании партитуры «Птицы счастья», но и внесший ряд изменений в музыкальную драматургию, вокальные партии и оркестровку произведения.

…Режиссер В. Оринов выстроил спектакль довольно логично, решив его в эпико-лирическом ключе и в сюжетно-номерной структуре, отразившей композицию партитуры Г. Максимова.

…Народные танцы в жанровых сценах поставил руководитель ансамбля «Сувар» А. Музыкантов. Они получились национально-самобытными, выразительными, по типу фольклорных песенно-танцевальных концертных сюит. Над восточными танцами невольниц в гареме халифа работала балетмейстер Г. Никифорова.

…много сил вложили не только солисты и оркестр, но и хор, занявший в спектакле солидное звуковое пространство (хормейстеры А. Фишер и Л. Алексеев).

Александр Георгиевич Васильев. Опера «Иван Яковлев»[1]. Опера в четырех действиях с прологом. Либретто М. П. Желтова.

Премьера состоялась 5 декабря 2007 г. в двух действиях (XVII Международный оперный фестиваль, посвященный М. Д. Михайлову в Чебоксарах. Открытие), 29 января, 26 февраля 2008 г. На афише: «К 160-летию со дня рождения чувашского просветителя и гуманиста Ивана Яковлевича Яковлева». Дирижер О. С. Нестерова. Режиссер А. В. Ильин. Художник В. В. Федоров. Хормейстер А. А. Фишер. Хореограф Г. С. Васильева.

Иван Яковлев – Н. Н. Иванов; Ванюк – А. Семенов; Катерина – Л. В. Яковлева, В. В. Смирнова; Екатерина Алексеевна – М. Н. Финогентова; Маленькая Катерина – А. Грядкина; Косинский –Д. Н. Семкин; Ильминский – С. Х. Алексеев; Предсказательница (Женщина, ведущая обряд) – А. В. Зинкина, О.А. Вильдяева; Пахом – К. Г. Москалев; Мулла – В. В. Николаев; Поп – М. Ф. Мокшанов; Жандарм – В. В. Васильев; Мать – З. Н. Прокопьева; Рекеев – И. В. Снигирев; Иванов – В. Ю. Ярославцев; Моряк – Ю. А. Осокин; Солдат – А. С. Николаев; Девушка – С. И. Ефремова, Е. А. Морозова; Управляющий помещика – Ю. И. Унегеров; Подруги Катерины – Н. Н. Степанова, А. В. Алтухова, Н. В. Демидова, Л. П. Казанцева, Н. А. Овчинникова (5 декабря в спектакле участвовали солисты, указанные первыми).

Министерство культуры Чувашской Республики совместно с региональным отделением союза композиторов к знаменательной дате – 160-летию со дня рождения

---

[1] Составлено из публикаций: Евсеева И. С. Чувашский государственный театр оперы и балета : справочник. – Чебоксары : ЧГИГН, 2010. – С. 54; Алексеев С. Х., Нестерова О. С. Основные тенденции развития современного оперного искусства // Актуальные направления научных исследований: от теории к практике : материалы IX Междунар. науч.–практ. конф. – Чебоксары, 2016. – № 3 (9). – С. 9–13.

чувашского просветителя и общественного деятеля И. Я. Яковлева, заказали современному чувашскому композитору Александру Васильеву оперу «Иван Яковлев». Иван Яковлевич Яковлев – знаковая фигура для чувашской культуры; он открыл первую чувашскую школу, создал чувашский алфавит, перевел Библию на чувашский язык. Премьера этой оперы в Чувашском государственном театре оперы и балета в декабре 2007 года стала большим событием в культурной и общественной жизни Чувашии. Театральная критика и музыкальная общественность республики отметили оригинальный почерк автора оперы, современную мелодику, сложную гармоническую и богатую полифоническую фактуру хоровой и оркестровой партитуры. Всё произведение было пронизано чувашским национальным колоритом – от музыкального языка и сценографии оперы до режиссерского решения массовых, жанровых сцен[1].

2. Международный оперный фестиваль им. М. Д. Михайлова[2]

Международный оперный фестиваль – это дань памяти прославленному сыну чувашской земли, народному артисту СССР, солисту Большого театра, великому отечественному басу Максиму Дормидонтовичу Михайлову.

С 1991 года фестиваль проводится ежегодно и направлен на популяризацию классического искусства как среди населения Чувашской Республики, так и ее гостей. Михайловский фестиваль вызывает широкий общественный

---

[1] Алексеев С. Х., Нестерова О. С. Основные тенденции развития современного оперного искусства // Актуальные направления научных исследований: от теории к практике : материалы IX Междунар. науч.–практ. конф. – Чебоксары, 2016. – № 3 (9). – С. 9–13.

[2] Международный оперный фестиваль им. М. Д. Михайлова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://opera21.ru/list.php?c=mikhailovsky

резонанс, неизменно становится событием, привлекающим внимание деятелей культуры и различных слоев общественности. Сегодня у фестиваля есть своя публика, способная по достоинству оценить высокое искусство.

За всю фестивальную историю его посетили более 100 тысяч зрителей, показано более 100 спектаклей и концертных программ. Фестивальные вечера дарят прекрасную возможность познакомиться с искусством талантливых представителей отечественной и зарубежной музыкальных исполнительских школ.

Каждый год на сцене Чувашского театра оперы и балета появляются настоящие «звезды» оперного искусства. За предыдущие годы на фестивале выступили артисты Большого, Мариинского, Михайловского театров, Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, «Геликон-оперы» и «Новой Оперы», солисты из Екатеринбурга и Новосибирска, Саратова и Воронежа, Казани и Нижнего Новгорода, Самары и Харькова. В числе зарубежных гостей исполнители из Италии, США, Франции, Турции, Китая, Японии, Кореи, Болгарии, Грузии, Армении.

В рамках фестиваля театр активно сотрудничает с мастерами отечественного и зарубежного искусства: дирижерами, режиссерами, художниками. В результате в последние годы в репертуаре появились оригинальные оперные постановки: «Любовный напиток» Г. Доницетти (режиссер - Элла Фейгинова, художник по костюмам - Нина Федорова, Москва), «Кармен» Ж. Бизе (режиссер - Юлиана Малхасянц, художник - Дмитрий Чербаджи, Москва), «Аида» Дж. Верди (режиссер - Анна Фекета, Москва, дирижер - Клаудио Онофрио Галина, Италия).

Фестивальную сцену не раз украшали те, чьи имена «гремели» на весь мир и блистали на всех театральных афишах, от Большого до Ла Скала. Среди них Фьоренца Коссотто и Мария Биешу, Ирина Архипова и Владислав

Пьявко, Любовь Казарновская и Зураб Соткилава, Ирина Богачева и Владимир Маторин, Михаил Казаков и Андрей Лонцов. Ведущие театры страны представляли в Чебоксарах свои лучшие спектакли. Это Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, «Геликон-Опера», Новая Опера им. Е. Колобова, Нижегородский театр оперы и балета им. А. С. Пушкина.

Персоналии

МИХАЙЛОВ Максим Дормидонтович (1893–1971). Российский певец (бас), народный артист СССР (1940 год). Родился Максим Михайлов 13 (25) августа 1893 года в селе Кольцовка Казанской губернии (ныне Вурнарского района Чувашской Республики) в многодетной крестьянской семье. Специального образования не получил. Пел в хоре казанского Спасского монастыря, окончил Казанскую музыкальную школу. Служил диаконом в Уфе (с 1914 года) и Омске (с 1917 года), протодиаконом в Москве (с 1924 года). В 1931–1932 годы солист Всесоюзного радио.

В 1932–1956 годы солист московского Большого театра, дебютировал в партии Варяжского гостя (1933 год, «Садко» Н. А. Римского-Корсакова).

Среди лучших партий: Иван Сусанин (одноименная опера М. И. Глинки), Чуб («Черевички» П. И. Чайковского), Кончак («Князь Игорь» А. П. Бородина). С большим успехом исполнял русские песни.

В собрании Гостелерадиофонда сохранилось около 80 записей певца. В том числе – арии из опер Глинки («Иван Сусанин»), Бородина («Князь Игорь»), Даргомыжского («Русалка»), Римского Корсакова («Садко», «Снегурочка», «Царская невеста»), Чайковского («Евгений Онегин»), Моцарта («Волшебная флейта»), Гуно («Ромео и Джульетта»), романсы и песни Бетховена, Вильбоа, а также русские народные песни в сопровождении оркестра народных инструментов под управлением Д. П. Осипова и монолог Пимена из оперы Мусоргского «Борис Годунов» (оркестр Большого театра, дирижер Н. С. Голованов, 1954), романсы Даргомыжского (партия фортепьяно Н. Вальтер, 1946). О выдающемся артисте были сняты телепередачи «Поет М. Д. Михайлов» (1971) «Народный артист СССР М. Д. Михайлов» (1971), «Певец М. Д. Михайлов» (1973;

1983), «К 100 летию со дня рождения М. Д. Михайлова» (1993), «Русский бас Максим Михайлов» (2008).

Образы, созданные артистом, запечатлены на кинопленке: он снимался в фильмах «Черевички» (Чуб, 1944), «Иван Грозный» С. Эйзенштейна (Протодьякон, 1944), «Борис Годунов» (Пимен, 1956), в киносборнике «Концерт фронту» (1942).

В память о выдающемся артисте в столице Республики Чувашия Чебоксарах с 1991 года проходит ежегодный Международный оперный фестиваль имени М. Д. Михайлова, на который съезжаются известные певцы из многих стран мира. Непременный участник этих музыкальных форумов и внук Максима Дормидонтовича, Максим Игоревич Михайлов, солист Большого театра, народный артист Чувашской Республики (сейчас он живет и работает в Австрии).

Имя Максима Дормидонтовича Михайлова легендарно. Обладатель редчайшего голоса basso profundo феноменальной силы, он навсегда остался в истории отечественного вокального искусства как один из его выдающихся представителей[1].



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Чье имя носят оперные фестивали в Чувашии?
- ✓ Расскажите творческую биографию Максима Дормидонтовича Михайлова.
- ✓ Назовите ведущих мастеров сцены Чувашского музыкального театра.
- ✓ Охарактеризуйте современный репертуар Чувашского музыкального театра.

[1] Михайлов Максим Дормидонтович // Большой театр. Золотые голоса / сост. Т. И. Маршкова, Л. Д. Рыбакова. – Москва: Эксмо, 2011. – С. 511–522.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алексеев С. Х., Нестерова О. С. Основные тенденции развития современного оперного искусства // Актуальные направления научных исследований: от теории к практике : материалы IX Междунар. науч.–практ. конф. – Чебоксары, 2016. – № 3 (9). – С. 9–13.

2. Арестова В. Ю. Этнотеатрализация как технология воспитания. – Чебоксары : Чуваш. гос. пед. ун-т, 2016. – 120 с.

3. Арланова Е. Ф. Первая профессиональная певица (К 115-летию со дня рождения А. Токсиной) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.gap.archives21.ru/memorials.aspx?id=6897&s_page=2

4. Артемьев Ю. М., Трофимов А. А. Иванов Константин Васильевич. Чувашская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://enc.cap.ru/?t=prsn&lnk=487

5. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993. – 240 с.

6. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. – 511 с.

7. Бушуева Л. И., Илюхин Ю. А. Композиторы Чувашии : библиогр. справ. – Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 2014. – 511 с.

8. Бушуева Л. И. Пустыльник Иосиф Яковлевич. Чувашская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://enc.cap.ru/?lnk=3711&t=prsn

9. Волков Г. Н. И. Я. Яковлев о театре / Жизнь, смерть и бессмертие патриарха. Роман-эссе. Фонд И. Я. Яковлева, Чебоксарский институт экономики и менеджмента СПбГПУ, 2004. – 352 с.

10. Гаген-Торн Н. И. Женская одежда народов Поволжья (Материалы к этногенезу). Чебоксары : Чувашское государственное издательство, 1960. – С. 145.

11. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. – Л. : Наука, 1967.– 319 с.

12. Данилова И. В. Лекции по истории чувашской музыки, конец XIX в. – нач.40-х гг. XX в. : учеб. пособие. – Чебоксары : Чуваш. гос. пед. ун-т, 2003. – 143 с.

13. Денисов М. И. Песни мои – жизнь моя: Воспоминания народного артиста. – Чебоксары : Чувашское книжное издательство, 2000. – 159 с.

14. Дмитриев И. А. Этнотеатральные формы в чувашском обряде. – Чебоксары : ЧГИГН, 1998. – 280 с.

15. Евсеева И. С. Чувашский государственный театр оперы и балета : справочник. – Чебоксары : ЧГИГН, 2010. – 288 с.

16. Заломнов П. Д. Чувашский государственный театр оперы и балета и ведущие мастера его сцены. – Чебоксары, 2002. – 142 с.

17. Иванов-Ехвет А. И. Музы ищут приют: к истории дореволюционных русско-чувашских культурных взаимосвязей : музыка. Театр. – Чебоксары : Чувашкнигоиздат, 1987. – 351 с.

18. Илюхин Ю. А. Владимир Георгиевич Иванишин // Скворцов М. И. Культура Чувашского края. – Чебоксары, 1995. – С. 285-288.

19. Илюхин Ю. А. Композиторы Советской Чувашии. – Чебоксары, 1982 (2-ое изд.). – 320 с.

20. Илюхин Ю. А. Музыкальное воспитание и обучение в Симбирской чувашской школе//Ученые записки ЧНИИ. Вып. 42. – Чебоксары, 1969. – С.104–115.

21. Канюкова А. С., Марков А. С. Жизнь, отданная театру. Чебоксары, 1999. – 134 с.

22. Колчерин А. Архив Н. И. Ильминского как источник по истории просвещения и христианизации инородческого населения России : дис. … канд. богословия : 26.00.01. – Санкт-Петербург, 2010. – 291 с.

23. Композитор Александр Васильев: творчество в контексте времени и традиций : сборник / науч. ред. М. Г. Кондратьев. – Чебоксары : ЧГИГН, 1999. – 183 с.

24. Кондратьев М. Г. Степан Максимов: Время. Творчество. Масштаб личности. — Чебоксары: Фонд историко-культурологических исследований им. К. В. Иванова, 2002. – 334 с.

25. Кондратьев М. Г. Композиторы Воробьевы. – Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 2006. – 336 с.

26. Кондратьев М. Г. Чувашская народная музыка // Культура Чувашского края. Часть I: Учебное пособие / Сост. М. И. Скворцов. – Чебоксары: Чув. кн. изд-во, 1995. – С. 230–259.

27. Кондратьев М. Г. Чувашская музыка. От мифологических времен до становления современного профессионализма. – Москва : ПЕР СЭ, 2007. – 287 с.

28. Кондратьев М. Г. И. Я. Яковлев и музыкальное искусство // И. Я. Яковлев и духовный мир совремнного многонационального общества: Тезисы докладов Междунар. науч. конференции. 24 апр. 1998 г. Чебоксары : Изд-во ЧГУ, 1998. – С. 247–249.

29. Кондратьев М. Г. Музыка театрĕн çĕнĕ ĕççĕ (Об опере А. Асламаса «Священная дубрава») // Ялав, 1977. № 4. – С. 30.

30. Кондратьев М. Г. Иван Яковлев вновь взывает к просвещению / М. Кондратьев, [бесед.] Р. Кириллова // Советская Чувашия. – 2007. – 8 декабря. – С. 1–3.

31. Культура Чувашского края. Часть I: Учебное пособие / В. П. Иванов, Г. Б. Матвеев, Н. И. Егоров и др. / Сост. М. И. Скворцов. – Чебоксары: Чув. кн. изд-во, 1995. – 350 с.

32. Легенды большого театра. Максим Михайлов [Электронный ресурс] // Режим доступа : http://www.bolshoi-theatre.su/legends/maksim-mihaylov/

33. Макарова С. И. «Театр: Эту премьеру так ждали…» // Советская Чувашия. – 1997. – 13 ноября. БУ «ГАСИ ЧР». Ф.Р-2989. Оп.1. Д.77. Л.24.

34. Макарова С. И. Сегодня композитору Александру Васильеву исполнилось бы 66 лет. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.cheboksary.ru/culturen/27919_segodnja_kompozitoru_aleksandru_vasilevu_ispolnilos_by_66_let.htm

35. Марков А. С., Маркова (Канюкова) А. С. Борис Семенович Марков – артист, режиссер, педагог. Чебоксары : ЧГИГН, 2014. – 236 с.

36. Марков Б. С. Мой театр. Записки режиссера чувашского музыкального театра. Чебоксары, 1994. – 96 с.

37. Марков Б. С. Рождение музыкального театра Чувашии. Чебоксары : Чувашкнигоиздат, 1965. – 100 с.

38. Маршкова Т. И., Рыбакова Л. Д. Большой театр. Золотые голоса. – Москва: Эксмо, 2011. – 1024 с.

39. Михайлов Максим Дормидонтович // Большой театр. Золотые голоса / сост. Т. И. Маршкова, Л. Д. Рыбакова. – Москва: Эксмо, 2011. – С. 511–522.

40. Музыкальный энциклопедический словарь / под ред. Г. В. Келдыш. – М., 1990. – 672 с.

41. Они боролись за счастье народное. Сб. очерков. Вып. 4. – Чебоксары, 1988.– С. 272.

42. Павлова А. Н. Система Н. И. Ильминского и ее реализация в школьном образовании нерусских народов востока России : автореф. дис. … канд. ист. наук : 07.00.02. – Чебоксары, 2002. – 28 с.

43. Паллас П. С. Путешествие по разным провинциям Российского государства /пер. с нем. Ф. Томанского. – СПб., 1773. – Ч. 1. – 140 с.

44. Романов П. В., Кондратьев М. Г. Марков Борис Семёнович. Чувашская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://enc.cap.ru/?t=prsn&lnk=1647

45. Понятийный словарь по культурологии / Сост. Н. А. Ороев, Е. В. Папченко. – Таганрог: Изд-во ТРТУ, 2005. – 94 с.

46. Рекеев А. В. Разные чувашские моления. – Казань, 1898. – 11 с.

47. Родионов В. Г. Максимов-Кошкинский Иоаким Степанович. Чувашская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://enc.cap.ru/?t=prsn&lnk=1293

48. Родионова Ольга Игоревна Народное театрально-художественное творчество в Российской провинции в конце XIX начале XX В. (на примере Нижневолжского региона) // Вестник ВолГУ. Серия 4, История. Регионоведение. Международные отношения. – 2009. – № 1.– С.180–185.

49. Романов П. В. Студийцы. Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1982. – 94 с.

50. Романова Ф. Театр, любимый народом : очерки истории Чувашского государственного академического драматического театра имени К. В. Иванова (1918-1988). – Изд. второе, перераб. и доп. – Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1988. – 263 с.

51. Салмин А. К. Традиционные обряды и верования чувашей. – Санкт-Петербург : Наука, 2010. – 239 с.

52. Сапожникова Н. М., Служил народу (К 120-летию со дня рождения Н.В. Шубоссинни) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.gap.archives21.ru/memorials.aspx?id=6439&s_page=9

53. Терехова О. П. Деятельность Н. И. Золотницкого по просвещению и экологическому воспитанию чувашей // Сибирский педагогический журнал. – 2009.– № 9. – С. 222–232.

54. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова;

Коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: Прогресс. – Традиция, 1997. – 416 с.

55. Чернявская Ю. В. Народная культура и национальные традиции. – Минск, 1998. – 170 с.

56. Эррэ Т. А. Чувашская опера. Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1979. – 128 с.

57. Эррэ Т. А. Национальная опера в автономных республиках Поволжья и Приуралья. Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1988. – 123 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИМЕРНАЯ ТЕМАТИКА РЕФЕРАТОВ, ДОКЛАДОВ

1. Истоки зарождения театра в музыкально-фольклорной культуре чувашского народа.
2. Музыкально-просветительская деятельность И. Я. Яковлева. И. Я. Яковлев о театре.
3. Музыкально-театральная жизнь Симбирской чувашской учительской школы.
4. Значение Симбирской чувашской учительской школы в становлении музыкально-театральных традиций чувашского народа.
5. Общекультурные тенденции в Чувашии в первое десятилетие XX века. Музыкально-театральная жизнь г. Ядрина.
6. Общекультурные тенденции в Чувашии в первое десятилетие XX века. Музыкально-театральная жизнь г. Чебоксары.
7. Общекультурные тенденции в Чувашии в первое десятилетие XX века. Музыкально-театральная жизнь г. Цивильска.
8. Общекультурные тенденции в Чувашии в первое десятилетие XX века. Музыкально-театральная жизнь г. Алатыря.
9. Становление чувашской оперы в 20-30-е гг. XX века Значение народной музыки и драматического театра в становлении чувашской оперы.
10. Деятельность русских советских композиторов в области чувашской оперы.
11. Развитие чувашского оперного искусства в 50-60-е гг.
12. Краткая характеристика исторического периода в 50-60-е гг. Рождение музыкального театра Чувашии.
13. Борис Семенович Марков. Творческая биография и деятельность.

14. Первая репертуарная опера «Шывармань» Ф. Васильева. История создания оперы. Сюжет оперы, либретто, ее музыкальный язык.

15. «Земляки» Ф. Васильева. История создания оперы. Сюжет оперы, либретто, ее музыкальный язык.

16. «Прерванный вальс» А. Асламаса. История создания оперы. Сюжет оперы, либретто, ее музыкальный язык.

17. «Звездный путь» А. Орлова-Шузьм. История создания оперы. Сюжет оперы, либретто, ее музыкальный язык.

18. «Нарспи» Г. Хирбю. История создания оперы. Сюжет оперы, либретто, ее музыкальный язык.

19. «Сеспель» («Сердце поэта») А. Асламаса. История создания оперы. Сюжет оперы, либретто, ее музыкальный язык.

20. «Священная дубрава» А. Асламаса. История создания оперы. Сюжет оперы, либретто, ее музыкальный язык.

21. «Чакка» А. Васильева. История создания оперы. Сюжет оперы, либретто, ее музыкальный язык.

22. «Чапай» Б. Мокроусова. История создания оперы. Сюжет оперы, либретто, ее музыкальный язык.

23. Музыкально-сценические произведения чувашских композиторов.

24. Оперетты в репертуаре Чувашского музыкального театра.

25. Музыкальные комедии и водевили в репертуаре Чувашского музыкального театра.

26. Детский репертуар Чувашского музыкального театра.

27. Балеты в репертуаре Чувашского музыкального театра.

28. Максим Дормидонтович Михайлов. Творческая биография и роли певца.

29. Ведущие мастера сцены Чувашского музыкального театра. Современный репертуар Чувашского музыкального театра.

30. Чувашский государственный театр оперы и балета: репертуар и исполнители.

31. Оперные фестивали в Чебоксарах.

32. Научные исследования, посвященные проблемам Чувашского музыкального театра

Учебное издание

ИСТОРИЯ ЧУВАШСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Учебное пособие для студентов,
обучающихся по направлению подготовки
«Вокальное искусство»

Составители Арестова Вероника Юрьевна,
Геворкян Валентина Владимировна

Согласно Федеральному закону «О защите детей
от информации, причиняющей вред их здоровью
и развитию» от 29 декабря 2010 г. № 436-ФЗ
данная продукция не подлежит маркировке

Подписано в печать 31.05.2017 Формат 60Х84/16.
Усл. печ. л. 8,1 Тираж 100 экз.

БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии

Отпечатано в типографии Рекламно-полиграфического
бюро «Плакат». 428000, Чувашская Республика,
г. Чебоксары, ул. Калинина, д. 111/1, 206 офис.
Тел.: (8352) 68-21-73. E-mail: lenid-sidrv@rambler.ru