

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ

MUSICAL CULTURE
OF PEOPLES OF VOLGA

Л. И. Бушueva

**Сценический фольклоризм в Чувашии:
история и современность**

Аннотация

Явление фольклоризма глубоко органично для чувашского музыкального искусства. В статье рассматривается его сценическая форма, прослеживается история развития, выявляются актуальные проблемы современного состояния.

Ключевые слова: фольклоризм, фольклор на сцене, Чувашия, чувашская музыка.

L. I. Bushueva

Stage folklorism in Chuvashia: history and modernity

Summary

The article is devoted to one of the secondary forms of folklore functioning — stage folklorism. Based on the typology of I. I. Zemtsovsky, who identified two important forms of folklore on the stage — with and without processing — on the example of Russian folklorism, the author examines their refraction in Chuvash art. The main stages of development are traced, such widespread varieties of stage interpretation as an ethnographic concert, a folklore ensemble, a state song and dance ensemble, and an academic choir are noted in them. Analyzing the manifestations of stage folklore at the present phase, the musicologist identifies both positive and negative features, touches on relevant, pressing problems of musical art.

Keywords: folklorism, folklore on stage, Chuvashia, Chuvash music.

Обращение к фольклору через разнообразные формы фольклоризма — важнейший признак мышления ряда национальных музыкальных культур, начавших становление в начале XX столетия, к числу которых можно причислить и чувашскую. Весомая роль фольклоризма в ней подтверждается всем процессом развития национального искусства: народная песня всегда стимулировала композиторов к поиску новых путей, вдохновляла исполнителей к воссозданию её на сцене, была в центре внимания историков и теоретиков культуры. Проникнув в чувашскую орpus-музыку, включающую в себя композиторское и исполнительское творчество, и в любительское музицирование, фольклоризм в значительной степени повлиял на их состояние. Констатация и анализ наиболее ярких его проявлений встречаются во множестве публикаций чувашских исследователей, но научное осмысление только ещё начинается.

В публикациях видных отечественных этномузыковедов В. Е. Гусева [1] и И. И. Земцовского [2] фольклоризм разделён на сценический, исполнительский и композиторский. Под «сценическим» принято подразумевать всё многообразие воспроизведений фольклора на сцене — от сольного исполнения, максимально приближенного к аутентичному первоисточнику, до постановки масштабных композиций с театрализацией и режиссурой народной песни, где задействовано значительное число участников. Такая широкая амплитуда интерпретаций заставила И. И. Земцовского охарактеризовать данную разновидность фольклоризма как наиболее продуктивную, сложную и дискуссионную для осмысления. Призывая не смешивать фольклор на сцене как новое социально-художественное явление с обработкой как жанром профессионального искусства, он выделил две важнейшие формы существования фольклора на сцене — с обработкой и без неё. В них отмечены следующие разновидности сценической интерпретации фольклора: «1) тип этнографического концерта, т. е. выступление самих народных испол-

нителей на эстраде; 2) тип фольклорного ансамбля, т. е. выступление молодых учеников народных исполнителей, обычно имеющих специальное музыкальное образование и стремящихся подражать фольклорным самородкам; 3) тип государственных ансамблей песни и пляски, академических хоров и других художественных коллективов, исполняющих так называемый „обработанный“ фольклор» [2. С. 13]. Рассмотренные на примере русского фольклоризма, эти формы и виды в каждой национальной культуре получили своё преломление.

В музыкальном искусстве Чувашии в первые месяцы после Октябрьской революции 1917 года начал активно распространяться «фольклор на сцене без обработки в исполнении первичных ансамблей» — форма, обозначенная И. И. Земцовским как исходная, при которой «...сами носители данной фольклорной традиции исполняют репертуар своего региона, в своей локальной манере, но в новом для себя исполнительском контексте — вне быта, в концертной форме или в составе проведения празднеств. При этом инициатива такого исполнения может исходить и не от самих исполнителей, а от их организаторов. Зато после обычного выступления инициативу берут исполнители: каждый концерт фольклора обычно заканчивается свободным музицированием, не связанным со сценой, когда ни „артисты“, ни публика не расходятся, так как нуждаются в более непосредственном контакте» [2. С. 8]

Именно такое исполнительство с появлением традиционного песенно-инструментального фольклора на любительской сцене было приоритетным для чувашей вплоть до начала 1920-х годов. В городах и сёлах в исполнении носителей фольклора наряду с известными революционными песнями звучали фольклорные мелодии преимущественно в хоровом исполнении, составляя репертуар первых концертов-митингов. Аналогичное явление наблюдалось в Казани, где чувашская молодёжь в 1917 году организовалась в хор. В эти же годы сценический фольклоризм начал активно внедряться в такой новый

для чувашей вид искусства, как национальный театр. Театральное движение проявило себя в знаковых, состоявшихся почти одновременно в 1918 году сценических постановках обрядовых композиций в с. Аликово и в Казани. Выступления музыкантов в стенах театра представляли собой состоящий из нескольких выходов этнографический концерт. Подобным образом был оформлен первый спектакль чувашского театра в Казани и все последующие постановки, всегда заканчивавшиеся хоровым пением родных песен.

Уже в 1917 году вместо аутентичных образцов фольклора начали исполняться пользовавшиеся огромным успехом первые хоровые обработки С. М. Максимова и Ф. П. Павлова. Таким образом начала проявляться другая форма сценического фольклоризма, названная И. И. Земцовским «фольклор на сцене с обработкой», которая, согласно его типологии, может бытовать в исполнении ансамблей песни и пляски или же академических хоров, осваивающих фольклорный репертуар [См.: 2. С. 8]. В Чувашии подобные коллективы тогда ещё не существовали, обработки исполняли всё те же любители, позже объединившиеся в профессиональный хоровой коллектив.

Этнографический концерт как ведущий тип интерпретации фольклора всегда сохранял в Чувашии приоритетное значение. В 1926–1930 годы в Чебоксарах С. М. Максимов организовал пять таких ежегодных концертов по образцу московских концертов конца XIX в. Н. С. Кленовского, где исполнители — как народные певцы, так и профессионалы — вокалисты и инструменталисты, представляли фольклор разных народов. В 1930-е годы на смену им пришли более масштабные мероприятия — олимпиады искусств, благодаря которым культурной общественности республики стали известны выдающиеся исполнители: певцы Г. Ф. Фёдоров и И. Г. Вдовина, пузыристы И. М. Макаров. Однако, согласно новым установкам государственной культурной политики, народная песня и условия её исполнения начали значительно меняться: фольклор искусственно разделили на «бедняцкий» и «кулацкий», а сценический фольклоризм всё

больше смыкался с художественной самодеятельностью.

Новые формы переосмысления фольклора возникли почти сразу после революции. Уже в 1919 году Ф. П. Павлов попытался переработать народную масленичную песню «Сук сын сукшайн кулянать» («Бедного нужда печалит»), изменив её поэтический и музыкальный текст. В значительно бóльших масштабах такие опыты получили продолжение в 1920-е и особенно в 1930-е годы. Подобно другим видам искусства, фольклор должен был «работать» на формирование нового сознания. Приветствовалась как опора на уже известные, готовые образцы, так и создание совершенно новых произведений, отражающих современные реалии. Так возникли «новобытовые» песни, связанные с колхозной тематикой и индустриализацией, представлявшие собой примеры традиционного фольклора, который, приспособившись к новому, обходился либо старыми формами, либо переосмысливался, порой даже запрещался. Несомненно, самым удачным образцом синтеза фольклорной мелодии и авторской поэзии в этот период стало совместное произведение В. П. Воробьёва и Н. Т. Васянки «Кай, кай, Ивана» («Выйди, выйди за Ивана»).

Проникая на городскую сцену, фольклор активно осваивался в новых формах и типах исполнительства. 1930-е годы — время интенсивного развития Чувашского хора, преобразованного в 1939 году в Чувашский ансамбль песни и пляски, в репертуаре которого значительное место всегда занимали фольклорные обработки.

Отход от аутентичности усилился во второй половине XX века, когда фольклор почти полностью ушёл в бытовое исполнительство, а вместо олимпиад начали проводиться праздники песни и смотры, где всё большее место в программах занимали нефольклорные формы. Расцвет массового творчества в послевоенные годы был организованным, он контролировался государством и комментировался в ведущих периодических изданиях. В Чувашии тоже проводились районные, городские и республиканские смотры песен, называвшиеся после 1953 года «праздниками песни и труда», появилось

множество сочинений, созданных как отдельными лицами, так и целыми творческими коллективами.

Охватившее Россию в 1960-е годы фольклорное движение стимулировало подъём «вторичного фольклора» в регионах. В 1970-е в Чувашию в новом качестве вернулись этнографические концерты, после 1972 года они уже проводились постоянно: сначала как «республиканские фольклорные вечера» раз в 3–4 года, затем в 1980-е годы как «праздники фольклора». Пережив постперестроечное время, эти концерты влились в программы ежегодного всероссийского фестиваля народного творчества «Родники России». Заметно возросло число коллективов, называемых фольклорными, хотя степень сохранности глубинных пластов народной культуры в каждом из них оказалась весьма различной.

Один из самых ярких моментов начала фольклорного движения в столице был связан с возникновением знаменитого экспериментального ансамбля Д. В. Покровского, представлявшего собой по концепции И. И. Земцовского «тип фольклорного ансамбля» [2. С. 13]. В Чувашии первым подобным коллективом стал ансамбль З. А. Козловой «Уяв» (1984), а затем и другие фольклорные объединения. Возрос интерес к фольклорному исполнительству русского, татарского, мордовского, цыганского народов, развернулось творчество сольного исполнителя чувашских народных песен В. И. Чекушкина, получило развитие народно-инструментальное искусство, как исполнительское (В. И. Адюков, ансамбль «Сарнай»), так и в области изготовления чувашских народных инструментов (В. И. Адюков, Н. Л. Эриванов, В. Е. Руссков, В. С. Чернов).

Почти одновременно с этими явлениями в музыкальном быту сформировался и активно развивался новый слой молодёжных лирических песен, которые критик охарактеризовал как «произведения часто банальнейшие, восходящие к бытовой песне-романсу, женским балладам о несчастной любви, лирике самодельных композиторов» [4. С. 30]. В пёстром синтезе чувашско-русско-европейских интонаций выделилось несколько распространив-

шихся повсеместно образцов: «Мёншён-ши, эп сана, юрататӓп» (вариант песни И. Смыслова «Занялася заря расписная»), «Саврӓш пусӓнче, вӓрман айӓнче» (вариант «Кирпичиков» В. Кручинина), «Шӓнкӓрав курӓкӓ» И. Степанова.

Среди важнейших нововведений времени — развитие молодёжного фольклорного движения и подготовка профессиональных специалистов в области фольклорного исполнительства в учебных заведениях Чувашии. Открытие в 1989 году в Чебоксарском музыкальном училище им. Ф. П. Павлова (ЧМУ) фольклорного отделения заметно ускорило появление профессионалов, в 2000-е годы это движение распространилось на высшие образовательные учреждения сферы культуры — Чувашский институт культуры и искусств (ЧГИКИ), Чувашский государственный педагогический институт им. И. Я. Яковлева (ЧГПУ), факультет искусств Чувашского государственного университета им. И. Н. Ульянова (ЧГУ). В каждом из них сформировались студенческие фольклорные ансамбли, активно участвующие в культурной жизни города и республики: «Янтал» (ЧМУ), «Юрай» (ЧГПУ), «Атал», этно-фолк группа «Ярды» (ЧГИКИ). В 2010-е годы фольклорное исполнительство начало распространяться в системе дополнительного музыкального образования, отделения «Музыкальный фольклор» открылись в ряде музыкальных школ и школ искусств в городах и сёлах республики.

Положительные сдвиги на пути сохранения и возрождения народных традиций, развитие форм фольклоризма и разных видов интерпретации фольклора не заслонили насущных вопросов, о которых неоднократно упоминали учёные, руководители творческих объединений, педагоги и участники фольклорного процесса. Происходящие процессы вызвали необходимость введения новых контекстных, соответствующих времени терминов «глобализация», «деэтнизация», «модернизация», «урбанизация». По мнению этномузыкологов и теоретиков культуры, этим характерным явлениям действительности достойно может противостоять лишь осознание национальной идентичности, важная роль в которой отводится наци-

ональным корням, фольклору и фольклоризму [См.: 5].

Систематизируя проявления сценического фольклоризма в современном чувашском музыкальном искусстве, можно выделить в нём несколько основных видов.

Первый — фольклоризм в творчестве самих фольклорных исполнителей. В постсоветских условиях, когда вновь открылась возможность достойно преподнести всё богатство аутентичного материала, фольклор и его подача со сцены существенно изменились. Исполнители нередко пытаются «приукрасить» фольклорные образцы, добавив в них то, что в естественных условиях никогда не встречалось: ввести инструменты, которые обычно не использовались в тех или иных обрядах, или же привнести элемент театрализации. Существенной проблемой становится репертуар, он заметно обновился: старинные традиционные напевы в деревнях почти исчезли, сами обряды уже не проводятся, а аутентичный фольклор нередко звучит лишь при реконструкции обряда. Архаичных песен исполняется всё меньше, зато возрастает роль русских народных песен, а также сочинений самодельных и профессиональных исполнителей, звучащих почти всегда под аккомпанемент баяна или гармонь.

Второй вид — деятельность отдельных коллективов, имеющих звания народных и называющих себя фольклорными. По существу, они во многом близки к тому, что И. И. Земцовский определил как фольклоризм в творчестве любительских народных хоров и в практике государственных ансамблей песни и танца [См.: 2. С. 8]. Наиболее показательно этот вид представлен в творческой практике Чувашского государственного ансамбля песни и танца, как и прежде продолжающего включать фольклор в свои программы, но в обработанном и в адаптированном под определённую стилевую манеру виде.

Третий вид проявляется в творчестве фольклорных ансамблей, нередко молодёжных по составу, которые, в свою очередь, развиваются в разных направлениях. Первое — как аналог Ансамбля Дмитрия Покровского, восстанавливающего традиции аутентичного звучания

и исполнения и стремящегося им соответствовать (ансамбли «Юрай», «Янтал»). Второе направление ищет пути синтеза фольклора с современными стилевыми устремлениями поп- и рок-музыки (ансамбль «Ярды»). Третье — создаёт обработки в импровизационно-свободной манере, подстраиваясь под фольклор (ансамбль «DIVA»). И наконец, в деревнях — особенно там, где нет организованного исполнительства в виде фольклорного ансамбля — ещё существуют певицы и певцы, сохранившие в памяти архаичные песни с диалектными признаками.

Руководители и участники творческих объединений не раз высказывались об актуальных проблемах сценического фольклоризма. В первую очередь это преобладание псевдотрадиционной исполнительской манеры. Говорилось о вольном обращении с чувашской народной песней, о том, что в процессе обработки может произвольно меняться её лад, темп, слова и характер и не соблюдаются стилевые черты: «Мы своими руками уничтожаем чувашскую песенную традицию, так как у нас собственные специфические черты и приёмы звукоизвлечения» [6. С. 72]. В этой области на фольклорном отделении Чебоксарского музыкального училища накоплен большой опыт, есть методика фольклорного интонирования разных диалектных зон, сформировалась своя школа манеры пения. Но по сей день актуальна проблема изучения и применения народного музыкального инструментария. Как и в советские времена, отсутствуют необходимые чувашские инструменты, а если они и есть, то чаще всего осваиваются в учебном процессе только как дополнительные.

Сценический фольклоризм, испытавший на протяжении прошлого столетия ряд взлётов и падений, сегодня переживает, как и во многих других культурах многонациональной России [См.: 3], сложный и неоднозначный период. Несомненно положительные сдвиги, что подтверждается последовательным распространением фольклорного движения, неуклонным ростом количества фольклорных коллективов, преемственностью и планомерной подготовкой фольклорных профессиональных кадров на всех образовательных уровнях в учебных заведениях Чувашии. Характерны также и появле-

ние новых молодёжных фольклорных ансамблей, творческие поиски сочетания фольклора с разными стилевыми устремлениями. Вместе с тем прочно уходит в прошлое аутентичное исполнительство и связанный с ним репертуар, на смену ему приходят более поздние и менее оригинальные фольклорные образцы.

На современном этапе сценического фольклоризма в чувашской музыке постоянно появляются всё новые и новые образцы, служащие бесспорным доказательством его обширных и безграничных художественных возможностей. Неуклонно продолжающийся поступательный процесс представляется той глубоко своеобразной приметой, которая превалирует в чувашском варианте фольклоризма, выделяя его в контексте современного искусства.

Список литературы

References

1. Гусев В. Е. Фольклор и социалистическая культура (К проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор: Сборник статей. М.: Музыка, 1977. С. 7–27.
Gusev V. E. Fol'klor i socialisticheskaja kul'tura (K probleme sovremennogo fol'klorizma) [Folklore and socialist culture (On the problem of modern folklorism)]. Sovremennost' i fol'klor. Moscow, Muzyka, 1977, pp. 7–27. (In Russ.)
2. Земцовский И. И. О современном фольклоризме // Традиционный фольклор в современной художественной жизни: Сборник научных трудов. Л.: ЛГИТ-МиК, 1984. С. 4–15.

3. *Zemcovskij I. I. O sovremennom fol'klorizme [About modern folklorism]. Tradicionnyj fol'klor v sovremennoj hudozhestvennoj zhizni. Leningrad, LGITMiK, 1984, pp. 4–15. (In Russ.)*
3. *Карелина Е. К. Музыкальное искусство тюрков Южной Сибири в условиях современной культуры // Музыка: Искусство, наука, практика. 2017. № 4(20). С. 48–56.*
Karelina E. K. Muzykal'noe iskusstvo tjurkov Juzhnoj Sibiri v uslovijah sovremennoj kul'tury [Musical art of the Turks of Southern Siberia in the conditions of modern culture]. Music. Art, research, practice. 2017, no. 4(20), pp. 48–56. (In Russ.)
4. *Кондратьев М. Г. О музыкальной культуре Чувашии 1978–1987 гг. // Вопросы истории и теории искусств. Чебоксары: ЧГИГН, 1992. С. 25–39.*
Kondrat'ev M. G. O muzykal'noj kul'ture Chuvashii 1978–1987 gg. [About the musical culture of Chuvashia 1978–1987]. Voprosy istorii i teorii iskusstv. Cheboksary, ChGIGN, 1992, pp. 25–39. (In Russ.)
5. *Кулибаба С. И. Фольклор и социокультурная идентичность российской цивилизации // Народные традиции: преемственность поколений и органичность бытования. Материалы Всероссийской научно-практической конференции (Чебоксары, 14 августа 2020 года). Чебоксары: Новое время, 2020. С. 13–20.*
Kulibaba S. I. Fol'klor i sociokul'turnaja identichnost' rossijskoj civilizacii [Folklore and sociocultural identity of Russian civilization]. Narodnye tradicii: preemstvennost' pokolenij i organichnost' bytovaniya. Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Cheboksary, Novoe vremja, 2020, pp. 13–20. (In Russ.)
6. *Петухова Л. В. Фольклорное исполнительство в учебных заведениях Чувашии // Народное искусство в XXI веке: актуальность, этнокультурные взаимодействия, формы бытия, проблемы развития. Чебоксары: ЧГИГН, 2015. С. 66–74.*
Petuhova L. V. Fol'klornoe ispolnitel'stvo v uchebnyh zavedenijah Chuvashii [Folklore performance in educational institutions of Chuvashia]. Narodnoe iskusstvo v XXI veke: aktual'nost', jetnokul'turnye vzaimodejstvija, formy bytija, problemy razvitija. Cheboksary, ChGIGN, 2015, pp. 66–74. (In Russ.)

Об авторе

Бушueva Любовь Ивановна — кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник искусствоведческого направления Чувашского института гуманитарных наук.
Чебоксары, Россия.
niclub7@gmail.com

About author

Bushueva Lyubov Ivanovna — Candidate of Art History, Associate Professor, Senior Researcher in Art History of the Chuvash Institute of Humanities.
Cheboksary, Russia.
niclub7@gmail.com