

1 р. 75 к.

ИСКУССТВО
НАРОДОВ
СССР

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО 1930

ГАХИ



ТВОРЧЕСТВО НАРОДОВ СССР

**КОМИТЕТ ПО ИЗУЧЕНИЮ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР
ПРИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК**

ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР

СБОРНИК СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ

41554



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1930 ЛЕНИНГРАД

Отпечатано в типографии Госиздата
„КРАСНЫЙ ПРОЛЕТАРИЙ“,
Москва, Краснопролетарская, 10,
в количестве 3 000 экз.
Таблиц № А-64228
Гиз X-22 № 37855
Зак. № 364
10 н. л.

ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР И СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

Советская культура строится на твердом фундаменте Октября. Социальная революция определила собой основной характер всей культурной революции. Построенная на новой социальной базе, советская культура получила возможность широчайшего использования и других, открытых тем же Октябрем, ранее искусственно заглушенных источников.

Одним из важнейших отличительных признаков советской культуры нужно признать только ей во всем мире свойственное органическое слияние ее бесспорно пестрого национального облика с ее рабоче-крестьянским социальным строем. Только у нас национальная пестрота населения стала основой не национальной розни и не предметом усиленной и постоянной борьбы за национальную нивелировку, что практикуется любой империалистической страной, а эта национальная многоликость, наоборот, стала могучим и свежим источником, питающим собой новую, советскую культуру, целиком устремленную в будущее царство общечеловеческого равенства—коммунизма.

Вполне понятно, что этот, сейчас подчеркнутый нами момент в характере нашей советской культуры еще, может быть, недостаточно сильно и недостаточно четко осознан всеми нами. Но с каждым годом, я бы сказал—чуть ли не с каждым днем он все больше и больше заставляет себя чувствовать.

Нет сомнения, что наша советская культура фактически уже носит общесоюзный отпечаток. Широкое и полное политическое и культурное самоопределение любой из многочисленных национальностей нашего Союза носит в себе черты этой общесоюзности. Это в одинаковой мере касается и самой большой и самой малой количественно национальности. Безусловно, и культура русского народа после Октября впитала в себя много таких общесоюзных элементов.

Здесь мы, конечно, имеем в виду не чисто политическую и социальную сторону, что само собой понятно,—нет, здесь мы имеем в виду факт взаимного обогащения культурными ценностями одной советской национальности другими. Искусство, как самая тонкая и самая высокая культурная надстройка, особо ярко может это нам подтвердить. Равенство советских народов открыло для них широчайший путь к благородному соревнованию и взаимному воздействию в области их художественного творчества. Пусть еще не так эти факты осознаются нами повседневно, но они несомненны, и, что еще важнее, ими уже со всей настойчивостью предопределяются пути дальнейшего развития советского искусства. Важно уже и то, что после десятилетия Октября в самых различных краях Союза это начинает осознаваться. На почве этой конкретной действительности делаются опытки, производится мероприятия и составляются планы дальнейшего развития этого, столь обещающего советской культуре и столь жизненно свежего и полисочного движения.

Вполне понятно, что присмотреться к тому, как и в каких формах происходит это осознание общесоюзности советского искусства в самом центре СССР, в Москве, является делом вполне естественным и законным.

Чем дальше идет время, чем выше растет культура любой советской национальности, чем крепче и всестороннее идет культурная перекличка между народами Союза, тем большее внимание должен уделять союзный центр культуре, а особенно искусству народов СССР. Москва даже в самом своем внешнем облике должна отпечатлеть в себе свое новое бытие не как бывлой столицы русского государства, царившей над многочисленными „инородцами“, а как новой столицы Советского союза братских народов.

Здесь мы, конечно, не будем говорить про многочисленные общесоюзные правительственные учреждения с самыми различными разделами, посвященными всем национальностям Союза или же группам народов (например Комитет по содействию малым народностям Севера при ВЦИКе, Комиссия по улучшению быта и труда женщин Востока при ЦИКе СССР, Комиссия по переходу евреев на землю в ЦИКе и другие). Москва уже имеет целый ряд и научных и высших учебных заведений, обращенных лицом к национальностям—не русским, как то: Всесоюзная ассоциация востоковедения при ЦИКе СССР, Научно-исследовательский институт изучения культуры и языков Востока, Восточный институт, Коммунистический университет национальностей Запада, Коммунистиче-

ский университет трудящихся Востока и целый ряд других. В программу работ этих учреждений частично входит и изучение специально искусства соответствующих национальностей. Например этому значительное внимание уделяет указанная Ассоциация востоковедения. Кроме того Москва, особенно за последние годы, обогатилась целым рядом научных обществ, посвященных отдельным национальностям, как то: мордовское, вятское, чувашское и целый ряд других. В деятельности этих обществ отводится также место вопросам национального искусства. Но есть в Москве ряд учреждений, которые, по-первых, уделяют свое внимание всем народам Союза, а не только отдельным национальностям или группам национальностей, и, во-вторых, которые непосредственно занимаются искусством советских народов. Эти научные учреждения своей программой ставят не только кабинетные изучения национальных культур, но, вместе с всесторонним исследованием, их задачей является всемерное приобщение к национальным культурам и национальному искусству широких масс трудящихся Москвы и приезжих в нее.

Национальной политике советской власти и новому бытию народов нашей страны, которое было дано Октябрьской революцией, обязан своим созданием открытый в 1924 году Государственный центральный музей народоведения, поставивший своей задачей всестороннее отображение быта, труда и художественного творчества народов СССР.

Пятьдесят с лишним лет тихо спал в темных и тесных помещениях Этнографический отдел бывшего музейного конгломерата, именовавшегося Румянцевским музеем. В стеклянных шкафах выстроены были картонные фигуры в национальных костюмах, долженствовавшие отображать „широкодухов“, находившихся под властью российского императора и символизировавших собой бесконечный титул повелителя различных, искоренных под его пяту земель. Советская страна, оправившись от бурь гражданской войны, отбивши интервенцию, с жаром предалась культурному строительству. Летом 1923 года был произведен всесоюзный смотр культурным и хозяйственным делом, а главное—возможностям к дальнейшему промышленному и хозяйственному строительству. Мы имеем в виду Всесоюзную сельскохозяйственную выставку. На этой выставке были представлены все, вновь образовавшиеся национальные республики и области. Выставка носила определенный всесоюзный отпечаток. Национальные павильоны и отделы служили этому наглядным выражением. Национальный отпечаток выставке придавал особый обширный отдел быта и домоводства народов СССР, а также

многочисленные, частью подлинные, частью имитированные национальные постройки и жилища, с полным бытовым убранством, возведенные на сравнительно большой территории Всесоюзной выставки. Немало на этой выставке было и предметов искусства, а особенно искусства бытового и кустарно-промышленного. По закрытии выставки весь этот этнографический материал (к сожалению, кроме построек) решено было сохранить в Москве и, соединив его с этнографическими материалами Румянцева музея, на этой базе организовать новый, самостоятельный этнографический музей народов СССР.

Так возник Государственный центральный музей народоведения, получивший в том же 1924 году благодаря постановлению Совпаркома здание бывшей Мамоновой дачи в преддверьи Воробьевых гор, в чудеснейшем парке на берегу реки Москвы. Через два года в распоряжение этого же музея было передано все здание бывшего Нескучного дворца. В настоящее время музей уже сам построил третье здание, соединив его с указанным зданием в Мамоновском парке. Но это деятели музея рассматривают только как начало большого музейного строительства. Всеми осознано, что такой музей, как Музей народов СССР, находящийся в политическом и культурном центре страны, должен иметь адекватное его назначению помещение. Внешний рост музейных зданий является показателем его быстрого и, можно сказать, прямо стихийного внутреннего роста. За пять лет работы Центральный музей народоведения собрал одних экспонатов значительно больше, чем бывший Румянецкий музей за весь, более чем полувековой, период своего существования бывшего Этнографического отдела. Коренным образом изменился и самый метод собирания этнографических коллекций. Вместо приношений, даров, пожертвований, носивших обычно случайный и дилетантский характер, новый советский музей направил всю свою энергию на активную „полевую“ этнографическую работу, то есть на собирание коллекций и материалов на местах, среди гущи самих национальностей, путем непосредственного, а не книжно-кабинетного изучения народного быта в его органической связи с хозяйственными и природными условиями.

Вполне понятно, что такой подход в корне видоизменил облик музея и выявленных в нем экспонатов. Музей поставил себе целью выявить как можно всестороннее и полнее народный быт столь разнообразных и столь различных национальных культур, сделав

акцент на основном моменте народной жизни—на труде и его формах.

Искусство народов СССР в этом музее оказалось самым коренным образом увязанным с трудовой жизнью народа и потому получило возможность выразить свою подлинную сущность и полнокровность. Эта увязка искусства с трудовой жизнью нашла себе отражение и в самых формах новой музейной экспозиции. Музей широко применил почти не применявшиеся ранее в русских этнографических музеях формы комплексной экспозиции: для каждой национальности как бы выбирается кусок подлинной жизни с обязательным наличием трудового момента, оформленный реально-бытовой, в частности художественно-бытовой обстановкой. Музей называет эту форму экспозиции „обстановочными средами“. Так, например, посетитель музея находит здесь казакскую юрту со всем ее внутренним убранством, с утварью, хозяйственными принадлежностями, со всем помещающимся наличием художественно-декоративного бытового комплекса. Киргизы представлены праздничной, художественно разукрашенной кибиткой. Дальше можно видеть войлочную юрту бурят, с показанным здесь рядом с нею трудом женщины бурятки, мнущей кожу. Чум обских остяков дает понятие об этом скудном жилище-шалаше, покрытом берестой, но на фоне этого чума посетитель не может не поразиться чудеснейшими, прямо изысканными орнаментами на берестяной посуде, выскабливаемыми простым пожом сидящей тут же у чума остячкой (манекси). Вот—видите деревянную юрту-избу так территориально от нас далекого якута, и в этой убогой избе из сколоченных вертикально наклонных бревен, недалеко от примитивнейшего очага-чувала, сидит молодой якут, выпиливающий самой простой пилкой изящные изделия из мамонтовой кости. В музее показан узбек-ткач во время работы, изготавливающий и тут же красящий свои пестрые шелковые ткани. Здесь и кустарь простой стамесочкой и молоточком наносит тонкий, витиеватый узор на медный кувшин-кумган. Тут и изумительные образцы туркестанской резьбы по дереву. А целая комната женской половины узбекского жилища знакомит нас с женским трудом и искусством. То же и у кавказских народов—посетитель найдет не только в продуктах, но и в самом процессе производства наглядное понимание тому, как изготавлиются тонкие ювелирные изделия Дагестана, как чеканится медная посуда, как куется и художественно изготавливается кавказский кинжал. Черкесская женщина показывает свои достижения; свое изумительное искусство в золотом швейном деле. И более близкие по местожительству

к пая народы отображены в музее в их труде, а многие виды этого труда стоят в тесной связи с народным искусством и художественным творчеством женщины. В частности посетитель музея получает возможность познать во всех деталях и во всех тонкостях как процессы во всех их стадиях, так и формы искусства прядений и ткачества.

Таким образом, и своей тематикой и наглядной формой своей экспозиции новый Центральный музей народоведения в отношении интересующей нас сейчас темы народного искусства постарался помочь посетителю проникнуть в тайники искусства и познать это искусство не только в его конечной стадии, то есть продукции, а и в процессе его создания. Богатые систематические коллекции дают огромный материал для дальнейшего углубленного анализа и для сравнительного изучения народного искусства у разных советских народов и в разных бытовых условиях.

Думается, что этой своей связью труда и искусства Музей народоведения дал новую установку и для этнографии и для искусства. Во всяком случае здесь сказывается значительное отличие от европейских заграничных музеев, в чем нам пришлось убедиться непосредственно за только что проведенную нами заграничную поездку.

Задачи, стоящие перед Музеем народоведения, необозримы. Населяющие СССР 189 народов требуют и огромного времени, и огромных сил, и затрат. Но это все должно и может быть преодолено сознанием всей культурной и общественно-политической важности этого учреждения.

По нашему плану, естественным завершением идеи Центрального музея народоведения должен явиться проектируемый нами этнографический музей под открытым небом, или этнопарк. В таком музее, образцы которого даны нам в аналогичных музеях Скандинавских стран, особенно знаменитым этнопарком Скапсеном в Стокгольме, в максимальной степени должна осуществляться идея слияния музея с самой жизнью. Ведь что такое этнопарк? Это должен быть как бы весь СССР, соединенный в одном фокусе. На пространстве большого парка должны расположиться в соответствующей природной обстановке национальные постройки всех народов, или почти всех народов нашего Советского союза. Но это должны быть не изолированные постройки,—это должны быть типичные народные хозяйственные усадьбы, жилые дома и надворные постройки.

Здесь будут расположены в соответствующих местах громадные северные избы-хоромы и белые глинобитные украинские хаты, и татарские мазанки, и кавказские сакли, и среднеазиатские кибитки, и юрты,—словом, все великое разнообразие человеческого жилища, обусловленного различными данными природы и климата и национальными бытовыми традициями. Конечно, каждая усадьба должна быть изолирована одна от другой, чтобы давать полное, целостное впечатление. Путешествие по такому парку даст посетителю возможность как бы в миниатюре совершить путешествие по всему необъятному Союзу. Наполнение всех построек этих жилищ утварью, обстановкой и всем хозяйственным инвентарем создает полную иллюзию реального бытия народов СССР.

Нет сомнения, что искусство народов больше сольется с самой подлинной жизнью, и эта его жизненность подведет к нему ближе каждого посетителя будущего музея. Подобно тому, как мы это видели в Скаенесе и в других скандинавских этнопарках, и в нашем будущем этнопарке заговорят и зазвучат и другие виды искусства. В соответствующих местах этого этнопарка в полной увязке с реальной национальной обстановкой будут воспроизводиться народные песни, обряды, обычаи, игры, будет звучать многообразная национальная музыка, будут разыгрываться театральные представления, изображаться народные национальные танцы.

Таким образом, национальное искусство найдет для себя возможность проявиться во всех своих формах и видах. Мы уверены, что это дело не только должно, но и может быть осуществлено, особенно при единодушной поддержке советской общественности и прежде всего самих национальных республик и областей.

Реально Москва имеет для этого прекрасные предпосылки в отношении самой территории. словно специально, для такого этнопарка создан весь тот огромный парк, что идет от территории Парка культуры и отдыха, то есть начиная от б. Искучинского дворца, по берегу реки Москвы и дальше, вплоть до Воробьевых гор. Разнообразная природа этой территории, имеющая равнины, лужайки, горы, овраги, густую чащу деревьев и реку и пруды, даст все разнообразие ландшафта, столь нужное для указанных выше целей этнопарка.

Москва, таким образом, выделила бы целый сектор для национальной культуры нашего Союза, что придало бы ей в значительной мере тот общесоюзный внешний отпечаток, о котором мы говорили выше.

Другим научным учреждением, которое задалось целью изуче-

ния и пропагандирования на этот раз не только культуры вообще, а исключительно искусства национальностей СССР, является в Москве Государственная академия художественных наук. Академия является своеобразным, единственным в мире по своей структуре учреждением. Деятельность ее посвящена не какому-нибудь отдельному виду искусств, а наоборот,—в этом ее существенное отличие,—она изучает все виды искусств. Однако эта комплексность искусствоведческих научных задач не исключает изучения как отдельных видов искусств (живопись, литература, музыка, танцы, театр и пр.), так и частных искусствоведческих проблем. Поэтому академия делится на большое количество всевозможных секций, отделов, разделов, комиссий и комитетов и в свою деятельность втянула помимо основных своих работников—действительных членов и научных сотрудников—огромное количество других лиц, как научных исследователей, так и практиков художников. Конечно, не могла Государственная академия художественных наук с первых же лет своего существования (она основана в 1921 году) не обратить внимания и на проблему изучения искусства народов СССР. Однако деятельность в этом направлении не сразу заняла одно из первых мест. Объясняется это чисто историческими причинами.

На первых порах искусство народов СССР, столь долго находившееся в обетановке гражданской войны и борьбы с интервентами, просто фактически не могло стать предметом конкретного изучения за отсутствием достаточной связи с местами, с культурными, а следовательно и художественными центрами союзных и автономных республик и областей. Первый смотр художественной продукции (почти исключительно кустарной) был сделан академией во время устроенной ею Художественно-промышленной выставки зимою 1923 года. Эта выставка много способствовала постановке и обсуждению столь важного для СССР вопроса о состоянии и будущих судьбах кустарно-художественной промышленности. Эта первая выставка положила начало бескомпромиссным выставкам на эту тему, организованным академией для заграницы. Советское правительство почти всегда поручало организацию художественных выставок за границей ГАХН. Но и помимо этого, кустарно-художественное дело искусства народов СССР с каждым годом находило себе место во всевозможных докладах и заседаниях в различных научных ячейках академии. Все чаще и чаще в академии стали устраиваться научно-показательные публичные лекции, вечера и концерты, посвященные искусству отдельных национальностей или группам их. Это вполне жизненная

стихия, вошедшая в недра Академии художественных наук, в конце концов потребовала своего организационного оформления в целях концентрации, углубления и планомерности в разработке проблемы об искусстве народов СССР—этом важном, как мы уже указывали не раз, элементе общесоветской культуры. Это настроение Государственной академии художественных наук шло навстречу аналогичным пожеланиям Паркомпроса, в частности научно-художественной секции Государственного ученого совета, предложившего академии создать у себя некоторый центр, методичеки разрабатывающий вопросы художественной культуры народов Союза. В результате 20 октября 1926 года был торжественно открыт Отдел по изучению искусства народов СССР. В обширной речи при открытии отдела А. В. Луначарский всесторонне осветил значение подобного рода работы и важность развития национального искусства в целях общечеловеческой и межнациональной культуры.

„Интернационализм,—говорил А. В. Луначарский,—понимаемый коммунистически, по-ленински, есть сила, которая приводит к чрезвычайно резкому очертанию национальных физиономий, в художественно-бытовом отношении в том числе, а вместе с тем и к чрезвычайно объединению всех отдельных нот общекультурного концерта в единую симфонию. Это, конечно, самое желательное, что может только себе представить идеал человека, хотя бы и ничего общего с коммунизмом не имеющего, но интересующегося яркостью жизненных проявлений человеческого гения.

Маркс когда-то сказал, что степень достоинства какого-нибудь общества, критерий его абсолютных или объективных достижений сводится к тому, насколько данное общество позволяет развернуть все заложенные в человеке возможности. Если мы скажем это не о человеке, а о человечестве, то нам будет ясно, что именно такого рода интернационализм дает возможность наилучшим образом развиться всем заложенным в человечестве возможностям наиболее пестро, наиболее ярко и вместе с тем наиболее едино.

Этим интернационалистским принципом как раз и достигается величайшее единство при величайшем разнообразии, то есть основной принцип красоты. Я сейчас не говорю о том, как же осуществляется, разрешается при этом вопрос об индивидуумах и общечеловечности,—это не касается нашей сегодняшней темы.

Вот это и есть та частная задача, которую поставила перед собою ГАХН при создании нового отдела по изучению искусства национальностей СССР. В нашей стране, где политическое и юриди-

ческое братство народов осуществлено, мы должны показать пример того, как это братство отражается на художественно-культурной жизни всего нашего целого и каждой народности в отдельности“.

Согласно с общими важными заданиями Отдел изучения искусства народов СССР особенно стремился к тому, чтобы как можно ярче, конкретнее, непосредственнее подвести московскую научную и вообще широкую публику к подлинным сокровищам национального искусства народов СССР. Прежде всего нужно было пропагандировать это искусство, заразить его художественной действительностью, заставить полюбить это многообразие художественных форм, за национальным своеобразием дать почувствовать общечеловеческое единство. Поэтому преобладающей формой работ отдела являлась и до сих пор является форма открытых заседаний с докладами, соединенными с непосредственным показом живого искусства. Трудно даже перечислить все те национальные вечера, которые были проведены за эти годы ГАХН. Здесь звучали голоса и чувашей, и мордвы, и вотяков, и народов Дагестана, и крымских татар, и казаков, и многих других. Естественно, особенно ярко показали себя народы союзных республик, с их народными примитивными формами и с формами искусства высокой культуры. Украина, Белоруссия, Грузия не раз демонстрировали свое искусство в стенах ГАХН, а их научные и художественные специалисты делали содержательные доклады.

Однако самым важным и, можно сказать, во многих отношениях историческим моментом, не только, конечно, для ГАХН, но и для всей советской культуры, явилась организованная ГАХН, по поручению правительства СССР, юбилейная выставка искусства национальностей СССР в ознаменовании десятилетия Октября. По полному праву историческим это событие нужно назвать потому, что эта выставка явилась первым и первым смотром всех видов советского национального искусства, от которого поведется все дальнейшее подобного рода общесоюзные смотры художественной культуры народов СССР.

Выставка эта превзошла и количественно и качественно все ожидания. Достаточно сказать, что для ее размещения в Москве не нашлось единого помещения. Пришлось ее разместить в трех зданиях: обширнейший Отдел народного кустарного искусства был размещен в залах Государственного центрального музея народо-ведения (б. Пескучный дворец), Отдел изобразительного искусства, театра и кино — в выставочном зале Вхутемиса и, наконец, Отдел

художественной литературы—в доме Герцена. Эта демонстрация искусства народов СССР явилась красноречивым свидетельством тех больших художественных достижений, какие осуществили за такой небольшой срок освобожденные Октябрьской революцией советские народы.

Все отделы, все разделы выставки показали воочию, что коммунистическая революция не только не уничтожила, как клеветали буржуазные государства, художественную культуру в нашей стране, но, наоборот, она вскрыла громадную творческую силу и обнаружила небывалые новые плоды в области национального искусства. Значительнейшие и яркие достижения в области живописи и театра проявили наши союзные республики: Украина, Грузия, Армения, Белоруссия. Важно то, что каждая из них дала свои художественные формы, выразила свой художественный облик и вместе с тем проявила в основных чертах единое социальное устремление. На всей выставке, на всех областях искусства, у всех народов, при всей художественной самобытности лежал отпечаток внутреннего единства, заключенного в них общего советского начала. Как ни были различны и многолики национальные художественные формы, но везде сквозила то больше, то меньше, то ярче, то глуше их внутренняя социально-революционная устремленность. Даже в народном традиционном искусстве эта юбилейная выставка к десятилетию Октября показала, как глубоко запали брошенные им семена в национальные культуры, в частности в национальное искусство. Многие, помещенные в настоящий сборник статьи базируются или во всяком случае вдохновлены художественным материалом бывшей юбилейной выставки. Из этих статей станет ясно, о каких художественных потенциях народов СССР говорила эта выставка.

Мы не можем не признать, что сю положено начало тем обязательным художественным смотрам общесоюзного искусства братских народов, какие в дальнейшем будут происходить как в центре СССР, так и в центре отдельных союзных республик. Взаимное осведомление и взаимное сопоставление художественной продукции народов СССР будет все больше и больше осознаваться как естественная потребность художественных изысканий у деятелей искусства каждой советской народности. В таком взаимном воздействии—залог исключительной свежести и жизненности нашего будущего советского художественного процесса и прогресса.

Одна область национального искусства, богато представленная на Всесоюзной юбилейной выставке народов СССР, в настоящем сборнике, однако, остается неосвещенной. Это область словесного

искусства—литература. Это огромная самостоятельная тема, подлежащая статье предметом особого сборника. Революция приоткрыла завесу над такими фактами, которые до нее просто были неизвестны, даже не могли быть известны. Только революция дала многим народам письменность, только теперь для многих народов составляются научные грамматики, а потому только теперь открылись богатства словесного устного творчества—фольклора—у многих, ранее совсем не изучавшихся народов. Но и вообще фольклор народов СССР сам получил новые сдвиги, в нем зазвучали новые мотивы, и тем более интересен он стал для научного исследования и непосредственного художественного восприятия.

Еще более развилась художественная литература тех высококультурных народов СССР, у которых раньше эта литература искусственно придавливалась пятою самодержавия. За советский период в этой области проделана у ряда народов такой громадный путь, появилось такое огромное количество произведений, что сделать общий обзор ее не представляется возможным. Художественная литература Украины, Белоруссии, Грузии, Армении, Татарии и ряда других республик—каждая требует своего самостоятельного обзора.

Вслед за важным событием устройства выставки в жизни изучения искусства народов СССР в Государственной академии художественных наук произошел характерный дальнейший сдвиг. Искусство народов СССР в силу своего все большего и большего роста, а также с накоплением в Москве все большего и большего количества специалистов-искусствоведов из недр самих национальностей естественно потребовало своего дифференцированного изучения. В результате Отдел изучения искусства народов СССР превратился в соответствующий комитет, объединяющий собою самостоятельные разделы, посвященные искусству отдельных народов. Так, уже в комитете действуют разделы грузинский, украинский и белорусский, татарский, узбекский, еврейский, и в стадии организации находятся разделы армянский, малых народов Севера. Надо думать, что вскоре же будут присоединены и другие национальные разделы.

Мы еще раз хотим подчеркнуть на этом примере всю важность активного сотрудничества искусствоведов из самих национальностей в общем научном деле. Пример Всесоюзной выставки искусства народов СССР не остался без своего продолжения: в Москве в феврале месяце 1929 года в Государственной академии художественных наук была открыта выставка изумительной художественной украинской графики. Целый ряд представителей этого тонкого искус-

ства, получившего на Украине сейчас особое развитие, как художники Касьян, Бойчук, Седляр, Падалка, Сахновская, Паленинская, выставили свою новейшую продукцию и показали еще больше совершенства своего мастерства по сравнению с экспонатами, бывшими на Всесоюзной выставке.

Все чаще и чаще находят себе место более частные национальные художественные выставки, например выставка художественного орнамента крымских татар или выставка украинского орнамента и т. д. Нельзя оставить без внимания на первый взгляд как будто сравнительно маленький факт: приобретение Государственной третьяковской галереей после Всесоюзной выставки ряда картин национальных художников: Софьи Бойчук (Украина), Шехтман (Украина), Пиромашинвили (Грузия), Ладо Гуднашвили (Грузия) и др. Но всякому ясно, что этот, с виду маленький факт на самом деле приобретает исключительное значение как первый шаг к превращению Третьяковской галереи, являющейся хранилищем почти одних русских художников, в будущую галерею живописного искусства советских народов.

Музыкальное искусство народов СССР также все значительнее и громче звучит на сценах и эстрадах московских театров и концертных зал.

За эти годы и сцена Большого театра и эстрады Дома Союзов и консерватории не раз заполнялись пестрыми группами национальных певцов и музыкантов. Особенно торжественны бывали такие национальные концерты в дни Съезда советов и в различные юбилейные дни.

Большой интерес вызвали к себе и получили широкую популярность не только среди советской интеллигенции, но и в рабочих массах такие национальные ансамбли, как, например, Первый восточный ансамбль имени О. Д. Каменевой, руководимый т. Тархановым, украинская капелла и др. Имеется в Москве и ряд других национальных ансамблей, впрочем, не всегда одинаково высокого качества. Передко то здесь, то там выступают в Москве музыкальные хоровые кружки студенческой национальной молодежи, имеющиеся как при отделениях вузов, так и объединяющие студентов разных вузов.

Привитие интереса у московской публики к национальному пению и музыке народов СССР косвенно проявляется в том, что целый ряд отдельных певцов включает в свой концертный репертуар музыкальные произведения различных национальностей Союза. Наконец в этой области большую деятельность развивают мо-

сковские радиостудии, передавая по эфиру национальную музыку и пение как со своих станций, так и транслируя оперы и концерты из других национальных культурных центров (например Харькова).

Впрочем, в демонстрации музыкального и певческого искусства не все обстоит достаточно благополучно. Спрос на национальную музыку вызывает предложение. Но эти предложения не всегда бывают доброкачественными. Поредко можно слышать от знатоков национального искусства, а тем более от национальных музыкальных специалистов, что очень часто на московских сценах и даже радио национальная музыка и пение передаются в искаженном или утрированном виде. В этом отношении в Москве надо серьезно еще поработать. Нужны такие публичные музыкальные выступления подвергать серьезной научной и художественной экспертизе. Москва нуждается в серьезной и углубленной консультации по этим вопросам, и здесь без самих национальных специалистов обойтись трудно.

Отрадным моментом являются не раз бывшие в Москве гастрели национальных театров, например татарского, башкирского и др. В Москве имеются уже и зачатки постоянного национального театра, как, например, татарского. Однако в области этой в Москве предстоит сделать еще очень много. В Москве не раз поднимался вопрос о передаче одного из московских театральных зданий специально под нужды национального театра. Реализация этого начинания, наверное, не за горами.

За самое последнее время в Москве сильно оживилась деятельность по ознакомлению советских читателей с национальной литературой народов СССР. Произведения национальных писателей, издаваемые Госиздатом под названием „Творчество народов СССР“, пользуются все большим и большим успехом. Искусству и главным образом литературе национальностей уделяет внимание секция литературы и искусства Коммунистической академии, выдвинувшая на своих заседаниях целый ряд актуальнейших вопросов о современном движении национальной литературы. Безусловно важным моментом в деле взаимного ознакомления советских народов с их художественной литературой является включение в издаваемую Коммунистической академией Литературную энциклопедию статей, всесторонне характеризующих главнейшие факты всех национальных советских литератур в их прошлом и настоящем.

Знаменательным событием последнего времени явилось посещение Москвы шестьюдесятью украинскими писателями. В Москве украинские писатели, представлявшие все группировки современ-

ной украинской литературы, выступали в различных собраниях со своими произведениями, сообщениями и беседами. Эта украинская неделя послужила укрепленно тесных связей Украины с русским писательским миром. Украинцы ознакомили своих товарищей по перу с достижениями, направлениями и настроенными украинской литературы и еще больше продвинули в сознании русского писателя и читателя все своеобразие и мощь художественного украинского слова. Осенью посетила Москву группа татарских писателей, горячо встреченная москвичами.

На этих примерах еще раз сказана вся плодотворность взаимного общения и взаимного воздействия художников двух союзных советских народов друг на друга. В частности с этого момента наши толстые литературные журналы стали значительно больше уделять внимания как произведениям национальной литературы, так и их критическому освещению.

Все эти факты, а их еще можно было достаточно умножить, свидетельствуют об одном—что искусство народов СССР все больше и больше входит в художественную жизнь Москвы как один из заметных и важных моментов. Справедливо будет упомянуть, что повседневная московская пресса достаточно чутко и внимательно относится ко всем выявлениям в Москве национального искусства народов СССР, уделяет этому немалое место и этим самым содействует дальнейшему продвижению к читателю фактов общесоюзной художественной культуры.

Нет сомнения, что в ближайшие же годы взаимное воздействие искусства народов СССР во всех его формах будет сказываться все сильнее и сильнее.

Недаром на последней сессии ЦИКа во всю широту поставлен вопрос о создании в Москве особого Дома национальных культур, который должен явиться средоточием культурных национальных сил, съезжающихся в Москву из разных республик и областей Советского союза.

В самое последнее время постановлением Коллегии Наркомпроса в связи с реорганизацией ГАХН научная деятельность по изучению искусства народов СССР перенесена в главный центр научной коммунистической мысли—во Всесоюзную коммунистическую академию. При секции искусства, литературы и языка образована большая подсекция искусства народов СССР. Подсекция выделила комиссии: 1) закавказскую, 2) тюркскую, 3) украинскую, 4) белорусскую и 5) финно-угорскую. Подсекция приступила к своей работе, выработала производственный план и наметила ряд на-

учных сборников по искусству народов СССР. В этой подсекции и ее комиссиях соединились наиболее видные марксистские силы националов, работающих в Москве.

Вместе с тем с расширением уже действующих учреждений, целиком посвященных культуре народов СССР, как Государственный центральный музей народоведения; с осуществлением широких планов о создании в Москве этнопарка, с сооружением в Москве специального здания для гастролей национальных театров, с устройством специальных помещений для художественных национальных выставок, с развитием и усилением переводческой литературы советских национальностей, а главное—со все большим ростом молодых деятелей в области национальных искусств и с развитием взаимных культурных связей с ними Москва еще больше станет отражать братское сотрудничество народов СССР в строительстве советской художественной культуры.

Проф: Б. Соколов.

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА НАЦИОНАЛЬНОСТЕЙ

Бескопечные земельные пространства Советского союза, тянувшиеся от „филиппских хладных скал до пламенной Колхиды“ и на многие тысячи километров с запада на восток к тихоокеанским берегам, заселены многими десятками разнообразных племен и языков.

Данные всесоюзной переписи 1926 года насчитывают сто восемьдесят девять народностей, различных по языку. Но далеко не один язык отличает одну народность от другой. Громадное большинство народностей Советского союза резко отличается друг от друга по своему социальному быту и всем особенностям своего исторического прошлого и современного хозяйства. Человеку, живущему среди одной какой-либо крупной народности, особенно в культурных центрах—городах, не всегда удается охватить в своем сознании всю ту многоликость, ту поразительную, не имеющую себе равной национальную пестроту, которую являет собой Советский союз. Прошло только двенадцать лет с того времени, когда Октябрьская революция, усилиями рабочих и крестьян, превратила бывшую Российскую империю в свободный союз вполне равноправных национальностей. Для нас, живущих теперь, кажется каким-то далеким и тяжелым сном то время, когда все народы СССР по воле бывшего гегемона, то есть русской буржуазии и ее правительства, насильственно подвергались окрашиванию в единый „великорусский“ облик. Настойчивые усилия русификаторов в прошлом совершенно не считались с историческими судьбами той или иной народности. Бывшие владельцы России не только не поощряли развития национальных культур—наоборот, они старались убить все проявления, задушить все ростки национального культурного самосознания, так как в нем естественно видели прямую опасность для своего владычества. Мы знаем, что в дореволюционные годы носители власти всеми зависящими от

них способами противились проникновению знаний и научной мысли в национальную среду. Они ясно сознавали, что искры науки и просвещения, проникая в глубь сознания, рано или поздно должны будут привести к тому, что отдельные национальности осознают ненормальность положения, попытаются освободиться от наследственной опеки и пойти по пути самостоятельного культурного развития.

Среди народов, входивших в состав 6. Российской империи, паберется немало таких, которые имеют свою, исторически сложившуюся культуру, отнюдь не менее старую и богатую, чем культура русского народа.

Такие народности, как грузины, украинцы и ряд других, уже вполне созревшие для самостоятельной политической и культурной жизни в силу ранее бывших условий, были обречены на совершенно недостойное для них прозябание. Другие национальности до самой революции были поставлены в такие условия, что были припуждены буквально находиться „на задворках“ культуры и пользоваться лишь теми крохами, которые благосклонно отдавали им их господа. Самый многочисленный класс среди всех национальностей, населявших царскую Россию—крестьянство, которое всегда являлось наиболее ярким и правдивым выразителем сущности национальной культуры, в продолжение многих веков существовало под сильным гнетом. Национальное искусство, наполненное множеством самых разнообразных и богатых возможностей, должно было влечить такое же жалкое и недостойное существование. Язык искусства, по природе интернациональный, объединяющий и роднящий в себе сибирских кочевников с горцами Кавказа и украинскими пахарями,—и он казался страшным и опасным для тех, кто стремился удержать в своих железных тисках подчиненные миллионы людей. Если иногда проявления национального искусства и привлекали отдельных исследователей из русской буржуазии, то эти исследователи, по вкоренившейся привычке, смотрели на него как на что-то третьесортное и глубоко провинциальное. Из среды же самих национальностей почти не было, да и не могло быть своих ученых исследователей, которые бы, зная язык, планомерно и строго научно изучали и фиксировали пути развития искусства своего народа. Высшие слои национального общества в одной своей части совершенно порвали с своим родным языком и родной культурой и настолько русифицировались, что даже стыдились своего происхождения и считали себя совершенно обрусевшими; другая часть национальных буржуазных

кругов крепко держалась за традиции своей национальной культуры, но ввиду тех гонений на нее, которые несли русская власть, они болезненно старались сохранять только старые формы и в этом направлении переходили в другую крайность. Не учитывая общего движения жизни и социальных сдвигов, они держались только за внешнюю форму, часто уже не имевшую жизненных основ, и старались во что бы то ни стало ее сохранить. А русское буржуазное общество, русская интеллигенция не задумывались над тем, как нужно подойти к тому или иному народу; наши до-революционные ученые прилагали ко всем одну мерку и часто на все национальные кроме русского смотрели как на забавную экзотику. Некоторые русские искусствоведы в конце XIX века про-рочествовали о том, что пройдет немного времени—и эта „экзотика“ отживет свое время и уступит место единой инвентаризирующей великодержавной культуре. Русский стиль в искусстве, отражающий художественные устремления шовинистически настроенной буржуазии, внедрялся в пеструю среду народов всеми способами, вплоть до мер полицейского воздействия. Так, например, в отдельных национальных районах строили дома и церкви в русском стиле, и вдохновители этого строительства не задумывались над тем, что существуют другие архитектурные формы, гораздо более близкие и понятные населению данного края. Школы, создаваемые в национальных районах, проводили поголовное обучение на русском языке, по существу почти совсем ненужном в жизни, а национальные языки совершенно не вводились в число преподаваемых предметов. Множество языков по этой же причине вплоть до самой революции не имели своей письменности. Можно привести немало фактов подобного характера, и они все будут свидетельствовать о том, что история культуры отдельных национальностей в Российской империи потеряла и не исползовала ценнейшие памятники, совершенно забытые и безвозвратно канувшие в вечность. Сотни художественно одаренных людей без всякой пользы для мировой сокровищницы искусства прожили свои жизни и унесли с собой в могилу свои неразвившиеся и неподдержанные таланты. Мы знаем немало очагов, в которых зарождались отдельные отрасли национально-художественного творчества, и они гибли, не получая должного поощрения от грубых и недостойных мероприятий русских буржуазных „культуртрегеров“.

Последние годы перед Октябрьской революцией были эпохой особенно сильного и настойчивого наступления на культуру на-

циональностей. Мировая война, затеянная из-за столкнувшихся экономических интересов крупнейших капиталистических держав, поставила последнюю точку, и наконец революция 1917 года одним взмахом изменила существовавшее ранее положение. В образовавшемся Советском союзе все и малые и крупные народы получили возможность строить свою культуру и искусство на совершенно равных началах. Власть, перешедшая от буржуазии в руки рабочих и крестьян, поставила искусство на одну из самых существенных и социально важных высот в деле обслуживания широких масс населения. Истекшие со времени революции годы убеждают нас в том, что искусство действительно стало достоянием масс и перешло из закрытых для общества кабинетов „дестетствующих“ любителей и дилетантов в научные институты и рабочие клубы, школы и в самую глушь крестьянской деревни. Еще существеннее то, что наряду с этим только наше время породило такие условия, в которых стали возможными и актуальными проблемы подлинно научного и вполне беспристрастного изучения путей развития национального искусства. Мы являемся свидетелями возникновения множества научно-исследовательских институтов, целых академий, музеев и научных обществ в национальных районах и вообще таких организаций, о создании которых до революции не могло быть и речи. Многотысячные армии краеведов наполняют теперь собой все захолустные уголки ранее глухой и бессловесной провинции. Наконец последние годы выдвигают из среды каждой национальности кадры квалифицированных молодых искусствоведов, которые активно принимаются за разрешение проблем марксистского изучения своего национального искусства, тесно согласовывая свои методы работы с общими задачами социалистического строительства нашей страны.

Для всякого беспристрастного человека становится ясным, что советизация нашей страны создала условия, в которых могут свободно развиваться творческие потенции мастера, без различия в том, является ли он высококвалифицированным художником, создающим большие и сложные полотна или литературные произведения, или же он просто неграмотный кустарь, использующий для своего мастерства оленью шкуру в суровых условиях долгой полярной ночи.

Советское искусствоведение, освободившееся от ранее господствовавших шовинистических тенденций, стоит перед громадными задачами собирания материалов по национальному искусству и дальнейшей их научной проработки. Правда, уже после Октябрь-

ской революции мы знаем, что многие буржуазные идеологи твердят о том, что советская власть якобы стремится нарушить особенности и права отдельных национальностей и утопить все в каком-то едином безразличном интернациональном море. Но факты последних лет, жизненная практика СССР говорит как раз об обратном.—Полное равноправие национальностей всколыхнуло небывающую волну расцвета национальных культур и громадного взаимного интереса друг к другу. Если сейчас сделано еще очень мало, то все же можно с уверенностью констатировать факт, что прошедшие годы принесли уже ряд отдельных трудов по разным отраслям национального искусства, о которых раньше не приходилось и думать. Искусство национальностей до Октябрьской революции было для громадного большинства и исследователей и зрителей в полном смысле слова „terra incognita“. Поэтому понятным и закономерным было то, что первые годы, когда наука стала работать на этом громадном и неизведанном поприще, не дали нам каких-либо существенных научных выводов и итогов, а были годами накопления.

Истекшие годы протекли под знаком собирания сведений и материалов, фиксации наблюдающихся фактов для дальнейших научных изысканий и выводов. Этим объясняется громадный рост и в центрах и на местах музеев с этнографическими и художественными коллекциями всех видов, такими коллекциями, которые раньше выкидывались и не признавались научно значимыми предметами—теперь же, наоборот, находят иногда признание как уникальные образцы первых ростков национального художественного самосознания.

Следствием социальной ломки прежних взглядов на культуру и искусство явилось и то, что современная научная мысль в корне изменила свой взгляд на самое определение искусства и его границы. Если раньше на художественное произведение крестьянина и кустаря смотрели как на что-то низкое и мало значимое и при этом резко отграничивали такое искусство, называя его „прикладным“ или „народным“, отличая его от произведений индивидуальных квалифицированных мастеров, то теперь искусство рассматривается всеми как единое целое. Стадии его развития определяются не высокомерным определением „низкого“ и „высокого“, а исключительно едиными для всех памятников искусства явлениями социального и экономического окружения.

Современное марксистское искусствоведение совершенно отчетливо утвердило положение о том, что источники искусства следует

искать не в каких-то метафизических вдохновениях отдельных творцов. Для нас безусловным является тот факт, что возникновение искусства находится во власти биологических и социальных функций человека и находится в прямой связи с теми формами быта и хозяйственного уклада, которые его окружают.

Географическое положение отдельных частей Советского союза резко различается друг от друга. К этническим и историко-культурным различиям отдельных народностей присоединяются и те, резко отличающиеся социально-бытовые и хозяйственные основы, на которых базируется их современная жизнь,—и это вполне понятно. Какие общие точки мы можем видеть между кочевыми населенками вечно мерзлых тундр Сибири и между горцами, занимающими скалистые ущелья почти тропического Закавказья? Все в них глубоко различно—и язык, и социальные традиции, и общая обстановка быта и хозяйства. И вместе с тем и у тех и у других есть общая тяга к художественному творчеству, пускай тоже совсем неодинаковому.

Можно утверждать, что наличие художественного импульса есть явление интернациональное, оно свойственно всякому народу и внутри его всякому классу, и нельзя найти ни одного народа на земле, у которого бы это стремление в той или иной степени не наблюдалось.

Подтверждение приводившегося выше определения искусства как социального фактора мы можем ближе всего проследить на произведениях искусства, вышедших из недр крестьянского класса. Будет ли это произведение изобразительного искусства или памятник народной поэзии—и в том и в другом одинаково можно нащупать и выявить прямую связующую нить, приводящую этот памятник к историко-бытовым и социально-хозяйственным основам жизни крестьянства.

Карл Бюхер в своей известной работе „Искусство и ритм“⁶ говорит о том, что искусство есть рефлекс трудовых функций человека. В подтверждение этой теории обратимся к искусству кочевых народностей Сибири—коряков и камчадалов. Народности эти живут исключительно охотничьим промыслом, среди бедной порастительности тундры. Что же является излюбленными темами в их искусстве? Безусловно—охота. вполне ясно и последовательно то, что на их изделиях из моржового клыка, на разрисованных берестяных коробках и бураках повсюду встречаются фигуры оленей, охотников на лыжах, тюленей и т. д. Изображения, навеянные растительным миром, у них почти совершенно отсутствуют,

потому что их жизнь и их труд не имеют никакого соприкосновения с цветами и другими растениями, потому что коряков и камчадалов окружают в их постоянной жизни вечная мерзлота и скудная растительность севера.

Если взять изобразительное искусство тех народов, которые живут в окружении богатой и разнообразной растительности, то увидим как раз обратное. Здесь мы будем постоянно встречать очень сложные и разнообразные переплетения мотивов, включающих в себя всю флору данного края,—мотивы деревьев, всевозможных цветов, листьев и колосьев. Все это как раз будут изображения тех предметов и той обстановки, в которой протекает трудовая жизнь жителей этой местности.

Материалы раскопок дают подтверждение тому, что многие из народов, которые живут теперь земледельческим трудом, в прошлом стояли на примитивных ступенях культурного развития и занимались исключительно охотой. Это видно, например, из раскопок славянских погребений. На сохранившихся глиняных черепках мы видим изображения зверей, охотников с луками и ряд отдельных эпизодов из охоты на зверя. То же самое можно наблюдать и по дошедшим до нас предметам античного мира.

Из всего сказанного можно вывести заключение о том, что первичные проявления искусства были изображением труда человека и тех предметов и обстановки, которая его при этом окружала. У народов, стоящих на первых ступенях культурного развития, изображение фигур людей или животных приобретало значение и смысла культовых и магических знаков и охранительных амулетов, цель коих была—оградить человека от несчастий, злых духов и т. п.

Художественное творчество первобытных народов древности, а также и творчество тех из современных нам народов, которые не имеют еще своей развитой культуры, есть, как уже было сказано, простое отражение трудовых процессов. Но как только в среде той или иной национальности появляется общественная жизнь и намечаются формы и контуры общественной коллективной и классового разделения, искусство начинает выявлять творческую сущность определенной группы людей, определенного класса, представители которого связаны между собой общими социально-бытовыми основами и общими формами труда. Историческая судьба народа, соприкосновение и заимствование от культурно более сильных соседей ведет к созданию в среде данной национальности, своего национального стиля в искусстве.

С возникновением национального стиля прежние примитивные изображения, разнообразные и пестрые и по содержанию и по форме, превращаются в более стройные композиции. Эти композиции по своей стройности и общей целеустремленности свидетельствуют об едином движении мысли отдельных мастеров. Орнамент как законченная система художественного творчества в пределах национального стиля занимает центральное место по множеству разнообразных вариаций и оттенков.

На протяжении многих веков искусство играет роль орудия социальной организации людей. Это можно проследить по самым разнообразным отраслям художественного творчества. Возьмем песни первобытных людей, воспроизводившие трудовые моменты человеческой жизни, или песни, передававшие в идеализированном виде жизнь войны. Можно с уверенностью сказать, что исполнение этих песен вело к сплочению целого ряда людей, к коллективизации и общим волевым устремлениям. То же самое можно сказать и о танце. И, наконец, в вопросах, касающихся изобразительного искусства, если мы обратимся к рисункам первобытных пещерных людей доисторической эпохи, то рисунки эти с имеющимися в них моментами и эпизодами из охотничьего быта можно и следует рассматривать как опыт социально организующий и воспитательный—опыт сплачивания общественного коллектива. Аналогичные этому примеры можно наблюдать и в наши дни у тех народностей, которые стоят на первых ступенях культурного развития (например национальности северных окраин СССР). Поэтому для исследователя изучение их искусства особенно актуально.

Национальный стиль в искусстве выдвигает, как определенный закон, относительное единообразие художественной формы, сюжета и общей композиции художественного памятника. Но это отнюдь не означает того, что при таком понимании каждое произведение рассматривается как повторение и копирование с ранее существовавшего образа. При подходе к предмету с точки зрения формально стилистической исследователю удастся выявить лишь национально-художественные формы, свойственные определенной народности, и иногда выявить характерные стилистические особенности данного произведения. И то и другое совершенно недостаточно с нашей точки зрения. Всякое произведение искусства должно рассматриваться социологически, то есть в связи с социальными условиями той среды, из которой оно вышло. Каждый исследователь должен прежде всего поставить себе целью рассматривать предмет не оторванным от окружающей его обстановки (социальной

среда, бытовые хозяйственные условия, естественные ресурсы, природные условия и т. д.).

При таком социологическом методе изучения произведения искусства делается первостепенно важным самое подробное, самое тщательное ознакомление с лицом, его производящим, и со всеми условиями и обстоятельствами, в которых протекал творческий процесс мастера. Цель этого очерка—подчеркнуть, что в наших условиях работы должно быть обращено особо важное внимание на самое тщательное фиксирование личности художника и окружающей среды. Это совершенно одинаково относится и к творцам, и к исполнителям народных песен и других жанров народной словесности, и к мастерам-кустарям, работающим по производству предметов изобразительного искусства. На нижеследующих двух примерах постараемся наглядно разъяснить важность и целесообразность выдвигаемой нами проблемы.

Во время работ фольклорной экспедиции Государственной академии художественных наук в русских районах Карельской АССР (Заонежье, Пудожский край в 1926—1928 годах) участники экспедиции поставили себе целью, наряду с записью текстов были и песен, производить детальное обследование всех социально-бытовых условий, в которых живет население этого края. Прежние работники в области фольклора, записывая тексты, преследовали исключительно историко-литературные цели, и поэтому получаемый ими материал, при всей своей научной значимости, не мог приводить к каким-либо выводам, стоящим вне пределов чисто литературоведческих дисциплин. На основании прежних записей исследователи-фольклористы могли давать определения об эволюции или видоизменениях литературного жанра или отдельного фольклорного памятника вне его связи с общим социальным и бытовым сдвигом в жизни того класса, из которого он вышел. Только метод, применяемый теперь, может объяснить все те социальные основы и внутренние причины, в силу которых данный памятник продолжает бытовать в данной местности. Наиболее ярко это видно на примере былины. Былина как фольклорный жанр в далеком прошлом была распространена по всей русской территории. Веди свое начало от времен Киевского княжества, она во время русского средневековья имела широкое распространение в Центральной (Московской) Руси.

Еще около трехсот лет назад, в силу очень быстро и резко внесенных элементов новой культуры и цивилизации, былина, по существу о событиях из прошлого, стала исчезать из Цен-

традной России. Она стала отходить в места более далекие от культурных и городских центров. С первого взгляда может показаться странным, что житель далекого Северного края, живущий среди лесных дебрей и каменных гряд, любит петь о „раздольице в чистом поле“, о „степной ковыль-траве“ и о таких далеких городах, как Киев, Чернигов. Но когда выйдешь в суть жизненного уклада северного крестьянина, то станут яснее понятными те причины, благодаря которым былина в течение нескольких веков продолжает жить и интересовать северного крестьянина.

Пронежский край, оторванный от культурных центров, далекий от всяких путей сообщения, сохраняет до некоторой степени до сих пор в своем жизненном укладе бытовые традиции Руси XVII столетия. Занятия населения, заключающиеся главным образом в охоте и рыболовстве, теснейшим образом связывают жителей этих мест с миром природы. И эта связь содействует сохранению в нем тех пережитков верований и традиций, которые приводят его к необходимости выражения своих мыслей и переживаний в былинах, форма и содержание которых до сих пор для него очень близки. Занятия северного крестьянина, не требующие особой быстроты действий, настраивают его на созерцательно-спокойный лад, поэтому эпическая поэзия, медленно-величавая и долгая, есть любимый способ выражения его художественной устремленности. Эти наблюдения, о которых здесь вкратце сказано, являются выводом, сделанным после долгого и детального изучения всей социальной структуры данного края. Фольклорные экспедиции во время своей работы произвели очень тщательное изучение всех бытовых условий, в которых живет пронежский крестьянин. Были зафиксированы все моменты его трудовой деятельности и сделаны наблюдения над теми экономическими и хозяйственными факторами, среди которых протекает его жизнь.

Не меньшее внимание было обращено на расспросы самого исполнителя художественного произведения. Записки дали очень ценный материал, который дает ответы на такие вопросы первостепенной важности, как, например: от кого научился данный исполнитель, как он сам воспринимает и реагирует на исполняемые им сюжеты, в какой мере и каким образом его искусство связывается с его трудовыми и семейными обязанностями. Собранные экспедицией биографические и автобиографические сведения дают ответ на чрезвычайно интересный вопрос—каким образом традиционность в художественном творчестве уживается и

уравновешивается с проявлением личного художественного импульса и вкуса исполнителя.

Ответы на все эти вопросы и задача полного обследования всего того окружения, в котором находится данное произведение, и приводят к тем результатам, которые с такой ясностью и четкостью в искусствоведении выдвигаются социологическим методом. Только при пользовании этим методом могут достигаться результаты подлинно научного значения, имеющие объективную ценность.

Такую же, если не большую пользу приносит проникновение исследователя в производственную лабораторию крестьянина, работающего над предметами изобразительного искусства. Примером в этой области возьмем произведенное в 1927 году, по заданию Государственного музея пародоведения, обследование гончарного промысла среди украинского населения Подолья. Существующая по этому вопросу литература и кое-какие архивные данные свидетельствуют о том, что гончарство является одним из старейших по времени, традиционных занятий, развитых среди подольского крестьянства. Богатые залежи глины в этой местности ведут к тому, что глиняная посуда вплоть до нашего времени, еще со времен доисторических, есть главное орудие, применяемое в домашнем обиходе крестьянина. Изготавливая те или другие, чисто утилитарные предметы обихода, местное население и в далеком прошлом и теперь стремилось воплотить в них свои художественные способности. Это достигалось как в создании изящных форм посуды, так и в украшении ее орнаментировкой. Сохранившиеся в музеях на Украине, в Ленинграде и Москве памятники искусства прошлых веков, поставленные рядом с современными изделиями, развертывают перед нами интересную картину своеобразной эволюции и видоизменений этого искусства. Расспросы старых гончаров и осмотр их изделий дают возможность проследить на протяжении почти целого столетия своеобразный ход их производственных традиций. Даже по работе одного мастера в результате его опроса и изучения его старой и современной продукции видно, как непосредственно зависит ход его художественной мысли от окружающей его среды и развертывающихся вокруг него социальных событий.

Это особенно заметно при подходе к росписи посуды, то есть к ее орнаменту. Излюбленные темы, которые берутся подольскими гончарами, это темы из окружающего их растительного мира. Из поколения в поколение переходят изображения тех же „соляничников“ (подсолнухов), „сосенок“ и винограда. Молодой гончар, будучи еще совсем ребенком, постепенно впитывает в себя тради-

ционные художественные навыки своего отца. Делаюсь самостоятельным мастером, он никогда не повторяет их пунктуально, а берет их лишь за основу и, пользуясь этой основой, начинает творить. Его произведения отличаются от произведений его отца иногда очень немногим, но при личном разговоре с ним понимаешь, что эти вводимые им изменения как раз и соответствуют тем новым запросам и требованиям, которые характерны для его эпохи. Иногда эти запросы основаны на чисто технических причинах (исчезновение одной краски и замена ее другой, упрощение ремесла благодаря рационализации производства, новые запросы, выдвинутые рынком, и т. д.). Повторяем, только ознакомленные со всеми этими условиями может дать подлинную научную картину художественного производства. Только при таком подходе станут понятными те корни, на которых зиждется искусство какого-нибудь класса.

Выдвигаемый метод изучения предметов крестьянского искусства приобретает теперь особенно актуальное значение по следующей причине.—Только при таком методе мы сможем содействовать переходу многих тысяч художников из национальностей СССР к запросам, выдвигаемым современностью. Наша цель—помочь им направить свое искусство целиком в тот новый канал, который выдвинула революция.

Таким серьезным подходом, проникновением в психологию мастера мы можем добиться желаемых результатов, чтобы искусство национальностей пошло вровень с тем быстрым темпом социалистического строительства, на который вступил весь СССР. Мы должны раз навсегда отвергнуть приемы „эстетствующего“ любования, с каким подходили к крестьянскому искусству дореволюционные деятели искусства и особенно многочисленные „дамы-патронессы“, создававшие кустарные школы. Приходится заметить, что бывают еще и в наши дни случаи, когда отдельные деятели не так, как следует, подходят к разрешению этой сложной проблемы. Во имя сохранения внешней видимости они пытаются искусственно сохранить старые формы и сочетать их с новыми смелыми запросами современности. И что же получается? Получается какая-то жалкая „сухальность“, оторванная от старых корней и непонятная и чуждая новым требованиям эпохи. Нужно быть смелым и решительным в этом деле и идти на то, что многие, очень многие из старых форм отжили свое время и должны быть отсечены. Но вместе с этим нужно всегда помнить, что творческие потенции масс безграничны. Ни на минуту не следует

забывать то, что на наших глазах национальности СССР всего только за двенадцать лет при тяжелых и тормозящих обстоятельствах сумели развернуть свою художественную культуру. Многочисленные факты буйного роста национальных культур за эти годы должны служить ярким доказательством того, что это есть только начало небывалого расцвета всех отраслей искусства. Новый, социалистический быт несет вместе с собой безграничные возможности заполнения новым содержанием и революционной тематикой памятников национального искусства.

Новые ряды национальных работников-искусствоведов из рабочей и крестьянской среды должны полностью проникнуться лежащими перед ними задачами. Им, знающим свой язык и близким к психологии своего класса, легче чем кому-либо серьезно и углубленно начать работать в области национального искусства, стремись к его расцвету и всемерному развитию.

Ю. Самарин.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО НАРОДОВ. СССР

Какую оперу можно составить из наших национальных мотивов!

Гоголь.

Пролетарская культура не отменяет национальной культуры, а дает ей содержание... Национальная культура не отменяет пролетарской культуры, а дает ей форму.

Сталин.

I

Десять лет тому назад Россия представляла собою в художественном смысле своего рода пустыню с двумя только оазисами—Петербургом и Москвой. Здесь была всеявная всероссийская законодательница искусства—Императорская академия художеств, здесь было средоточие художественной жизни, сюда тянулись лучшие творческие элементы страны, и здесь они поглощались общим столичным котлом. Но неизмеримо большее количество этих „местных“ сил до столиц не достигалось и „заедалось“ российской провинциальной средой.

Провинция—вог трагический в своей многозначительности термин, серым цветом которого сплошь окрашена была вся остальная необъятная страна со всем богатством своих национальных различий, со всеми скрытыми своими творческими жилами. Эта „остальная страна“ обходилась без художественной жизни, почти не знала выставок. Она пробавлялась лишь небольшим числом средних художественных училищ (как, например, в Пензе, Саратове, Киеве, Одессе), которые к тому же прививали на местах—будь то даже в татарской Казани—исведорусский стиль московского Строгановского училища. Правда, русский абсолютизм был слишком мало „просвещенным“, чтобы проводить какую-либо планомерную политику „культуртрегерской“ руссификации подвластных ему „туземных“ народов. Все, что он в силах был делать,—

это возводить в разных частях империи памятники покорителям и усмирителям их или аляповатые православные храмы.

Но „тащить и не пущать“—это он умел! Вот почему все проявления национальных культур были для него проявлениями керамольными. Они доуказались лишь в виде патристически-показных оперных апофеозов („характерные пляски“) или „малоросийских оперетт“, и только на полудегальных вечеринках студентических землячества „отводила душу“ в плясках и песнях многонациональная наша интеллигенция.

Сравнительно лучше обстояло дело с национальными художественными производствами, продолжавшими бытовать в народной толще в виде кустарных промыслов. Но опять-таки старый режим поощрял их самобытность лишь в той мере, в какой это было необходимо в интересах экспорта: иностранцы любили „экзотическое“. С другой стороны, будучи почти единственно популярной отраслью творчества национальностей, это кустарное искусство заставляло в глазах русского общества все остальные возможные проявления „гения местности“. Выходило так, что в Веллкороссии есть высокое искусство, а где-нибудь на Украине или на Кавказе есть и будет только производство, словно в России—картины, а там были и будут лишь ковры, лишь одна „этнографическая“ экзотика...

Всей этой глубочайшей исторической несправедливости Октябрь нанес решительный удар. В случае победы идея „единой и неделимой“ нашей русской национальности, вперное, увидели бы уже не примитивно дарскую руссификацию, а подлинную, на „заграничный манер“ империалистическую политику „великодержавия“. Но победительницей оказалась национальная политика Ленина, политика, давшая народам СССР свободу национального самоопределения и создавшая условия, благоприятные для их культурного пробуждения. И это национально-культурное возрождение началось вслед за освобождением социально-политическим. Бескрайняя российская „провинция“, неповоротливый русский „медведь“ стряхнул с себя вековую спячку. Большие культурные народы впервые получили возможность развивать свои, подавленные русским завоеванием национальные традиции; малые, молодые народности впервые приблизились к культуре вообще, впервые взяли в руки карандаш, кисть и резец.

В том, что мы являемся свидетелями именно этого начавшегося художественного оживления СССР, не может быть сомнения. Явление это тем более знаменательно, что культурное

строительство во многих местах нашего Союза числит за собой отнюдь не десятилетний, как в центре, а гораздо меньший срок — всего лишь несколько последних лет. И тем не менее отовсюду идут вести о художественной работе, о работе над созданием той духовной „настройке“, которая самым фактом своим говорит о том, что первоначальный жизненный базис уже налажен. На наших глазах широкой волной развивается краеведческое движение,



В деревне.

НИКО ПИРОСМАНИШВИЛИ (Грузинская ССР).

растет интерес к своему краю, возникают национальные художественные школы, организуются художественные общества и объединения. В противоположность прежней тяге в столицу, обнажившей и обескровившей места, происходит обратный процесс — соби́рания, консолидации художественных сил вокруг неких областных и национальных осей¹.

¹ Так, в Советскую Армению прибывают художники армяне из Константинополя (Арсараксян) и из Парижа; в Киев стягиваются некоторые художественные силы и из Москвы (Нальмов, Усачов) и из заграницы (Бабий и Глущенко), и сюда же, движимый чисто общественным устремлением, приезжает работать из Галиции и переходит в советское подданство чрезвычайно талантливый гравер В. Касьял.

Для того чтобы читателю стала ясна вся эта картина начавшегося художественного подъема СССР, приведем факты. В 1926 году в Новосибирске возникает красное общество художников „Новая Сибирь“, через год открывается первая Вессибирская выставка (500 экзеплатов), а через два дня после нее—первый съезд художников-сибиряков. В 1925 году при Художественной галлерее Пермского государственного музея открывается первая выставка творчества современных художников Урала, а в 1929 году— и вторая, объединившая работу художников Перми, Тагила, Тюмени, Ирбита, Свердловска. В Белоруссии в 1923 году возникает Институт белорусской культуры, а в 1926 году организуется первая Вселюросская художественная выставка, устроенная белорусскими объединением художников. На Кавказе вырастают общества художников Грузии и Армении. На Украине парождаются с 1925 года целых три художественных объединения—АРМУ (Ассоциация революционного искусства (искусства) Украины), ОСМУ (Объединение современных мастеров Украины), АХЧУ (Ассоциация художников Червоной Украины) и т. д. и т. д. Нужны ли еще какие-либо доказательства, сигнализирующие пробуждение СССР к художественному бытию?

И, однако, одно осталось после революции почти неизменным—это культурная оторванность „центра“ от „мест“, полная разобщенность наша с этим самым духовным бытием страны. Что касается кустарного творчества, то здесь, правда, нам не раз удавалось видеть в Москве продукцию народов СССР,—папомню первую художественно-промышленную выставку, устроенную ГАХИ в 1923 году, затем выставку в Париже в 1925 году и т. д. Но это как бы продолжало старую нашу линию: за коврами, за книжками, за игрушками, за безмянным творчеством нами и не угадывались ростки нового индивидуального искусства. По этой старой великорусской „традиции“ мы до топокостей знали искусство Парижа и последние новости о Пикассо, но совсем не знали того, что творчество СССР уже перерастает стадию „этнографии“, что оно уже готовится выйти на дорогу квалифицированного искусства. Правда, в значительной мере эта культурная разобщенность республик и областей СССР обуславливалась тем временным их погружением в самих себя, которое вызвано было лихорадочной работой первого, восстановительного периода. Но наступил момент, когда дальнейшее взаимное „незнакомство“ народов в СССР стало для советского гражданского сознания уже чем-то абсолютно недопустимым.

II

Когда в 1926 году АХРР устроила выставку „Жизнь и быт народов СССР“, явившуюся результатом первой вылазки художников-москвичей „на места“, их „гастрольной“ поездки по СССР, много—как, например, т. Сосновский—увидели в этом огромном „дерзание“, едва ли не чудо. Еще большее чудо произошло, когда эти самые „места“, вплоть до далеких окраин, сами пожаловали в Москву. На юбилейной Выставке искусства народов СССР мы увидели уже не этюды москвичей, поехавших „по СССР“, а живопись самих национальных художников СССР, кровно связанных с тем или иным краем. Конечно, выставка далеко не лишена излишков—на ней слабо представлена Тагреспублика, отсутствует Сибирь (по причине их „домашних“ юбилейных выставок), совсем отсутствует Крым. И, однако, охват выставки более чем внушительный: искусство Дальневосточного края, крайнего Севера, Карелии, Чувашии, Башкирии, Средней Азии, Кавказа, Украины, Белоруссии.

В том, что выставка открылась в дни октябрьского юбилея, не оказалось никакой натяжки. Она явилась блестящей демонстрацией именно октябрьских достижений. Вот в первом ее этаже, наравне с художниками-одиночками, целый ряд художественных национальных обществ: Белоруссии, Грузии, Армении, Украины; все они, как уже сказано,—плоды последних лет. Вот во втором ее этаже целая вереница художественных школ—техникумы Омска, Ярославля, Витебска, Баку, Эривани, Академия искусств Грузии, Киевский художественный институт и даже первые скромные школы в Ашхабаде и Ташкенте. Вся эта сеть художественного образования—также детище Октября.

Было бы, разумеется, наивно предполагать, что все представленное на выставке—некий „самопроизвольный плод“ национальной культуры. Здесь имеются художники, некогда окончившие московскую художественную школу, связанные с Москвой или заграницей (как, например, народный художник Армении—Сарьян). С другой стороны, есть молодые художники-националы, продолжающие свое художественное образование в Москве (например Чуйков из Киргизии, Фидишвили из Белоруссии или туркмен Бяшим-Нурали). В виде исключения имеются здесь и русские художники, как, например, Лансере, связанный с Грузией своим профессорством в Грузинской академии искусств и с Арменией своей серией заграничных работ по заказу Госмузея Армении. Но и это

смешение национальных кровей не ослабляет общего значения выставки¹.

На ахрровской выставке 1926 года „Жизнь и быт народов СССР“, наравне с расположением экспонатов по отдельным республикам, был выделен особый „раздел формальных исканий“. Этим искусственным выделением его как бы утверждалось, что изображение жизни и быта народов СССР—это одно (печто „этнографическое“), а формальные искания—ничто совсем другое, и что первое может обойтись без второго. И вот перед нами второе чудо: на выставке „Искусство народов СССР“ 1927 года такого разделения уже нет и не может быть. Правда, здесь нет особо выдающихся шедевров, а местами видны и первые, еще робкие шаги впервые выступающих на поприще искусства народностей (Север, Чувашия, отчасти Башкирия). Но, во-первых, выставка вскрывает перед нами целый ряд отличных национальных мастеров живописи, графики и скульптуры, а во-вторых—и это главное—средний ее уровень не провинциален, он свеж и разнообразен. Халтуры здесь нет. Конечно, местная „самобытность“ прибавляется здесь не в одинаковой мере. Так, в ряде вещей мы видим некое общее влияние ахрровского натурализма; в ряде экспонатов белорусской живописи—весьма грамотные отзвуки московского Вхутемаса, московского сезаннизма (только, пожалуй, в белорусском рисунке и графике, у Бразера и Юдовина, есть нечто индивидуальное—от местечек и сел Белоруссии). Но уже на искусстве Армении и особенно Грузии лежит печать некоей локальной „неповторимости“—так же, как и на молодых течениях украинского искусства.

Сплошь огневеющая, солнечная палитра армянских художников,

¹ Неповторимыми путями движется искусство национальностей. Так, белорусы, евреи из Витебска, Мазель является одним из пионеров художественного пробуждения туркменской молодежи. Это столь характерно, что стоит рассказать. Были двадцатые годы. Поарм славной армии Туркфронта в которой служил Мазель, основал в Ашхабаде художественную студию для красноармейцев всех национальностей этой армии,—это была первая в обще художественная студия в Туркмении. Студию эту поддержала и... Среднеазиатская железная дорога. Проникли в нее и туземцы, обучением которых руководил Мазель. Однажды пришел со своим пшаким молочником, молодой Яшим-Нурал, и попросил дать ему «порисовать». Теперь из него выработался несомненный талант, и он фигурирует на Московской выставке так же, как и Мазель. Славные, фантастические фурмановские времена, когда революционные войска основывали очаги художественного просвещения, когда художники из Витебска вылавливали туземные дарования в Средней Азии!

их вкус к ковровой плоскостности (Сарьяли) или широкой панорамности (Гюрджан-Аракелли), суровая и острая выразительность грузинской живописи (Ширсманшвили, Гуднашвили) и мягкий лиризм украинских художников—как все это „не похоже“ друг на друга! Здесь формальные искания не пещо „от лукавого“—они связаны с „географией“, с „этнографией“, с образом жизни и чувствующими народами.

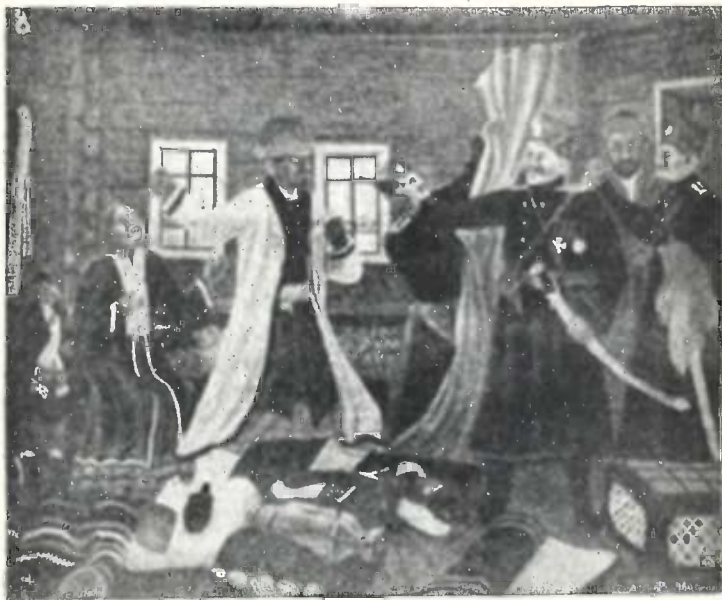
И в то же время, если мы отвлечемся от всей этой формальной „пешохожести“, то увидим на выставке разительные точки соприкосновения в области сюжетики у разных народов СССР, точно некий сговор между ними, несмотря на тысячелетние пространства, их отделяющие. На самом деле, эта переключка вовсе, конечно, не программного, а самого жизненного происхождения. Это революция привела художников СССР к одним и тем же чувствам и мыслям. Так, чувашки, башкиры и грузины изображают сбор налогов, выколачивание податей при старом режиме—воспоминание о произволе чиновников, которое, очевидно, ничем не выколотишь из памяти! Затем в качестве общих тем идут воспоминания о рабочих забастовках, о восстаниях, о погромах и расстрелах эпохи гражданской войны (в частности в украинской живописи), а далее—образы погибших или живущих военных и гражданских героев революции (в армянском искусстве—портрет С. Шаумяна и „У гроба вождя“, а также скульптурный бюст Мясникяна, у уральцев—портрет партизана Гуляева и т. д.). Но вот уже и отзвуки нового, мирного строительства—избы-читальни в изображении чувашей и украинцев, Загес в грузинской живописи или Ширакский канал в армянской. И, наконец, как бы венчающий всю выставку, общий аккорд—уголок лениниады, где происходит встреча художников Украины (Шальмов) и Татареспублики, грузинского скульптора (Николадзе) и армянского ткача...

Тов. Сталин, чьи слова взяты мною в виде эциграфа, прав: культура национальная и культура пролетарская дополняют друг друга. Национальные различия в художественной форме уживаются, как это показывает выставка, с общесоветской, с общественной тематикой в области „содержания“.

III

С точки зрения „стиля“ выставку можно разделить на два крыла, на два разветвления. Этот водораздел определяется, с одной стороны, знаком Востока (живопись Средней Азии, Армении, Гру-

зии), а с другой—знаком Запада (Белоруссия, Украина). Далекие традиции Персии, Ассирии, Византии, проступающие и в армянской живописи, особенно явственны у художников Грузии. Искусство Грузии—почти в центре внимания на выставке, и в частности именно грузинский художник Нико Пиросманишвили—се „гвоздь“, наиболее неожиданное ее „открытие“.



Сбор налогов в царское время.

А. ГАРИЛОВ и И. САФАН.

(Башкирская АССР).

Русский читатель едва ли когда-либо слышал это имя. А между тем, если современная художественная Франция гордится (вернее сказать—спекулирует) своим гениальным примитивом, А. Руссо, то Грузия может с полным правом противопоставить ему своего гениального самородка, художника-самоучку Пиросманишвили. Любопытно и совпадение их творческих путей: демократическое происхождение, нищая жизнь (Руссо—таможенный чиновник, Пиросманишвили—деклассированный крестьянин, „свободный художник“), натура „взрослого ребенка“, прижизненное признание и...

посмертная слава. Но Пиросманишвили побил рекорд: он был еще непосредственнее, еще „примитивнее“, нежели „таможенник Руссо“,—он жил и творил не в мировом центре, Париже, а всего лишь в Грузии, ничего, кроме нее не зная и не видя. Кахетинский крестьянин, он оторвался от земли, чтобы бродить по ней с лицом красок, как некий „ауг“ и „книто“, обменивая свои картины на хлеб и вино в духанах. Старая княжеская и буржуазная Грузия, как и догадается, не поддержала и не оценила своего национального художника: он умер в 1918 году в жалком подвале. И только повая, Советская Грузия уделила его творчеству место в национальной грузинской галерее и выпустила о нем первую вообще богато иллюстрированную монографию.

Теперь наконец и мы, в Москве, увидели этот необычайный талант, чудесно соединивший в себе наивность живописца высочайшей культуры Персии и Византии, нечто „инфантильное“—с высоким мастерством композиции и колорита. Пиросманишвили изображал всю Грузию—ее людей и животных, ее дворинский и крестьянский быт, ее богатей и бедняков, ее пирующих князей и кулящих книто. Пирушественные мотивы, культ веселья и яств занимали в творчестве этого художника-бедняка едва ли не первое место, и поистине великолепны его натюрморты: вина и плоды Грузии.

Пиросманишвили был, говоря объективно, выразителем Грузии мелкобуржуазной. Но в этом представителе деклассированной художественной богемы скрывалась такая сила творческой ступни, такая мощь выразительности, что понятны слова о нем грузинского поэта Робикидзе: „Видишь Пиросмана и веришь в Грузию“.

Эту веру в творческое возрождение Грузии дает и все ее участие на выставке. Какал-то органическая народность свойственна грузинскому искусству: оно самобытно и целостно. Октябрь вызвал на поверхность глубинные ключи грузинского творчества. Вот тифлисская рабоче-крестьянская студия (руководимая Тоидзе); сколько в ней, в этих работах грузинского молодняка—потомков Пиросманишвили—блестков народной даровитости! Вот новое „Общество художников Грузии“—в нем ряд серьезных мастеров: Ладо Гудишвили, Ахваледиани, Магашвили, Кокабадзе. Многие из них прошли через Париж (теперь они работают в Грузии). Но еще Морис Райпаль в своей французской монографии, посвященной Ладо Гудишвили, отметил специфическую способность этого ху-

дожинка грузина оставаться грузином, даже и пройдя через горнило Парижа¹.

Однако культурно-историческое прошлое Грузии, эта амальгама самых различных культурных наслоений и влияний—Персии, Ассирии-Вавилонии, Византии и т. д.—сама по себе настолько сложна, что перегружает творчество того же Ладо Гудиашвили, делает его чрезмерно изысканным, причудливо-витиеватым. Суровость грузинской фрески, пряность персидской миниатюры, мерцание мозаик (и некоторый налет Гогена)—все это сказывается на живописи и рисунках этого несомненно тонкого мастера, который, впрочем, еще весь в периоде исканий. Однако весь этот клубок наслоений и влияний грузинскому искусству необходимо распутать, для того чтобы выявить свое современное лицо. В этих же целях ему предстоит и выйти за пределы чересчур однообразной тематики, все еще сводящей „народность“ к... ширештам, кинто и кинжалам. Советская Грузия ведь уже преодолевает это восточное „фаренциенте“—на смену ему идет активизм нового строительства.

IV

Врона, директор Киевского художественного института и председатель АРМУ, правильно отметил в своей статье в киевской „Пролетарской правде“, что, говоря о современном украинском искусстве, нельзя говорить о каком-либо „восстановлении“ довоенной нормы, как это имеет место в русском революционном искусстве. Новым творческим достижениям украинского искусства не с чем сравниваться в предреволюционном прошлом,—украинское национальное искусство начинает свой творческий путь с революции и в революции; оно само—ее детище. В провинциальной Украине старого режима не было всех тех художественных течений, какие имелись в дооктябрьской России. Здесь приходилось создавать все заново. И действительно, если принять это обстоятельство во внимание, приходится с большим изумлением констатировать, что успехи, достигнутые Советской Украиной, в области творчества и художественного образования,—понятие гро-

¹ «Супрематия французского искусства, — говорит Райналь, — обычно побуждает иностранных художников жертвовать своим этническим характером в пользу Парижа. Вскоре станет затруднительно отличать искусство японское, испанское или русское... Большая заслуга Гудиашвили в том, что он остался грузином и сохранил свое национальное чувство среди всех парижских искусов». (См. М. Rainal, «Lado Goudiachvili», Paris 1925.)



В. СЕДУН.

Рабочий (Фреста).

мады. Правда, некоторое художественное оживление внесла основанная в 1917 году Центральной радой Украинская академия художеств (реорганизованная в 1924 году в теперешний Киевский

художественный институт). По художественные деятели, призванные радой, едва ли могли пустить украинское искусство на новые рельсы: Г. Парбут принес с собой петербургский графический стиль, Мурашко—навыки Мюнхена и т. д. Только советизация Украины дала подлинный толчок работе художественной молодежи, проявившейся сначала, как и у нас, в области агитационного искусства (площади, улицы, ларьки), а затем и в росписи стен (Лужских казарм и Оперы в Киеве). И только отныне встала во всей своей остроте проблема нового, не буржуазно-националистического, а национально-революционного искусства.

Эта проблема и была с особенной энергией выдвинута в 1925 году Ассоциацией революционного искусства Украины, наиболее крупным украинским художественным объединением, охватывающим живопись,



Портрет.

В. СЕДЯР.

архитектуру, художественную промышленность. Помимо АРМУ возник филиал АХРРа—АХЧУ (Ассоциация художников Червоной Украины) и ОСМУ (Объединение современных мастеров Украины). Этими тремя художественными группами и борьбой между ними и определяется сегодняшний день украинского искусства. Из этих трех групп ОСМУ ориентируется на западноевропейскую и отчасти русскую художественную культуру. Из представленных на выставке произведений ОСМУ работы проф. Крамаренко обнаруживают большую, чисто французскую культуру живописи; другой даровитый художник, Пальмов, соединяет в своих исканиях нечто от германского экспрессионизма, Шагала и Петрова-Водкина. Более определенные „национальные“ цели ста-



Оборона Луганска (скульп и фреска).

А. МИЗИН (Украинск. ССР).

вят перед собой АХЧУ и АРМУ, и здесь перед нами открывается интересная полярность из художественных подходов к проблеме национальности и революции.



В. КАСЬЯН (Украинск. ССР).

Наступление (граюра на дереве).

АХЧУ, как уже сказано—филиал АХРР, и хотя в нем есть культурные мастера, как Кричевский и Крюгер-Прахова, и не лишённые дарования молодые художники, как Козик и Хворостид-

кий,—этот филиал не лучше и не хуже своего основателя, нашего АХРРа. Программа нового искусства сводится здесь к той же этнографии—„отображению“ малороссийских хат, шитых рукавов, широконольных шляп и т. п., да разве еще демонстраций. Это—этнографический бытовизм, по существу своему весьма мало революционный и национальный лишь по своей сюжетике. Представитель АРМУ, уже упомянутый мною Врона, идет в оценке АХЧУ даже дальше—он обвиняет эту группу в „стремлении возродить на Украине дореволюционную гегемонию русского искусства“. Так это или не так, но несомненно, что ахрровский этнографизм—лишь первая, примитивная фаза обращения искусства к национальному, которая является линией наименьшего сопротивления. В Чувашии, например, где вообще живопись раньше „не водилась“, именно с ахрровского провинциализма и начинается современное развитие чувашского искусства, дальше которого оно пока что не идет. Но ясно, что украинская художественная молодежь удовлетвориться этой первой фазой „национального“ искусства не могла и не может. „Вернуться в области живописи к этнографической бутафории—это все равно, что вернуться на театре к возрождению гопачлогорилочного жанра“,—заявляет Врона. Надо, чтобы искусство было современным и национальным не только по тому, что оно изображает, но и по тому, как оно изображает—по своему стилю; надо, чтобы искусство изжило кустарную художественную форму, отвечающую Украине ветряных мельниц и хлебобобов-хуторян; надо, чтобы оно завоевало новую живописную культуру, отвечающую новым техническим и социальным условиям. Такова была позиция, положенная в основу идеологии АРМУ в противовес АХЧУ.

Но что положить в основу этой второй, высшей формы национального искусства, где взять эту традицию мастерства, эту высокую технику? И вот тут мы вступаем в плоскость чрезвычайно интересную и столь же спорную. Правда, было бы неверно подвести АРМУ под одну скобку,—это федерация разных течений: тут есть произведення, обнаруживающие отзвуки германского экспрессионизма (Элева) и влияние московского „Бубнового вальса“ (очень крепкие и сочные патиорморты Черкасского). Однако здесь есть и одна явно господствующая и чрезвычайно специфическая нота, придающая АРМУ характер некоей единой школы. Я разумею влияние профессора Бойчука, украинно-галицкого художника, и его брата, Т. Бойчука (умер в 1923 году), представленного на выставке. Этим влиянием отмечены работы целой дружной плеяды—Седляра, Мизина, Ракитского, Шадайки, Павленко, Шехтмана.

„Бойчукизм“—это упрощение станковой живописи монументальной фреске, это живопись с помощью нежпо-матовой темперы, более того—это определенная дань церковной живописи, византийской и джоттовской.

Как же понять это неожиданное явление? Украинские художники ищут традиций, на которые они могли бы опереться, как на трамплин для нового художественного движения. Предреволюцион-



Отдых (офорт).

В. КАСЬЯН (Украинск. ССР).

ных традиций здесь нет, ибо какая же это традиции—„этнографическая бутафория и гоначно-горюлочный дух“? Но зато эти традиции есть в высоком мастерстве далекого прошлого—в фресках и иконах киевских соборов, в замечательном собрании икон Хапенко, ставшем государственным музеем после революции. И украинские художники в поисках национального стиля ориентируются не на Москву и не на Париж, а на свою же Украину и еще дальше—на праматерь монументального искусства, Италию Кватроченто.

Надо отдать должное живописи „бойчукистов“—в ней отличная монументальная уравновешенность композиции (Ракитский—„Яблоня“, Гвоздь—„Пастухи“, Т. Войчук—„За самоваром“ и т. д.).

В ней отличная ритмичность линий, в ней теплый и мягкий лиризм колорита, нечто очень прочувствованное и специфически задушевное, как в украинской народной песне. Характерно, что с осо-



Несут командиру.

А. ПАДАЛКА (Украинск. ССР).

бенным интересом зрителя здесь работы на революционные темы. Таковы произведения А. Мизина „Баррикады“ и „Расстрел“ и Шехтмана „Погрожденные“. Такова же и маленькая, мастерски

орнамент чувашей имел в своем начале не только эстетическое значение, но и особое, более действительное. Так, в нагрудной вышивке женской рубашки можно с несомненностью усмотреть символическое значение орнамента. Это узор из двух звезд-розеток, расположенных по обе стороны от разреза ворота, как бы соответствующий строению женской груди. Подлинный смысл этого узора в настоящее время забыт и утрачен, однако несомненно, что он имел какую-то символическую связь с половым и физическим расцветом женщины и выходом ее замуж. Некоторые авторы осмысливают символику этого узора таким образом¹: „Две звезды обозначают собою солнце и его могучую живительную деятельность, плодородие, указывая тем самым на назначение женщины-матери“. Как бы то ни было, но смысл этой символики должен быть близок к вышесказанному. Интересно, что ни девушки, ни вдовы не имеют такой вышивки. Рубашки девиц делались гораздо скромнее и не имели вышивки на груди, но только узенькую полоску, окаймляющую ворот и разрез от него. Рубашки вдов имели только одну розетку, в то время как с другой стороны вышивалась полоска паясок². Рубашки же, которые заготавливались старухами на смерть, украшались двумя фигурами, нашитыми из лоскутков, тоже по обе стороны от разреза. Интересно, что нагрудная вышивка, кеске, являлась на старинной рубашке как бы доминирующей, в то время, как все остальные носили характер, так сказать, попутствующий. Так, по швам вышивались узенькие полоски, как бы их прикрывав, такие же полоски располагались по подолу, по разрезу ворота и по концу рукава. И только на плече поперек вышивался овал, хуларманс, часто состоявший из одних мотивов с вышивкой нагрудной и сходной с ней в композиционном отношении. Но этот овал не всегда исполнялся на рукаве. Иногда рукав отделялся двумя продольными полосками вышивки через весь рукав.

Кроме рубашки вышивками украшались и украшаются головные уборы. Головные уборы замужних чувашек представляют собой длинные долосы холста, особым образом вытканные; более широкая—сурнац, более узкая—пус тутри. Концы их украшаются нашитыми лентами и узенькими полосками вышивки. У низовых чувашей на этих головных уборах употребляется вышивка по продернутым

¹ Архангельский, „Чувашские узоры“, Ульяновск 1925 г.

² Некоторые, наоборот, такие рубашки считают девичьими (Сбоев Милаш).

питиям цветною шерстью. У верховых чувашей сурчан вышит кругом по краю узенькой полоской цветным шелком.

Тщательностью вышивки отличаются женские набедренники, сара, состоящие из двух полос холста с бахромою по концам. Вышивка их часто исполнялась особой техникой в виде глади, дающей двусторонний рисунок. Женщина не расстается с этим набедренником. Считается стыдно и даже грешно без него показаться. И особый геометрический узор этого украшения всегда тщательно выполнялся.

Но наибольшее внимание девушки несомненно уделяли ритуальным предметам—свадебным покрывалам невесты, платкам для жениха, с которыми он не расстается в продолжение всего обряда—один носит на пальце, другой, как воротник, прикрепляет сзади к кафтану. Эти предметы всегда вышиваются шелком, в то время как для вышивки одежд гораздо чаще употребляется шерсть. Узор этих покрывал и платков располагается в виде вышитых прямоугольничков, звезд и т. п. по углам. Вокруг основного узора располагается тонкая паутинка, вышитая черным шелком. В последнее время появился обычай дарить жениху на свадьбу кисет для табаку. Вышивка на этих кисетах обычно повал, чаще всего крестом, многоцветная, исполняется яркою шерстью или даже покупным гарусом.

Кроме вышивки шелком и шерстью надо отметить как характерную для чувашей вышивку бисером. Об этом мы видим указания в литературе¹: „Мужчинам вышивают там, где следует быть вороту, цветным бисером; цвета—черный, зеленый и красный. Разрез вышивают черной шерстью“. В настоящее время такие вышивки не употребляются. Мужские рубашки вышиваются шерстью или шелком с обычной для чувашей расцветкой. Сохранилась же вышивка бисером на старинных женских головных уборах—хушпу и тухья. Эти головные уборы представляют собой шапочки из кожи или толстой шерстяной материи, которые зашивались сплошь крупным бисером, серебряными или фальшивыми оловянными монетками—пухратками, фишками и раковинами саоги. Бисер употреблялся следующих цветов: главная масса зашивалась зеленым, по которому выполнялся рисунок желтым, белым и красным бисером. В некоторых местах употреблялась иная расцветка, и главная масса зашивалась красным бисером.

¹ Лебедев, „Симбирские чувашки“, Журн. Мин. вн. дел, часть 30, Сиб. 1850 г.

Большинство узоров чувашской вышивки—геометрического содержания. Мотивы их—углы, квадраты, треугольники, ромбы, полосы или ленты, ломаные линии. Особенно распространены крючки в разных видах. Простой крючок, близкий к такому же мотиву финских вышивок (мордвы, мари), парный, двойной, составляющий половину свастики (этот мотив особенно распространен на головных уборах) и, наконец, более сложный, типа меандра. Часто геометрические мотивы орнамента являются как бы техническими. Так, некоторые швы дают разнообразные полоски, иногда полоски из черточек, которые в композиционном целом вышивки являются как бы каймой, бордюром, обрамляющим основной рисунок. В основном же узоре чувашка чаще старается воспроизводить или бытовую действительность, или растительный, или животный мир. Большинство фигур узоров досталось чувашкам еще по наследству, передаваясь от бабушек к внучкам, с небольшими изменениями и все большей и большей стилизацией. Многие мотивы узоров в настоящий момент уже никак не осмыслиются вышивальщицами, которые забыли их названия, несомненно раньше известные.

Однако некоторые названия живы и сейчас. Некоторые мотивы осмыслиются, как воспроизведение бытовой окружающей обстановки: цухрат—денежка на головных уборах, серьга, ценочка, „одна кучка“, грабли, вилы, колеса. Последние чаще, когда это бывает большой узор подольной вышивки, называются „колеса на по доле“. В последнее время особенно полюбился мотив простой круглой восьмилестковой розетки, исполненной четырьмя цветками, которая зовется „восемь частей“ или „восемь дырок“. Воспроизводится браслет, который зовется татарским словом „близак“, так как чувашки в действительности покупают серебряные браслеты у татар.

Мотивы растительного характера, как мне думается, являются в чувашской вышивке наиболее поздними по сравнению со всеми другими. Округлые растительные формы наиболее трудно выполнить при помощи прямых линий, единственно которыми располагает чувашка, связанная материалом холста, по ниткам которого она вышивает. И все-таки мы встречаем в чувашской вышивке очень интересные образцы растительных мотивов и в большом количестве. Надо сказать, что часто, эти мотивы бывают очень близки к натурализму. Перед нами как бы определенные цвета, но всегда, однакоже, с условной расцветкой в четыре установленных цвета. Большею частью растительные формы орнамента встре-

чаются в вышивках, исполненных шелком, тонкие нити которого могли по тонкому (бумажному) полотну давать линии почти кривые.

Обилием и разнообразием отличаются животные мотивы в чувашском орнаменте. Можно думать, что здесь мы наблюдаем чрезвычайно древние формы, сохранившиеся до настоящего времени.



Вышивка по шву женской рубашки, дер. Ишим Гора Кузнецк. окр.

Часто мотивы эти необыкновенно натуральны: утки, гуси, рога, ноги галки, куриные лапы, жуки и т. д. и т. д. Мотивы эти ясны нам без пояснений мастериц, настолько они живы и близки к действительности. Наряду с этим мы наблюдаем и большую стилизацию: фантастические птички, расположенные по обе стороны дерева, иногда сильно стилизованные интересные фигуры животных, тоже стоящих по обе стороны дерева. Встречается сильно стилизованная фигура человека, которая очень близко воспроизводит те фигурки из теста, которые чуваша бросают в жертву своему божку Йерех.

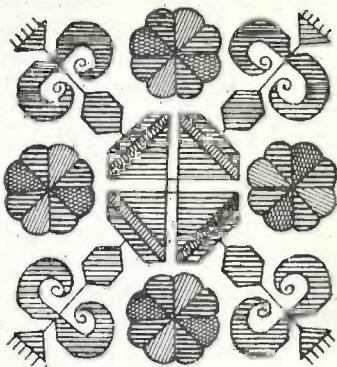
Иногда эта фигурка исполняется как бы скачущей на лошади. Все эти мотивы придают несказанную и неразгаданную прелесть чувашскому орнаменту, очень древнему по тради-

ции и чрезвычайно сложному и пережившему, по видимому, долгую жизнь с заимствованиями у других, соседних народностей, с переработкой этого чужого таким образом, что оно стало своим, национальным, ярко характеризующим творческую фантазию чувашской женщины. Большие музейные собрания дают ясно видеть, как перерабатываются чувашками отдельные, может быть, чуждые, заносные мотивы. Интересна в этом отношении коллекция нагрудных вышивок, кеске, этнографического отдела Русского музея в Ленинграде, собранная у низовых чувашей профессором Смирновым. Большинство ее вариантов представляет собой самую разнообразную переработку и стилизацию мотива геральдических птичек около дерева. В чистом же виде этот мотив, который, вероятнее всего, является заносным, сохранился всего в нескольких экземплярах (в двух-трех). У чувашей саратовских (коллекция этнографического отдела Нижегородского краевого музея) мы на-

блюдаем, как женщина-чувашка перерабатывает мотивы нагрудных розеток (привезенных с собой еще с родины), беря из них отдельные части и составляя элементы и мотивы вышивок подольных, плечевых и других. При этом питаются не только старыми мотивами, но и создают новые, взяв их из окружающей действительности. Так, в дореволюционное время фигурировали в вышивках стилизованный двухглавый орел и крест с риз, почему-то особенно поразившие воображение чувашек.

Обилие и своеобразие животного орнамента в чувашской вышивке заставляло некоторых исследователей признать некоторые мотивы заимствованными с Востока, из иранского мира, а кроме того Смирнов¹ высказывает даже такую мысль, что чуваши низовые, у которых эти мотивы встречаются в наибольшем разнообразии, сыграли главную роль в передаче азиатских, иранских мотивов на Запад.

„Ни у мордвы, ни у черемисов растительный и животный орнаменты не имеют такого широкого употребления, как у чувашей“. Действительно, яркий чувашский орнамент сильно отличается от орнамента соседних финнов, с которым он должен бы был иметь наибольшую близость благодаря общности матернала и техники. Помимо преобладания животных и растительных форм, чувашский орнамент отличается еще от орнамента мордвы, мари и вотяков тем, что он постоянно стремится дать законченную, замкнутую в себе и ярко очерченную фигуру. Это особенно подчеркивается черной четкой линией контура, окаймляющего обычно чувашский орнамент. В старинных одеждах эта застывшая медальность выдерживалась только в вышивках нагрудных и наплечных, в то время как все остальные, продольные вышивки (на подоле, по нивам, по вороту и т. д.) не имеют этого свойства и являются как бы каемчатými, иногда со штриховыми рисунками, исполненными особой техникой. В вышивках позднейших у некоторых



Розетка нагрудной вышивки рубанки, с. Каменный Ключ Кузнецк. окр.

¹ Ст. „Чуваши“ в Энциклопедическом словаре Брокгауз-Эфрон.

групп чувашей наблюдается введение замкнутого медальонного орнамента и в вышивки продольные, особенно по подолу и на плечи. Это наблюдается у некоторых групп низовых чувашей.

В дальнейшем своем движении орнамент чувашской вышивки меняется таким образом. Меняется техника. Постепенная замена трудной старинной, сильно портящей зрение вышивки началась уже давно. Она частично заменялась нашивками кусков яркой ткани, особенно кумача. В самое же последнее время и самая техника старинной вышивки стала заменяться новой, более легкой. Появилась вышивка крестом и тамбур, который чувашки зовут татарскую вышивкою и, повидимому, действительно у них перенимают. Меняются и цвета вышивки. Увеличивается гамма цветов, иногда ярких и довольно грубых. Новая техника, несомненно, коренным образом меняет и орнамент, хотя и наблюдается иногда стремление сохранить традиционные, излюбленные мотивы.

Все выше отмеченные особенности чувашской вышивки характеризуют это искусство как типично крестьянское, декоративное, сильно зависящее от материала, с большою традиционностью форм, хорошо сохраняющихся и создающих большое количество вариантов, медленно изменяющихся и конструктивных. Вопрос же детальной проработки социальной принадлежности этого искусства в настоящее время трудно разрешим, так как вышивка заметно вымирает. Однако можно сказать, что она остается скорее у зажиточных слоев крестьянства, имеющих больше досуга, в то время как беднейшее население раньше начинает переходить на костюм русский, городского типа. То же самое в общем можно усмотреть в замечании А. Фука¹: „Чувашки вообще все рукодельны, не так, как татарки, у которых богатые никогда ничего не делают. Напротив, чувашки чем богаче, тем рукодельнее, они мастерски вышивают по счету шелком свои рубашки и такими трудными узорами, что даже мастерица шить по канве полюбуется их работой“.

Несомненно, факт этот объясняется тем, что зажиточные чувашки располагают большим досугом и потому больше времени и внимания могут уделять своим нарядам и украшениям. Самы чувашки рассказывают, что бедные девушки, которые слишком много были заняты по дому и в поле, старались вышивать в праздники, но это приходилось делать украдкой от стариков, которые считали грехом работу в праздник.

Т. Акимова.

¹ „Записки о чувашах и черемисах Казанской губернии 1840 г.“, стр. 59.

МОРДОВСКИЕ ВЫШИВКИ

Мордовки-вышивальщицы Приуральского края¹

Довольно богатый материал дает изучение художественного народного творчества, связанного тесно с бытом. Сохранившиеся мордовские национальные женские костюмы, украшенные вышивками, дают образцы орнамента, интересные по творческому замыслу и исключительные по своей непритязательной красоте. И ценны они тем более, что являются почти единственными памятниками национальной материальной культуры.

Женский костюм состоит из следующих частей: длинной рубашки—панар, верхней одежды—ручи, фартука—икельга—пята, по верх одежды онашивается узкий пояс—каркас, на ногах опучи и лапти—карь или шерстяные чулки и кожаные башмаки. Ворот застегивается медной пряжкой—сюлгам, в уши продеваются серьги—пилькост, кроме того носят бусы—эргть и бисерные жгуты—тапарке. На голову надевают теперь платок, а раньше носили специальный головной убор—панга, который, как предмет старины, хранится больше по кладовкам, и надевается только свахой на свадьбу.

Шьется весь костюм из дмотканого, узкого белого холста, по которому идут вышивки из черной и красной, своей окраски, шерсти. Цвет орнамента вышивок ограничен теми незатейливыми способами окраски шерсти, которые бытуют у мордвы. Кирично-красный цвет получается из корня морены, черный—из дубовой коры и т. п. Затем доблится синяя, зеленая, белая и желтая шерсть.

Вышивки панара очень просты и скромны, по ни одной не встретишь с буквально тождественным узором. Привожу один из образцов.

По краю рукава идет обшивка из крупных косых стежков, затем перевитой веревочки и так называемых гусятных лапок. Вверх по рукаву до ворота идет полоса из простых элементов. Ворот обшивается крестами стежками с так называемой кичкери-суря, то есть изогнутой петлей. Передний шов, икельга, украшается узором из целого ряда мотивов, в свою очередь составленных из простейших элементов. Узор называется нимельав—бабочка,

¹ Западная часть Кузнецкого у. и часть Петровского у. бывшей Саратовской губ.

а составные отдельные части называются так: звездочки—кормаль—репей, квадратик с крестиком—зельме—глазок, со стежком внутри—умарь—яблочко и т. д.



Мордовка в национальном костюме, с. Аршесво Кузнецк. окр.

Разрез у подола обшивается прямыми стежками, питефт, и целым рядом элементов. Подол—алга—украшается бордюром из колма—чапка, по три репья. Швы вдоль пацара расшиваются, как и рукав.

Верхняя одежда—руця, расшивается сочнее. На рукаве кроме обшивки вверх до плеча идут уже четыре полосы; на плече вышн-

вается поперек еще узор или вставляется плетеная полоса. На груди вышивается узор мепте-пель из нескольких углов и квадрата, повторенных по другой стороне разреза в обратном направлении.

Подол обшивается тесьмой. Швы расшиваются, как у папара, и в них вставляются плетеные полосы, так называемые кружала.

Фартук делается из холста или ситца.

Остов головного убора панга состоит из трех частей: 1) лобная—панга-коия, 2) затылочная—панга-пулакш и 3) хвост—панга-пула.

Панга-коия украшается широкой вышивкой по низу, так называемой кечказ-коия, на лоб иногда спускается бисерная бахрома говальнь. Затылок вышивается сплошь в клетку—чура-човань. Хвост обшивается бордюром. Укрепляется убор на голове узкими завязками—клиш из кумача, расшитыми блестками, бисером.

Поверх вышивки иногда нашиваются повсюду блестки, медные депочки.

Как видно из расположения вышивок по отдельным частям костюма, они самостоятельного значения не имеют, а подчиняются определенно покрою костюма, требующего тех или иных украшений. Вышивки соответствуют костюму по стилю и величине, согласуются всегда со строением холста,—таким образом, не затемняют собой общей формы костюма, а подчеркивают его расчленения, скрывая наготу формы, уничтожая монотонность холста. Старинные костюмы, сохранившиеся в Приузинском крае, шитые шерстью, производят большое эстетическое впечатление, а современная одежда, особенно руди, Пичеуро-Бараповского района, сплошь зашитые кусками кумача или фабричного ситца, кажутся необыкновенно грубыми и нехудожественными.

Вышивальщицы прекрасно справляются с композицией вышивок. По подолу рубашки шьется тяжелая алага, оттягивающая ткань книзу, вокруг ворота вьется узкий бордюор—сивя. По лбу панги вышивается плотная полоска, а хвост убора украшается лепточным бордюром, где покрой этого и требует. С шерстью в руках мордовка оперирует обычно цемпогими элементами и мотивами орнамента, но каждый раз употребляет все новые вариации узора. От характера самого материала (холст и шерсть) зависит и способ шитья. Все шитье идет по счету, по оттянутому левой рукой холсту, зацепленному с другой стороны крючком; нитки отсчитываются справа налево, куда и нашивается один стежок за дру-

тим. Судя по народной терминологии, и приемы шитья несложны. Швы состоят из прямых стежков (вяснгума), наклонных (бокаенда суретья амететь), которые то идут один за другим по прямой линии, то скрещиваются по два, по шесть, образуя крестики и розетки.

В названиях стежков и швов вышивальщица руководствуется, повидимому, следующими принципами: 1) описанием процесса шитья: човар накорсялгума—шов мелкими прямыми стежками, в переводе значит „через иголку“; 2) описанием качества шва: пьлтек пьлтек стачке—прочный шов; 3) ассоциацией по сходству: курдзя—перевитая веревочка; 4) описанием способа шитья: витца викниюфт—прямая вышивка и т. д.

Материал определяет технику, а в процессе технической обработки рождается художественная форма орнамента вышивки: элементы, мотивы, узоры и наконец стиль.

Элементы, образующие орнаментальные мотивы, идут в направлении, подсказываемом не только узором, но главным образом подсчетом ниток холста, отчего элементы движутся ритмично и соразмерно.

В области применения отдельных элементов вышивальщицы так же сдержанны, как и в приемах шитья. Иногда уже из приемов техники мордовка составляет мотивы (например курдзя—перевитая веревочка) или из простейших геометрических фигур (кечказ—крючок). Но названия элементам не всегда даются по способам шитья или по внешнему виду. Некоторые элементы носят названия отдельных частей тела животных и птиц, как, например, нармчи зельме—птичий глазок, галла лапка—гусиная лапка, нуная пилле—заячье ушко. Также встречаются названия растительные: умарнь—яблочко, кермалав-чашка—репейник. Техნიкой определяется и стиль орнамента.

Может быть, названия растений и животных для элементов дают возможность предполагать в древнейшем орнаменте наличие подобных форм. Сравнительный материал также образцы дает. По постепенно под рукой вышивальщицы эти формы принимают геометрический характер, упрощаются настолько, насколько того требует ткань. В настоящее время мы встречаем элементы орнамента и мотивы, геометрически стилизованные, утерявшие реальные формы, если они были. Встречаются для мотивов орнамента следующие названия: нимельав—бабочка, каяукс—сброшен, вярят—чашка, чашечка (цветка) из крестиков, мария—яблоня, кечказ—крючок, кляштя—клеши и т. п. Целый узор получает свое

название по месту вышивки, с включением названия приводящих элементов, как то: джельги-эргени—бусишки по переду, цобря-алга—пуговицы по подолу, кляшти-копи—клевци по лбу и т. д.

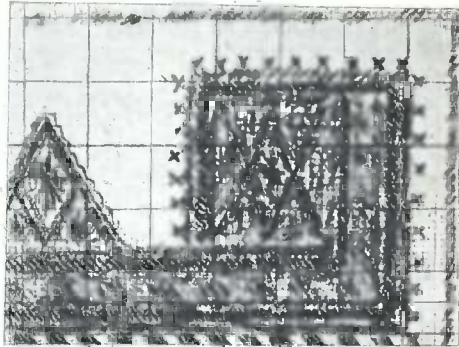
Корнь творчества мордовки-вышивальщицы декоративно-орнаментальные. Она стремится не изобразить действительность, а только украсить свою одежду. И под ее иглой все разрешается в плоскостный ритм, который присущ каждой, имеющей художественную ценность вышивке.

Красота мордовского орнамента обуславливается главным образом ритмичностью движения его элементов и симметричностью частей. Как известно, выбор и характер формы обуславливают собою роль орнамента в народном творчестве и силу его воздействия. Основной эстетический закон, управляющий всем творчеством мордовки,—ритм статический. Сущность его заключается в том, что один элемент через равные промежутки вышивается рядом с другим и как будто, в нашем сознании, движется. Повторение и движение—признаки простейшего ритма.

Второй момент, определяющий ритм мордовского орнамента,—гармония мотивов. Так, мотив шилец-гирда, вчетверо, может иметь стороны различной длины, и таким образом получается то правильный квадрат, то ромб с удлиненным острием.

Затем ярко выступает в орнаменте симметричность построения. Когда мордовка шьет по холсту, она инстинктивно повиновется всем законам ритма, наиболее экономизирующим энергию восприятия. Ритм симметрии, как наиболее органический, как наиболее простой, чаще всего встречается во всех вышивках головного убора, панара и руци.

Из основного признака ритма, повторности, вытекают и остальные свойства его. Вышивальщица знает, что чем больше количество элементов в том или ином узоре, тем отчетливее чувство



Фрагменты шенте-пель в натуральную величину.

ритма. Однако далее известного предела она не идет; там, где сила ритма должна перейти в разрушающее действие всего орнамента, игла останавливается. Так, в руде нагрудная вышивка состоит из ритмического ряда углов, которые в определенном месте замыкаются квадратом.

В узорах чаще воля вышивальщицы проявляется в повторении несложных элементов, мотивов или тона шерсти, которые могут, как мы видели, повторяться и в более сложных сочетаниях. В узоре панги мы встречаем целый ряд ритмических элементов, которые располагаются вокруг главного мотива и вверх по оси симметрии, и в обе стороны ее, и, наконец, лучеобразно.

Иногда вводятся около главного мотива дополнительные по обе его стороны, которые и считаются дополнительными ритмами горизонтального направления, или вставляются между главными мотивами второстепенные мотивы, играющие роль передаточных элементов ритма.

Потребность соединения элементов в непрерывную ленту создала соединительный ритм. В простейшем виде это какая-нибудь прямая вышивка, обрамляющая; например меште-пель.

У мордовки-вышивальщицы целый ряд отдельных методов построения вышивки на одежде, и все они могут быть рассмотрены как функции бесконечно разнообразных ритмических законов.

Возьмем обшивку рукава, ворота, подола,—тут вышивки состоят из простых элементов, через промежуток чередующихся друг с другом. Это сжатая цепь ритмических ударов и интервалов, чередующихся друг с другом, без начала и конца.

Композиция вышивки вдоль рукава руды подчипена тем же законам. Повторяется не отдельный элемент, а целая цепь их: сначала вышивается полоса из гусиных лапок, потом из крестиков, и та и другая повторяется еще раз. Ритм развивается горизонтально и вертикально.

Чура-човань—затылок панги, сплошь зашитый в клетку, при внимательном рассмотрении представляется также ритмически построенным.

В меште-пель применяется принцип гармонии, распределяющий все элементы в статической неподвижности, где ничего нельзя увеличить и уменьшить.

Таким образом, орнамент вышивок, рассмотренный и с точки зрения композиционных методов, дает возможность заключить о точности и определенности его ритмической грамматики, слагающейся в процессе повторявшихся правильно движений иглы с

шерстью, которую мордовка расшивала холст. Длинная белая одежда после надлежащего покрой вызывала желание придать большую отчетливость покрою путем равномерного повторения вышивки вдоль шва. Тем же законам подвергались и реальные формы, — вспомним названия мотивов: гусиная лапка, бабочка и др.

Так родился геометрический орнаментальный стиль в результате творчества мордовки. Основная социологическая сущность орнамента заключается в его эстетической природе. Мордовский орнамент непосредственно не отражает элементов хозяйства, но отражает собою образ мышления своего творца.

Фриче в своей „Социологии искусства“¹ отмечает, что всюду, где мы встречаем орнаментальный стиль, первобытное земледельческое хозяйство ведет женщина, она создает одежду и украшает ее орнаментом, она — организаторша и работница, стройившая семью и хозяйство. И в ней развиваются, под влиянием страха за семью и имущество, суеверие и консерватизм. Отсюда рождался и символический орнаментальный стиль. Своеобразный консерватизм мордовки, заставивший ее так долго сохранять национальный язык и костюм с его своеобразным орнаментом, сложился в ее психике именно тогда, когда она стала вести домашнее и земледельческое хозяйство.

А. Ручьева.

ПРОСТЕЙШИЙ ОРНАМЕНТ ОСТЯКОВ И ВОГУЛОВ

Остяки и вогулы являются единственными представителями угро-финнов не только в пределах Уральской области и Сибирского края, но вообще в Сибири.

Оба эти племени с XIV столетия начали подвергаться непосредственному влиянию соседних и припых народных и за период с XIV по XIX столетие выдержали упорную борьбу за свое существование.

Легендарные предания о появлении татар на тобольском севере относят к началу XIV столетия и первым покорителем называют ногайского хана Она и его приемника Тайбурга, предпринимавших походы против обских остяков и южных (кондинских) вогулов. Исторически установлено, что в конце XIV и начале XV столетия татары укрепились в долине реки Иртыша.

Начало господства русских над остяками относится к 1581 году (поход сподвижника Ермака, атамана Брязги), несколько позднее

¹ В. Фриче, „Социология искусства“, Гиз, М.—Л. 1926, стр. 94—98.

были покорены и объясачены кондинские, соеввинекские, ляинские вогулы и остяцкие племена, обитавшие по нижнему течению реки Оби и ее притокам.

Атаман Брызга в 1581 году в пределах нынешнего Армянского района (в пятидесяти верстах от города Тобольска) застал значительное остяцкое хлебопашество. То же самое подтверждают и остяцкие былины до-русского зноса, в которых упоминается о тап (ячмене), который растет „сельмеркар вить“—мутные (черные) воды Иртыша. Замечивали ли остилки и вогулы культуру ячменя от соседней зырян или же от покорителей татар, точно установить нельзя, но тем не менее известно, что в конце XV столетия в Печерском крае в районе Усть-Цильмы существовали значительные посевы ячменя, причем, по свидетельству Делехина, в конце XVIII столетия приполярная Печера кормилась своим хлебом, что ныне не наблюдается. Безусловно, даже в значительно ранний период, до появления татар, вогулы и остилки вели значительную торговлю через Биармию и новгородцев, о чем свидетельствуют находки в начале XVIII столетия плетеными шведами сассанидских монет и сосудов греческой работы.

Части южных вогулов (район Конда) и остяков была известна обработка волокна, в частности крапивы, из волокна которой изготовлялся невышедший из употребления до настоящего времени холст.

Со времени покорения русскими начинается упадок остяцкой и вогульской культуры, а вместе с ним идет вымирание туземцев как от занесенных завоевателями болезней (сифилис, оспа, корь и др.), так и жестких экономических условий, порожденных бессовестной эксплуатацией и алкоголем. Если период вымирания можно считать закончившимся, если остилки и вогулы количественно не только стабилизировались, но и начали медленно прирастать, то культурно они так и не могли подняться до прежнего самобытного уровня. Значительные группы остяцких и вогульских племен обрусели, другие находятся на пути к обрусению, и только туземцы, живущие отдаленно от русских, сохранили незначительные остатки старины.

Особенный кризис переживает остяцкий и вогульский орнамент. Замена самотканого полотна из крапивы повдекла за собой исчезновение целого ряда узоров и вышивок; утрата и упрощение национального костюма, изготовляемого из мехов (особенно жейского)—с одной стороны, оскудение пушных ресурсов, охотничьих угодий—с другой, вызвали исчезновение целого ряда орнаментов;

наконец использование в домашнем и хозяйственном быту предметов и орудий русского фабричного и кустарного производства почти вытеснило местное изготовление, а вместе с этим опять-таки отозвалось на орнаменте. В некоторых случаях наблюдается русификация и засорение остяцкого и вогульского орнамента (рушь-хапч—русская вышивка, торым-кваль-ханч—церковный узор) и заимствование отдельных элементов узора и композиции у татар.

Анализируя виды остяцкого и вогульского орнамента, следует отметить, что древнейшим является геометризованный рисунок, далее идет сильно стилизованная, нередко утратившая границу опознания темы: растительная, животная и бытовая орнаментация и наконец сложный символический, так сказать „стандартный“ орнамент, именуемый остяками „конч“, вогулами—„ханч“, носивший в далеком прошлом безусловно элементы тотемизма.

Обычными видами простейшего орнамента являются четыре геометрические вариации (рис. 1, 2, 3, 4), из них основной вариацией будет часто встречающаяся на древней глиняной посуде (ана) и на меховой

одежде геометрическая комбинация ромбов и параллельных полос. Аналогичная первой вариации комбинация выписанных параллельно-сторонних ромбов и параллельных полос. Наконец последним видом этой группы является более сложный орнамент, составленный из выписанных параллельно-сторонних ромбов с усеченными, за исключением первого ромба, противоположными углами и перегородками из пары вертикальных параллельно-сторонних углов, образующих сторонами равнобедренные треугольники.

Три описанные вариации геометризованного орнамента известны под названием мадмоочих-кар-ханч (старинный, стариковский узор), причем полуобрусевшие вогулы, живущие по среднему те-

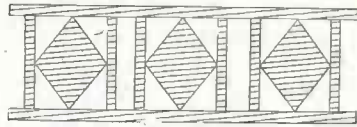


Рис. 1

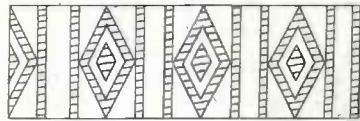


Рис. 2



Рис. 3

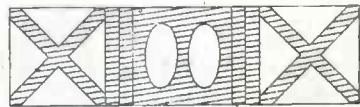


Рис. 4

чению Конды (Нахарчинский район), даже забыли это специальное название узора.

Более значительную группу представляют растительные, животные и бытовые рисунки. В отношении этих групп орнамента следует отметить, что, помимо схематичности исполнения рисунка, наблюдается сильная стилизация; изображение трудно опознаваемо, несмотря на всегда наблюдающуюся симметрию и счетность фигур.

Весьма распространенным рисунком являются листья (рис. 5 и 6), встречающиеся в двух вариантах. Изображение листа трудно



Рис. 5

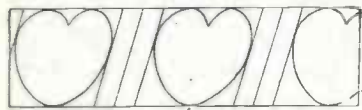


Рис. 6

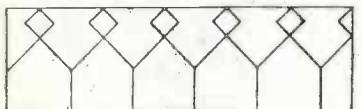


Рис. 7

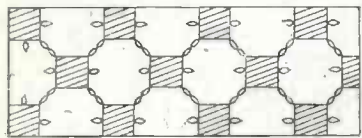


Рис. 8

опознаваемо. Того же порядка орнамент — шишки кедра (рис. 7), причем локальность геометризованного рисунка здесь доведена до последней степени. К числу растительного вида орнаментов относится и так называемый по-остяцки узор — тайтенг-ханч, по-вогульски тэп (ячменный узор-рис. 8), носящий следы позднейшего влияния татар, а в некоторых комбинациях также русских. Ячменный узор употребляется преимущественно для вышивки воротов рубах (южные остяки и вогулы). Изредка он встречается среди дяпинских и сосвинских вогулов, но надо полагать, что он заимствован с юга, так как толкование рисунков здесь неизвестно.

Окружающая природа остяку и вогулу дала наряду с растительными рисунками мотивы для „животного“ орнамента. В большинстве рисунков фигурируют стилизованные изображения: лебедей (кватын), рябчиков (сурвы), тетеревов (каичуй), журавлей (тарый), воробья (чянкш), змеи (пуликор), щуьего зуба (сарт-пуспанк), гагары (тохт) и реже — глухаря (чоркхон).

Священным, имеющим религиозно-обрядовое значение, считается узор „медвежья лапа“ (рис. 9). Этот простейший тотемный орнамент древнейшего происхождения ранее употреблялся только

для вышивки специальных рукавиц, для церемонии „медвежьего праздника“, много раз описанного в этнографической литературе. В настоящее время можно уверенно сказать, что медведь утрачивает значение тотема и „медвежий праздник“ свивляется только в глухих уголках Казыма.

Таким же священным узором считается орнамент *шучий зуб* (сарт-пусланк-ханч) и гагары (тохт-ханч, рис. 10, 11) Гагара повсеместно среди туземцев тобольского севера считается за священную птицу. Ее изображение обязательно для шаманского барабана и других предметов культа. Древние былины ее именуют всецей, пророческой птицей.

Особое же значение имел в старину маманский узор мухомора (панх-ханч), употреблявшийся для вышивок на шаманском костюме (рис. 12). Такое внимание мухомору оказывается ввиду опьяняющих его свойств. Обычно перед камланием шаманы, а также и сказители былины пили настойку из мухоморов, благодаря чему впадали в опьянение. Сейчас настойка из мухоморов с успехом заменяется водкой или самогонном.

Как медвежьи лапы, так и мухоморы относятся к числу древнейших и простейших видов ханч, причем раскопки могильщиков до-русского происхождения показали, что пан-ханч употреблялся для орнаментации погребальных горшков.

Большой оригинальностью отличается широко употребительный до настоящего времени орнамент „сорочьи лапы“ (рис. 13). Существует также целый ряд аналогичных, сходных узоров: „глухарьи лапы“, „тетеревиные лапы“ и др. Эти узоры исключительно изго-

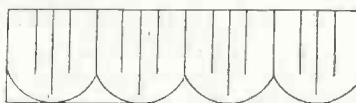


Рис. 9

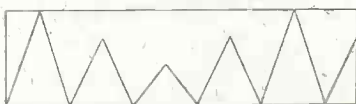


Рис. 10

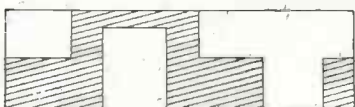


Рис. 11

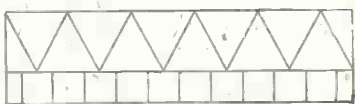


Рис. 12

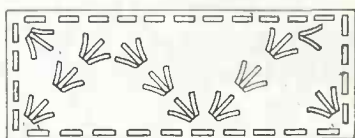


Рис. 13

товляются из разноцветного бисера при вышивке на меховой одежде. К этой группе относится узор „бабочки“ (рис. 14).

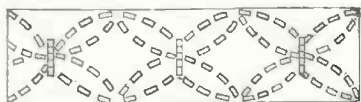


Рис. 14



Рис. 15

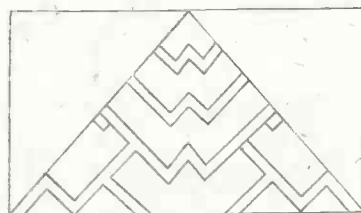


Рис. 16



Рис. 17

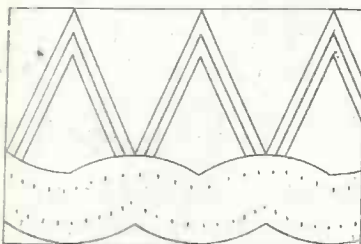


Рис. 18

Особую группу представляет орнамент пейзажного характера. Здесь можно наблюдать зародыши картины, обычно посвященной сюжетам, взятым из окружающей природы. Таковы „юрты“ (рис. 15 и 16). Первый мотив не имеет украшений, которые во втором введены художником для передачи слоев „тиски“ (вареная береста), а также для придания чужу конусообразного характера.

К этой же группе относятся „мысы“ и „мысы и юрты“. Во второй композиции можно наблюдать простое соединение орнамента „мысы“ с „юртами“. Для туземца этот примитивный рисунок дает многое, а именно: туземец сумеет вообразить ряд речных мысов, реку, рябь на воде (точки) и конусы юрт на берегу реки. Обычно этот узор употребляется для украшения берестяных изделий (коробок, тулсов и пр.) и исполняется рельефом; например, река вырезается на нижнем слое бересты, таким образом углубляется и штрихуется накаленным шилом, мысы же выступают.

К числу берестяных узоров относятся „луны“ (рис. 19) и „радуга“ (рис. 20), а также орнамент без названия (рис. 21). Остязки и вогуды различают четыре вида орнамента, вернее—узоров, в зависимости от техники и особенностей при его изготовлении.

Всякую вышивку, узор, метку туземцы именуют словом „ханч“ („конч“—остяки), что в буквальном переводе означает пестрое (рябое). Самым старинным узором у них считается кередем-ханч (кередем—перевернуть). Особенность этого узора заключается в том, что вышитый рисунок как на правой, так и на левой стороне имеет тождественный характер.

Узор именуется ханда-ханч и отличается от кередем-ханч только большей сложностью самой работы и композиции рисунка.

Несколько иной характер носит узор севем-ханч, то-есть плетеная односторонняя вышивка.

Наконец последний узор—рушь-ханч (русская вышивка)—соответствует вышиванию крестиком, почему иногда этот способ вышивания и сам узор называются торым-кваль-ханч, то есть церковный или крестовый узор.

Разновидностью кередем-ханч является ектем-ханч, который отличается только более крупными стежками.

В заключение необходимо оговориться, что настоящий очерк не претендует на полноту и охватывает двадцать один вид простейшего орнамента, о котором в специальной литературе не существует сведений.

Остается пожелать, чтобы для изучения орнамента, не только остяков и вогулов, но и вообще сибирских туземцев, не было упущено время. Старый национальный орнамент повсюду уступает место трафаретным рисункам фабричного производства: его дешевища, экономия времени, потребного на вышивку отучили туземную женщину от кропотливой вышивки узоров. Цедаром в одной старинной песне пелось „о мялой, вышивавшей для подарка милому сто дней и ночей шару рукавиц“.

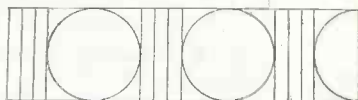


Рис. 19

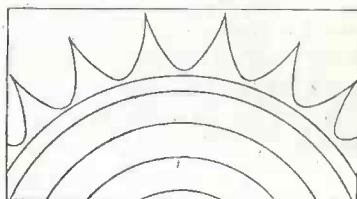


Рис. 20



Рис. 21

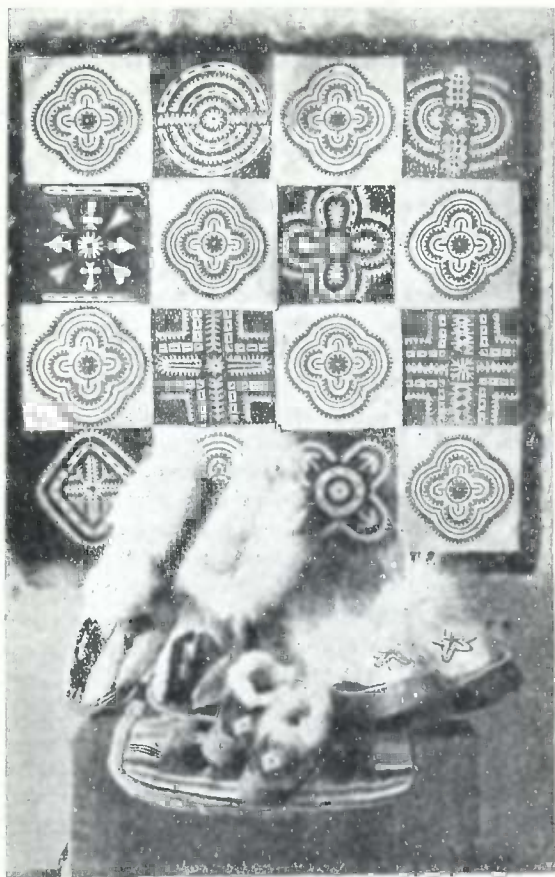
ХУДОЖЕСТВЕННО-КУСТАРНЫЕ ПРОМЫСЛЫ НАРОДОВ СССР

Пользуясь наследием прошлого и жадно впитывая в себя все то новое, что дают современная наука и техника, народы СССР на основе новых принципов общественной жизни куют свой новый быт, строят свою новую, еще неведомую миру культуру. Поскольку в основу организации нового общества социализм выдвинул труд во всех его разнообразных общественно-полезных формах, постольку высота культуры становится в прямую зависимость от любви к труду и измеряется его творчески-полезной деятельностью.

Здесь идет речь не о труде раба, от которого убивается воля и сунится разум, но о труде, приносящем нам радость, повышающем общий тонус нашей жизни, о труде как основе классовой культуры пролетариата. Таким трудовым сознанием преисполнены все народы, населяющие наш Советский союз,—об этом свидетельствуют их современная литература, песни, картины, скульптура и пр., об этом красноречиво говорят цифры строительства их народного хозяйства, и об этом пока еще робко, но уже повествует и крестьянское бытовое творчество, приобретающее коллективные (кооперативные) формы.

И правда, трудно еще говорить о планомерном кооперировании художественного труда землепашцев, скотоводов, охотников и рыбаков из наших национальных республик, художественное творчество которых еще не переросло старые формы их бытового творчества, когда у домашнего очага они любовно на досуге изготовляют свою утварь и одежду, но зато, обдумывая каждую мелочь, каждый изгиб, каждый размер, чтобы придать вещи наибольшую целесообразность. Связывая форму предмета с материалом и назначением, они создают изделия, отличающиеся крепостью, живучестью и долговечностью. Эта целесообразность и рациональность их изделий дает ту блестящую культуру формы, которой они в праве гордиться и которой они совершенно не оценивают как достижения высокого художественного творчества. Эта недооценка малыми народами значимости своего художественного творчества несомненно вытекает из непонимания художественных качеств вырабатываемых ими изделий, так как они привыкли употреблять их в условиях своей обыденной, повседневной жизни. Таковы многие народности, населяющие Среднюю Азию, Восточную и Западную Сибирь и Дальний Восток. Здесь потребность в непосредственном украшении своего быта еще не иссякла, здесь искусство неразрывно связано с буднями жизни. У таких народностей, как, например,

вогулы, камчадалы, чукчи, гилики, орочи, гольды, ламуты, тунгусы и пр., населяющие далекие леса и тундры Сибири и Дальнего Востока, потребность сделать свою жизнь хоть немного красивее,



Камчатка, Чукчи. Изделия из перничьей оленьей кожи и утичьих головок, богато орнаментированные.

хоть немного радостей—тем больше, чем безрадостней и угрюмей окружающая их природа, чем суровей и упорней их борьба за свое существование. И эта потребность так велика, что украшают буквально все предметы их домашнего обихода, промыслового или крестьянского хозяйства.

Чем дальше к северу, чем суровее и мрачнее становится природа, чем длиннее безотрадные ночи, тем все сильнее растет жажда к ярким краскам, к резкому и выразительному удару реза, к гибкому и острому выявлению всех элементов искусства, призванного быть радостным спутником тяжелой трудовой жизни этих народностей Сибирского и Дальневосточного края и дальнего Севера.

Особенно поражали своей изумительной техникой и тонкой художественной обработкой предметы домашнего обихода палео-азиатских народностей—чукчей, коряков и камчадалов.

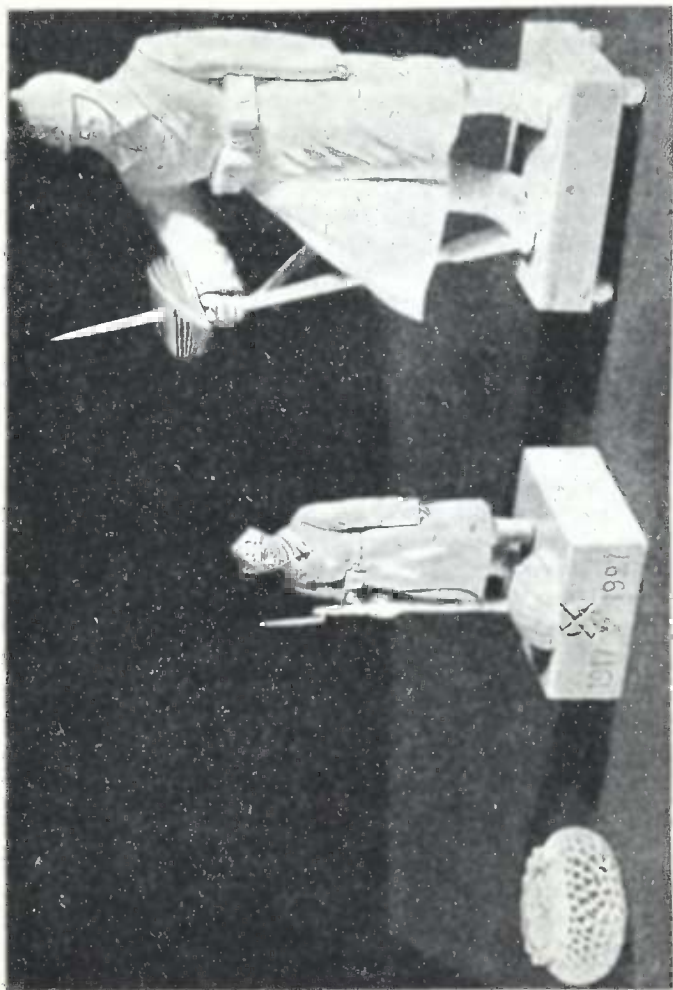
Отличительной чертой их художественного творчества являются строгость и сдержанность как в композиции прямолинейных орнаментов, так и в подборе красок для их расцветки.

Яркую противоположность им представляет собою творчество другой группы народностей—тунгусской, в состав которой входят наиболее характерные по своей художественной культуре голыды, орочи и ульчи, творчество которых отличается необузданной яркостью и нестрогой. Разукрашенные узорами халаты, голцы, наколенники, сапоги и сумки дают полное представление об интересной и богатой творческой фантазии националов. Не менее отличается своей тонкой техникой мастерство кустарей, занятых обработкой и резьбой моржовой кости. В то время как выработка и отделка одежды, обуви и берестяных изделий домашнего обихода ограничивается лишь домашним употреблением, выработка изделий из моржовой кости преследует сбыт на отдаленные рынки, и здесь мы уже замечаем большое оживление в выборе сюжета и темы, отвечающих даже на злобу дня, как, например, изображение „политической дуэли“ (партийной дискуссии) или скульптурное изображение красноармейца, паникующего на штык прорыва. Вместе с тем ограниченность впечатлений, скудость технических средств сузили амплитуду размаха творчества крестьянина, охотника, кочевника и рыбака, населяющих эти окраины и нетронутые цивилизацией участки нашего Союза, и сообщили их искусству ту лаконичность, когда художник жертвует деталями, передавая лишь основное, главное в своей теме. Здесь нет ничего лишнего, ничего ненужного. Вычурность и простота здесь удивительно легко уживаются в самом тесном соседстве.

* * *

Даже „маститым“ знатокам народного искусства, перекочевавшим за рубеж нашего Союза, приходится сознаться, что деталь-

ное, глубокое изучение народного искусства крайнего Севера, глухой Сибири и Дальнего Востока началось и стало возможным только



Изделия из кости мамонта.

в условиях советского строя, когда национальности впервые получили полную возможность вывить свое, никем и ничем не искажаемое лицо.

В условиях царизма изучение народного искусства находилось только в зачаточном состоянии; тогда приходилось думать не столько о научном его исследовании, сколько о простом накоплении материалов. Теперь же благодарные Октябрью за свое освобождение народы в изобилии снабжают все научные органы и учреждения СССР богатейшими материалами своего художественного творчества для разрешения сложнейших и спорных вопросов о их происхождении и эволюции отдельных форм.

Ярким примером этому служили экспонаты Армении на Юбилейной выставке по разделу коврового производства и ювелирных изделий, в которых традиционный узор орнамента легко и свободно увязывается с советской тематикой. Эта наглядная картина эволюции народного художественного творчества нашла свое отображение и в творчестве народов Азербайджана, Дагестана, Кабарды, Абхазии, Крыма и Узбекистана.

Везде и всюду самобытное творчество широчайших народных масс эволюционирует гигантскими шагами как в применении своей художественной отделки к предметам современного быта (как, например, радиоприемники, граммофоны, часы, рамы для портретов вождей пролетарской революции, календари, кобуры для новых систем револьверов и пр.), так и в характере самой техники обработки материалов, в колорите окраски новых, современных нарядов (как то: шарфы, чалмы, тибетейки, ювелирные изделия, золотошвейные паруканые вышивочные знаки и пр.).

Приобретая все больше и больше черты товарного производства, бытовое творчество народностей преобразуется в промыслы со всеми вытекающими отсюда возможностями их организации (кооперирования), снабжения и сбыта.

Песомненно, что в деле развития экспорта продукции художественной кустарной промышленности займет не последнее место. В этом смысле серьезного внимания заслуживают изделия, например, Азербайджана. Бережно хранимое наследие прошлого, продукт упорной изобретательной мысли турецкого крестьянства многих поколений, при умелом копировании и варьировании является неисчерпаемым источником для массового производства экспортного товара.

В группу особо дорого стоящих и доходных экспортных изделий следует отнести все виды ковров. По своему типу и качеству ковры подразделяются на ворсовые и без ворса, а по рисунку узоров и их окраске они разбиваются на карабахские, ленкоранские, нухинские, шемаханские, гянджинские и др.

То же следует сказать и в отношении Узбекстанской и Турк-

менгостанской союзных республик с их самобытным художественным творчеством народных масс, насчитывающих свыше шести миллионов жителей. Но здесь благодаря разнохарактерности климатов, особо сложившейся истории каждого отдельного народа, населяющего названные республики, благодаря различным условиям кочевой, аульной и городской жизни скопилось еще большее разнообразие образцов народного искусства. Это — драгоценнейший клад для развития нашего художественного экспорта. До настоящих дней такие производственные районы, как Анджапанский и Кашкадарьинский по производству ковров, Бухарский по золотшвейным промыслам, Ташкентский, Самаркандский и Шахризядский по вышивальным промыслам, являются цитаделью наших экспортных возможностей. Выработкой же лучших шелковых тканей заняты районы Китабе, Гиссаре, Маргелана и того же Самарканда и Бухары. Выделка лучших образцов керамической посуды сосредоточена в Ходженском районе, а чеканщики по меди выделывают свою затейливейшую посуду в Коканде, Бухаре, Самарканде, Ташкенте и Карши. Каждый из указанных районов, несмотря на общность характера их изделий для Средней Азии, все же отличается своей специфичной особенностью, что в свою очередь позволяет необычайно разнообразить ассортимент вырабатываемых для нужд экспорта товаров.

Благодаря Юбилейной выставке 1927 года нам удалось выяснить те производственные возможности массовой выработки экспортных кустарных товаров, которые таит в себе союзных и автономных республиках. Уточнить и уяснить основные особенности художественной кустарной промышленности, собрать и организовать ее путем кооперирования, определить ее роль и значение в общей



Украинский ковер.

системе народного хозяйства—все это становится одной из актуальных задач сегодняшнего дня.

Кооперирование национальных художественных промыслов—такова основная организационная задача.



Кувшин.

А. БОРОВИЧКО.

О том, что сделано промышленной кооперацией РСФСР по объединению кустарей, говорят следующие цифры: в 1914 году насчитывалось всего 244 артели, а к десятилетию Октября количество их возросло до 13 000 артелей, объединяющих свыше 600 000 кустарей. Узбекская ССР заявляет о кооперировании 10 000 кустарей. В СССР поражает огромная организационная работа по рационализации, улучшению техники и под-

нятию художественного качества вырабатываемых в ее кустарных районах художественных изделий.

Здесь мы наблюдаем применение принципа разделения труда не только внутри кустарных артелей, но и между отдельными кустарными артелями и даже районами. Особенно значительно это выявлено в выработке женского костюма, предназначенного для экспортирования на иностранные рынки. Здесь умело и разумно используются и сочетаются все виды изделий женских кустарных промыслов, как ткачество, вышивки, кружево, набойка и строчка, причем не случайно, а по заранее обдуманному плану и специальному заказу для каждого района. Плановость и дирижерство творят чудеса, и украинская кустарная промышленность по праву занимает первое место в производстве художественного кустарного экспорта.

При этом новшестве разделения функций между кустарными районами и отдельными артелями украинцы, например, вовсе не игнорируют, не забывают и не искажают их доподлинное крестьянское творчество; напротив, они принимают самые решительные меры к отысканию и закреплению его в каждом отдель-

ном виде кустарных промыслов. Стандартизация вырабатываемых изделий и эксперименты по выработке новых образцов ставят художественную кустарную промышленность Украины на твердую почву промышленно-коммерческого расчета, позволяющего с открытыми глазами (не вслепую) принимать к исполнению заказы зарубежных государств. К сожалению, нельзя того же сказать



Герб.

о других союзных республиках, представленных на выставке, разве только за исключением центральных губерний РСФСР.

Однако организация и развитие художественных кустарных промыслов чревата неизбежными срывами и провалами прежде всего в силу того, что внимание финансово слабой промышленной кооперации отвлекается на обслуживание в первую очередь утилитарных промыслов, занятых выработкой продукции массового потребления и использующих три миллиона трудового населения, затем вслед-

стве неустанной деятельности частника, захватывающего и закрепляющего за собой свободные от обслуживания кооперацией участки фронта. И это особенно опасно для тех республик, в которых кооперация лишь только начинает разворачивать свою деятельность. Эксплуатируя художника-кустаря, частник, запитересованный прежде всего в скорейшей оборачиваемости товара, идет решительно на все, чтобы принудить кустаря предпочесть его кооперации или Госторгу. В ход пускаются и авансирование кустаря деньгами и сырьем в счет заказа, и понижение требований, предъявляемых к качеству сдаваемой кустарем продукции. Но что самое опасное в этом возвращающемся действии частника на столь высококультурном участке фронта—это аннулирование всех мероприятий, предпринятых государством как по линии профтехшкского образования, так и по линии внешкольного воздействия при помощи музейной сети в целях укрепления, поддержания и улучшения художественных кустарных промыслов. Кустарь, незаметно для самого себя, под влиянием частника окончательно деклассифицируется, терлет свое мастерство самобытного творчества и перестает быть рассадником и передатчиком той художественной культуры, посетителем и обладателем коей он был до сегодняшнего дня.

Учти это явление, советское правительство предприняло ряд решительных мер, направленных к тому, чтобы предоставить промысловой кооперации без помех осуществлять свое кооперативное строительство, включив для этого в план снабжения сырьем кооперированные кустарные промыслы. На период же времени, пока промкооперация оказывается не в силах охватить и повести за собой все виды художественных кустарных промыслов, ей оказывается помощь путем организации сбыта художественных кустарных изделий за границу (декрет СНК Союза от 3 мая 1927 года).

Во избежание тех провалов, кои могут образоваться на художественном участке фронта в силу чрезмерного хозяйствования частника, в виде общей меры решено расширить сеть профтехшкских школ, учебно-показательных мастерских, научно-исследовательских станций, лабораторий и пр. (декрет СНК РСФСР от 6 апреля 1928 года).

Беспощадная борьба с кулачеством и скупщиком, объявленная XV Съездом партии, несомненно, положит конец пагубным действиям частника в области художественной кустарной промышленности и поможет сохранить художественное творчество широчайших народных масс Союза для планомерного и все возрастающего роста экспорта их изделий на заграничные рынки.

Надо отметить далее усиленную деятельность государственных научных органов и союзов промысловой кооперации по советизации художественных кустарных изделий (вспределение советских сюжетов и мотивов), предназначенных к обслуживанию нового быта. В этой работе первое место занимают Центральный кустарный музей и профтехнические школы ВСПХ.

Видны также первые ростки достижений по стандартизации кустарных изделий, что объясняется все возрастающей механизацией и электрификацией кустарных промыслов в РСФСР. Многие кооперативные союзы и их артели щеголяют наличием у себя маленьких фабрик, красилец, лесопильных заводов и механизированных мастерских. Попытки регулировать производство различных кустарных промыслов в целях взаимного обслуживания заметны и в центральном районе. Так, например, токарский Бабицкий район и богородские резчики начинают работать на Сергиевский район по росписи игрушек, Витецкий район по выработке корешковых и каповых изделий начинает обслуживаться резчиками по кисти из Холмогор Архангельской губернии. Правда, это еще только молодые, зеленые ростки, но они обещают стать мощными деревьями, переплетающимися крепко-накрепко своими ветвями.

* * *

Сделанный нами обзор состояния художественных кустарных промыслов, представленных на Юбилейной выставке искусств народов СССР, обязывает нас к соответствующим выводам.

В первую очередь приходится обратить внимание на наше неумение в пужных случаях завоевывать трудно поддающиеся к завоеванию заграничные рынки.

В отношении художественных изделий обычную ориентацию, на спрос необходимо в должной мере заменять ориентацией на умелое предложение, используя при этом в целях рекламы все ранее полученные кустарями и их объединениями награды, медали и почетные дипломы. Необходимо самим создавать моду на наши изделия, используя для этого особую гибкость художественных кустарных промыслов, способных к легкому переходу на изготовление совершенно новых или, как мы это видели, комбинированных видов изделий. Этому весьма способствует и малое разделение труда, сметливость и навык кустарей, а индивидуальная обработка изделий сообщает им тот специфический, особый отпе-

чаток самобытности, который так выгодно выделяет их среди всей массы аналогичной фабричной продукции.

На индивидуальную художественную отделку кустарных изделий следует обратить самое большое внимание, не отрицая в то же время самого широкого применения механизации промыслов при массовой заготовке полуфабриката для окончательной отделки его вручную.

В художественной отделке изделий вручную лежит залог всего будущего успеха кустарных изделий на зарубежных рынках. И великое увлечение отдельных лиц в сторону немедленного перевода художественных кустарных промыслов на фабричную выработку надо признать ошибочным и вредным для дальнейшего процветания экспорта изделий, так как для повышения художественной и товарной значимости кустарных изделий производство их должно явиться продуктом творчества, а не подражанием фабричным образцам.

Выработка же полуфабриката должна только способствовать определению и закреплению стандарта кустарных изделий, в свою очередь облегчающего сбыт таковых за границу.

Для поднятия нашего художественного экспорта необходимо повести упорную борьбу за повышение художественно-технической квалификации самого кустика. Необходимо проделать огромную работу по рационализации самих промыслов, по их возможной механизации для первичных стадий обработки материалов с применением в этих целях оборудования, машин и станков кооперативных мастерских и профтехнических школ ВСНХ. В этих же целях полезна организация передвижных учебно-показательных (порайонных) мастерских по различным видам художественных промыслов, усиление разъездного художественно-технического инструктажа, оборудование районных государственных и общественных (кооперативных) производственных мастерских для заготовки кустикам полуфабриката, как то: крашенец, кузица, лесоплюк, шерстобитен, шерсточесален и пр.

Расширение школьной сети ВСНХ в 1928/29 году на 237 единиц только в небольшой доле облегчило разрешение этого тяжелого и в то же время срочного вопроса.

Но для воплощения художественного замысла кустика недостаточно только творческих способностей и технических знаний. Для того чтобы изделия вызвали художественный интерес, необходимо развитие художественного вкуса мастера и его умение сообразоваться со вкусом потребителя. Необходимо понимание мастером художественной формы и умение сочетать эту форму с целесообразным назначением вещи. Это область совершенно иных

дисциплин, усвоение коих мастеру так же необходимо, как и усвоение чисто технических знаний и навыков. Данный пробел в творчестве мастера в известной мере может быть заполнен организацией ряда постоянных, передвижных, эпизодических и специальных выставок по художественным кустарным промыслам, расширением сети кустарно-промышленных музеев ВСНХ и кустарных отделов в краеведческих музеях Наркомпроса, в равной мере — усилением деятельности научно-испытательных станций, лабораторий, консультаций по техническим вопросам и пр.

Сюда же следует отнести усиленный выпуск образцов, рисунков, моделей, чертежей, фотографий, шаблонов, альбомов и пр. по кустарной промышленности с текстом на языках национальностей нашего Союза. Но, учитывая, что графическая малограмотность кустарей главным образом происходит от отсутствия у них общего образования, необходимо повести усиленную борьбу за ликвидацию общей безграмотности среди кустарей-художников. Вопрос слишком серьезный, чтобы на него не обратить всего должного внимания и избежать массовой порчи дорого стоящих материалов при производстве ковров, вышивок шелком и золотом, лаковых живописей, тканых, трикотажных, пуховязальных изделий и обработке драгоценных камней и металлов.

Стимулом к повышению художественного и технического качества изделий должны явиться премирование кустарей за лучшие изделия и переход промкооперации на путь контрактации кустарных районов заказами.

Перечисляя мероприятия внутреннего порядка, направленные к укреплению и росту нашей художественной кустарной промышленности, не следует забывать, что еще остаются и ждут своего разрешения мероприятия, которые должны быть осуществлены за пределами нашего Союза. Это тщательное и постоянное наблюдение и изучение зарубежных рынков, это учет и приобретение тех зарубежных фабрикатов, которые могут похвастаться в оригинальном футляре, это учет тех размеров, кои необходимо знать нашим кустарям при выработке экспортных товаров, и наконец — это быстро меняющаяся мода, за которой также приходится следить, для того чтобы избежать изготовления больших партий временно пеходовых товаров. Сюда же следует отнести и заготовку необходимых для художественной кустарной промышленности импортного сырья, полуфабрикатов и инструмента.

ГРУЗИНСКИЙ ТЕАТР И

РЕФОРМАТОР ГРУЗИНСКОГО ТЕАТРА К. А. МАРДЖАНОВ¹

С 25 февраля 1921 года в Грузии устанавливается советская власть. С этого же года начинается коренная ломка старых, феодально-буржуазных общественных отношений, которые при меньшевиках в основном еще сохранились. Рабочий класс как в политике и экономике, так и в искусстве выставляет свои требования. Грузинский театр в том виде, как он существовал в меньшевистской Грузии, не мог удовлетворить новые нужды. Художественная сторона театра весьма понизилась. Театр продолжал работать в рамках старого, натуралистически-реалистического направления, зачастую доходя до явной халтуры. В репертуаре не было не только новых пьес—не было даже попыток использовать классический репертуар в новом оформлении или же восстановить более революционно-прогрессивный репертуар грузинского театра 1905—1906 годов. Грузинский театр задыхался в классических и национально-бытовых пьесах, осуществленных в трафаретно-реалистических формах, при слабости и упадочности актерского творчества.

В 1921—1922 годы грузинский театр в Тифлисе буквально пустовал. На специальном совещании, устроенном Наркомпросом Грузии, режиссеры ставили вопрос о закрытии театра на год и подготовке актерских сил. По их мнению, перамотность грузинского театра создавала то безвыходное положение, в котором находился театр. На этом совещании вернувшийся из России из-

¹ Настоящая статья представляет собой одну главу доклада „Основные этапы развития грузинского театра“, читанного автором в Академии художественных наук на объединенном заседании Комитета по изучению искусства народов СССР и Театральной секции 16 апреля 1929 года. Она посвящена исключительно творчеству К. А. Марджанова и не затрагивает работу ни его предшественников, ни других режиссеров, поскольку и не претендует отобразить всю театральную жизнь Грузии. С. А.

вестный режиссер К. А. Марджанов, выступил против закрытия театра и „осмелился“ заявить, что не актеры виноваты в бедствии театра, а те театральные формы и тот репертуар, в котором задыхаются талантливые актеры.

25 ноября 1922 года К. А. Марджанов (Коте Марджанишвили, как его называют в Грузии) показал театральной общественности свою постановку—„Овечий петочник“ Лопе де-Вега. Этот спектакль нельзя назвать обычной новой постановкой, это был па-стоющийся взрыв всех старых театральных форм грузинского театра, полный переворот в творчестве актера, поднятие театра до высочайших художественных и идеологических высот. Публика не верила своим глазам, была подавлена неожиданностью, не узнавала своих актеров, своего театра: так театр сразу поднялся на небывалую высоту.

Вся общественность, вся пресса торжествовали победу. Даже самые злобно настроенные националисты, поклонники старого, бытового националистического театра не могли отрицать ту высокую театральную культуру, которую показал К. А. Марджанов. Нет никакой пужды приводить мнение газет и журналов о первой постановке К. А. Марджанова, все они восторженно признали эту постановку как небывалое достижение, как начало возрождения грузинского театра.

Прежде чем проследить основные творческие пути К. А. Марджанова в грузинском театре, необходимо хотя бы вкратце высказать его художественную линию в русском театре. Это необходимо потому, что он как художник формировался на русской сцене, там приобрел он определенную физиономию, там же он применил свой талант и, после больших побед на русской сцене, вернулся в Грузию. Предоставим слово тем, которые непосредственно работали с К. А. Марджановым или же хорошо знали его работу в России. Режиссер Г. Крыжицкий пишет:

„Марджанов начал свою театральную карьеру выходным актером.—впрочем, сам он считает свое актерство нозорнейшей стра-ницей своей жизни. Потом—режиссер в больших провинциальных городах. Затем—семь лет в Московском художественном театре. Сорежиссер Станиславского в краговской постановке „Гамлета“. Но со старым МХАТом ужиться не удалось. Постановка гамсуновской драмы „У жизни в лапах“—для своего времени большое дерзание, а ибсеновский „Цер Гюнт“ принесит ему не только известность, но и неприязнь руководителей старого театра, и он покидает „художественников“. Дальше—Пездобин и Корш—яркие, оригинальные,

но иногда и нелепые постановки. То вдруг вся пьеса в желтых и коричневых тонах („Шю“ Дымова), то вдруг необычайная нестрота. Но вместе с тем—неизменная тяга к большому, настоящему театру“ (Крыжицкий, „Режиссерские портреты“, т. „К. А. Марджанов“).

В 1913 году К. А. Марджанов создает в Москве „Свободный театр“. А. Таиров в своей книге рассказывает о себе, что он отошел от театра с полным убеждением не возвращаться больше к театральной работе, но Марджанов создавал совершенно новый театр, который увлек его, и, по приглашению Марджанова, он вновь вернулся в театр.

Г. Крыжицкий пишет:

„И вот в 1913 году представляется наконец возможность осуществить заветную мечту. Марджанов пытается создать синтетический театр, в котором были бы представлены все театральные жанры: и опера, и пантомима, и драма, и балет... Он первый выдвигает в России вопрос о синтетизме театральных форм.

Созданный им в Москве „Свободный театр“ 1913/14 года был крупным явлением в тогдашней художественной жизни“.

Апушкин, говоря об истории возникновения Камерного театра, пишет:

„Таковы „автобиографические“ признания Камерного театра и такова хронология: в недрах марджановского „Синтетического свободного театра“, среди шума, толчеи, гама, в пестряди имп, в разноязычьи—после „Покрывала Пьеретты“ и „Желтой кофты“—возникает мысль о Камерном театре“ (Я. К. Апушкин, „Камерный театр“, изд. „Кинопечать“, 1927 г., стр. 6).

К. А. Марджанов особенно чувствует оперетту. Может быть—потому, что оперетта дает возможность особой театральности.

Прав Л. Сабанеев, который пишет:

„Сейчас идет оправдание оперетты, начиная со знаменитой постановки „Прекрасной Елены“ в „Свободном театре“ (постановка К. А. Марджанова). Оперетта попала сама в сферу „исканий“. Ясно, почему именно на оперетту обратилось внимание искателей нового театра. Именно потому, что всякий из них чувствовал, что оперетта—это один из самых театральных театров, что театральный актерско-режиссерский пульс, театровая композиция бьется в ней особо повышенным ритмом, и что оперетта есть квинтэссенция подлинной, настоящей театральной, самодовлеющей и самодельной, той театральной, которая идет от балагана, от разыграв-

шейся актерской стихии „представления“ и „перевозащения“ (Л. Сабанеев, журнал „Мастерство театра“, № 1, 1922 г., стр. 82).

И действительно, К. А. Марджанов является одним из мастеров оперетты.

Впервые постановку „Овечий источник“ Марджанов дал на русской сцене. Вот что по этому поводу говорит режиссер Крыжницкий:

„Страшное зрелище являл наш театр в грозу и бурю. Фронты и рейды подвигались и проходили. Пятнадцать различных революционных и контрреволюционных волн перекачилось в те годы через Украину, агитвагоны развозили по линиям литературу и передвижные труппы, а в интервалах между чужими налетами „большевики“ пытались строить театр на новых, социалистических основаниях.

В этой обстановка Марджанов дал один из своих лучших спектаклей—„Овечий источник“ Лопе де-Вега в Соловдовском театре в Киеве.

Я помню зал, переполненный красноармейцами. Это была буря. Командарм, очищавший Украину от петлюровцев, сказал Марджанову после спектакля, что он будет посылать все отправляющиеся на фронт части смотреть „Овечий источник“: он будет уверен в победе.

Четкость групп и мизансцен, сочность гротесковой буффонады наряду с подлинным трагизмом. И красочные костюмы и декорации Исаака Рабиновича—кажется, его первая театральная работа“.

Едва ли Лопе де-Вега, писавший явно монархическую пьесу, мог подумать, что по истечении нескольких веков эта пьеса будет подбадривать красноармейцев, борющихся за укрепление диктатуры пролетариата.

Об этой же постановке пишет артистка Вера Юренива:

„Постановку осуществили очень быстро (говорится об „Овечьем источнике“ С. А.). Все загорелось этой работой, и после актеры, участвовавшие в этой постановке, стали считать свою жизнь разделенной на две: до этой работы и после.

Оформление И. Рабиновича, с круглыми башнями, желтым пологом и сияющим небом, все залитое мощным электрическим солнцем, вызвало какое-то восторженное ликование среди публики и артистов. Марджанов создавал такие вдохновенные детали, что актеры ходили на репетициях сумасшедшие от восхищения.

Мы сыграли „Овечий источник“ сорок раз ежедневно. Расхо-

дья из театра, публика пела „Интернационал“, а сцена, когда Лауренция, ломая меч, кричит о том, что тираны сражены, их больше нет, а освобожденный народ стихийно и долго пляшет,— покрывалась бурей аплодисментов.

Да, гордое и прекрасное воспоминание останется навсегда от этого переломного момента, когда все старые навыки, быт, репертуар были сметены и актер почувствовал, что отныне он пужен уже по-иному“ (см. „Актеры и режиссеры“, стр. 449).

Она там же упоминает о постановке К. А. Марджанова—„Слезы“ Вознесенского.

Она пишет:

„Это был первый опыт пьесы молчания, где слово заменено жестом, где автор взял моменты такого напряжения жизни, когда люди не говорят. Опыт вышел чрезвычайно удачным, мы возили пьесу по всей России, и я до сих пор встречаю людей, которые запомнили этот спектакль. Немуудрено,—осуществили такие замечательные художники, как Сац, Марджанов, Симов“ (там же, стр. 448).

Теперь рассмотрим ту работу, которую проделал К. А. Марджанов в грузинском театре.

Прежде всего нужно отметить, что он создал синтетический театр, о котором он давно мечтал. Он создал не тот синтетический театр, о котором пишет Г. Крыжицкий (где должны были чередоваться различные театры с разными труппами), а театр, который одними и теми же силами ставит и трагедию „Гамлет“, и оперетту „Маскотти“, и пантомиму „Мзета-Мзе“.

Всегда исходя из данного драматического материала и согласуя с ним его театральное оформление, К. А. Марджанов одновременно ставит и национально-бытовые пьесы в реалистическом жанре („Затмение солнца в Грузии“ Антонова, „Раздел“ Эрнстова), и экспрессионистские драмы в соответственном оформлении („Шпигельменш“ Верфеля, „Мальнотрем“ Робакидзе), и классические комедии („Мецианин в дворянстве“ Мольера) в духе присмов мольеровского театра, достигая везде высокого мастерства и исключительной оригинальности.

Здесь синтетизм скрещивается с эклектизмом. Действительно, в репертуаре Тифлисской госдрамы, руководимой К. А. Марджановым, эклектизм занимал значительное место, значительное потому, что при существовании единственного театра в столице страны театр стремился удовлетворять потребности разнообразных слоев своей аудитории и знакомить ее со всеми направлениями современ-

ного культурного театра. И кто другой мог осилить эту порой непреодолимую трудность, как не К. А. Марджанов, у которого фантазии бьет ключом и стремится к самым разнообразным оригинальным проявлениям.

Но стихия К. А. Марджанова не в реализме и не в натурализме па сцене. Он стремится создать спектакль, в котором гармонически слиты все элементы театрального искусства—художественное слово, музыка, танец, живопись и т. д., объединенные принципом некоей возвышенной и жизнерадостной театральности, когда спектакль является не простым отражением жизни, а представляет собой особую художественную самоцельность и самобытность и насыщен сильным эмоциональным зарядом.

Я затрудняюсь вложить эту специфическую особенность, сильно окрашенную его творческим темпераментом, в какую-либо готовую театральную формулу. Как будто он стремится создать музыкальную драму или неореалистический или, может быть, условно реалистический театр, но это есть все-таки нечто особое, совсем другое, совершенно своеобразное. Театральность в марджановском творчестве—это повышенный ритм, исключительная выразительность, жизнерадостность и праздничность. Поэтому К. А. Марджанов особенно чувствует комедию и оперетту, которые позволяют ему применить принцип синтетического театра, свободный от трафаретных канон.

Репертуар Тифлисской госдрамы, руководимой К. А. Марджановым, весьма многообразен. Здесь мы видим и классические пьесы, и современные, и современно-революционные. Из классиков: Шекспира—„Гамлет“, „Вицдорские кумушки“, Мольера—„Мещанин в дворянстве“, Лопе де-Вега—„Овечий источник“. Из современных авторов: Синга—„Герой“, Хасита Бепавенте—„Игра интересов“, Верфеля—„Шнигельменш“ и др. Из современно-революционного репертуара: Толлера—„Человек-масса“, Кайзера—„Газ“. Из опереточного репертуара—„Маскотта“. Национальный репертуар был представлен классиками: Ангопова—„Затмение солнца в Грузии“, Эрнстова—„Раздел“; современными писателями—Робакидзе—„Донда“, „Мальстрем“, „Дамара“, Шавшиашвили—„Латавра“, „Герой Эрети“, Какабадзе—„Землетрясение в Лиссабоне“, Азиани—„Дезертирка“, Вахвашишвили—пантомима „Мзета-Мзе“.

Нужно отметить, что К. А. Марджанов дал и тифлисской опере ряд ценных постановок: „Абесалом и Этеры“, „Данси“ (грузинские оперы), „Лоэнгрид“ и др.

Дать разбор этих постановок не входит в нашу задачу. Каждая из них может служить более или менее богатым материалом для самостоятельной монографии. Мы можем, в пределах нашего краткого обзора, указать только на самые основные черты этих постановок.

Прежде всего одна изумительная особенность—каждая постановка самобытна, специфична, оригинальна. Ни одна постановка не похожа на другую ни внешним оформлением, ни мизансценированием, ни общетеатральной композицией. У постановщика нет не только определенного штампа, но и однообразной, твердо установленной системы, по которой протекала бы его работа. Поэтому все эти постановки, включающие самые разнообразные жанры театрального творчества и почти все театральные течения, сохраняют не только свою жанровую и направлениеческую специфику, но и исключительную творческую оригинальность.

Для неопытного зрителя становится странным, что все эти постановки осуществлены одним художником. Но ясно, что между этими весьма различными постановками есть что-то общее. Это общее—эстетичность и театральность в марджановском понимании. Г. Кржицкий неправ, утверждая, что у Марджанова нет ни системы, ни метода, ни плана. Во-первых, нельзя себе представить художника, хотя бы самого многогранного, в творчестве которого не было бы основных, центральных, конститутивных черт; во-вторых, художник не обязан теоретически формулировать принципы своего творчества и создать свою систему-теорию.

Ведь в театральном творчестве бездарные режиссеры берут готовый штамп и фабрикут по этому штампу свои постановки; более даровитые берут уже выработанную систему и своеобразно ее применяют; настоящие таланты создают „визаконные“ формы, находя творческим новаторством новые, оригинальные формы, создавая необычные и разнообразные постановки. Только некоторые из них систематизируют свои достижения, строят свои теории. Это—те, которые научно подготовлены и по природе склонны к теоретизированию и построению системы.

К. А. Марджапов менее теоретичен, чем кто-либо из режиссеров. Мы не можем его упрекнуть в „бессистемности“, потому что его „бессистемность“ есть результат характера его исканий, его исключительно талантливой изобретательности. Наша задача, задача теоретиков искусства и театроведов—дать анализ его творчества и найти то общее, основное и ценное, что и войдет в театральную культуру.

Мы обвиняем в бессистемности тех, которые не могут подняться над существующими системами силой своего таланта, хотя часто пренебрегают ими, даже толком не зная этих систем, и остаются театрально безграмотными. Еще трагичнее судьба „художника“, когда он, не имея достаточных сил, стремится создать „свою систему“, занимается новаторским кривлянием, хватается по наслышке за „высокие материи“. В таком случае „художник“ не может дать и того, на что он по природе способен и что он мог бы осуществить, если бы знал и применял „чужую систему“.

Эти случаи бессистемности—явления совершенно иного порядка, чем случаи новаторской изобретательности. Поскольку первые—величайшее несчастье в искусстве, в частности в театре, постольку вторые представляют собой положительное явление. Против неграмотности и некультурности мы должны вести решительную борьбу, а изобретательность и новаторство мы должны ценить и способствовать работе „бессистемных художников“, которые открывают новые пути в искусстве.

Новаторство, революция в искусстве всегда начинается отрицанием и ломкой старых систем и законов. К. А. Марджанов—один из самых смелых, ярких революционеров, новаторов современного театра. Он больше разрушает, чем строит, но в его творчестве есть столько новаторства, что оно служит живым источником для самых разнообразных построений.

Сказать, что в творчестве К. А. Марджанова нет ничего общего, основного,—значит впасть в заблуждение, вызванное его многогранностью. Творчество художника не может быть принципиально самостоятельным во всех его проявлениях. К сожалению, работы К. А. Марджанова еще не изучены, и поэтому очень трудно дать определенную систематическую характеристику его творчества. Основная идея К. А. Марджанова—создать синтетический театр, в котором будут выявлены все театрально-зрелищные средства выразительности, в центре которого будет актер, в полной мере владеющий своим искусством и раскрывающий свое мастерство в атмосфере повышенной самобытной театральности.

Какую бы его постановку вы ни взяли, можно заметить эту основную линию. Для него спектакль есть самодовлеющее явление. В его руках пьеса только материал, мертвый скелет, который он оживляет своим литературным моптажем, трактовкой общей идеи пьесы и отдельных персонажей, не церемонясь с авторским замыслом. Актер есть центр спектакля. Но беда актеру, если он не владеет всеми средствами выразительности, которые нужны син-

тетическому театру. Музыка, сопровождающая спектакль, служит аккомпанементом отдельных настроений, средством нарастания ритма и подъема впечатления, поэтому Марджанов не только указывает, но и указывает композитору на определенные, ему нужные гаммы звуков. Декорации, освещение и шумовой монтаж служат выразительности чередования отдельных настроений и выявлению общей, единой устремленности всего спектакля. Все это дается в атмосфере повышенного театрального пафоса и возвышенности, радостной театральности.

Все у него subordinировано, подчинено общей идее, целеустремленности спектакля. У него нельзя найти отдельного места, актан или сцены, негармоничных общей композиции. В этом отношении он даже бесцеремонно смешивает стили в одном спектакле, если это ему необходимо для большей экспрессии.

Окинем беглым взглядом некоторые его постановки в грузинском театре. Я не упоминаю об „Овечьем источнике“—постановке, которую знает театральная Россия.

В 1925 году К. А. Марджанов взял за постановку „Гамлета“. Весь подготовительный период протекал перед моими глазами. (Будучи директором театра, я имел общий с ним кабинет в здании Театра им. Руставели, где и строился макет постановки.)

К. А. Марджанов, со свойственным ему увлечением и пылкостью, приступил к монтажу литературного материала. Он из трех экземпляров „Гамлета“ составил текст для сценической обработки, опускал, переставлял целые сцены, исходя из состава исполнителей, соответственно расширял и сокращал отдельные роли, конечно, не теряя главного замысла. В декоративном отношении он придумал конструкцию, которая на вращающейся сцене должна была сопровождать все картины, причем изменялись только некоторые детали в отдельных сценах. Театральная площадка упирается в синюю панораму фона, музыка Чайковского заполняет переходы от картины к картине, и в полутьме вращающейся сцены усиливает динамику действия. В постановке нет ничего реалистического: условно все—и декорации, и костюмы, и игра актеров; все идет от повышенного настроения, от внутренней, эмоциональной насыщенности пьесы. Каждый штрих в общей композиции скомпанован вокруг своеобразного замысла „Гамлета“. А кто же Гамлет? Он—не философ-пессимист, не неврастеник, он даже не принц. Он просто современный интеллигент. Этот образ так же далек от крэговского Гамлета, как и от толкования Гамлета артистом Чеховым. И его исполняет, к удивлению театральной публики,

двадцатитрех-, двадцатичетырехлетний юноша молодой артист, который до Гамлета не играл ни одной серьезной роли. Смелый эксперимент вызывает опасения, по все верит, что у Марджанова „выйдет“.

12 ноября 1925 года театр торжествует новую победу. Молодой актер Ушапги Чендзе с большим темпераментом и глубоким лиризмом раскрыл страдания Гамлета, Гамлета-человека, чистого юношу, который попал в среду пошлых и грязных людей двора. Он стоит на грани двух эпох и потому не находит корней ни в старых, рухнувших устолах жизни, ни в новых, еще не оформленных:

Порвалась цепь времен; о, проклят жребий мой!
Зачем родился я на подвиг роковой?

В этой мысли вся суть марджановского Гамлета, на этом фоне проходит и известный монолог „Быть или не быть“. В этом же контексте он усложняет образ Клавдия как носителя земных порочных черт, как выразителя пошлости и преступности двора. Отсюда вырастает гигантская значимость Клавдия в исполнении талантливого актера Ак. Васадзе. Он окружен маленькими человечками, хилыми, тощими, женственно-нежными, которые подчеркивают пустоту и глухость всего господствующего класса. Наряду с этим Марджанов создает исключительно выразительную, благородную Офелию как образ, противоположный Клавдию. Офелия в исполнении талантливой артистки В. Анджапаридзе представляет незабываемый образ.

Режиссер поставил юношу Гамлета в сугубо человеческие условия, углубил его личную драму—драму не философа или неврастеника, а морально честного молодого человека, вынужденного вступить в единоборство с окружающим, смирить „подвиг роковой“ на перепутьи двух эпох.

К. А. так „очеловечил“ Гамлета, что культурно образованный зритель забывал не только хроника Саксона Грамматика, в которой впервые находили сказания о Гамлете, не только скептически философию Бруно и Монтея, которые влияли на создание этой первой философской драмы нового времени, но и не связывал этот образ с эпохой Возрождения, идеи которой нашли свое выражение в Гамлете.

К. А. Марджанов скинул всю историко-философскую оболочку с плеч Гамлета и с большим мастерством раскрыл его „типично человеческую“ трагедию. Этим он приблизил Гамлета к зрителю настолько, что последний воспринял его как современного интел-

лигента с его колебаниями, усиленным самоанализом, растерянностью, слабованием и т. д.

Теперь, как и в эпоху Возрождения, происходит деградация старого общества и рождение нового. В этом процессе для многих из среды интеллигенции весьма характерными являются „гамлетовские колебания“, раздвоение, вызванное ломкой старых ценностей и неопределенностью новых. По правильному утверждению Брандеса, „Гамлет верит в духа и сомневается. Он соглашается на требование отомстить и медлит: глубокая оригинальность образа и самой драмы в значительной степени зависят от этого разлада между средневековым характером фабулы и природой героя, которая так глубока и многостороння, что носит почти современный отпечаток“ (Георг Брандес, „Вильям Шекспир“, стр. 273).

П. С. Коган справедливо связывает психологию Гамлета с идеями переходного периода.

„Как всегда бывает в переходные эпохи, когда старые идеалы и устои общественной жизни уже рушились, а новые еще не окрепли, в эпоху Возрождения посетили новые стремления очутились лицом к лицу с новой задачей... В „Гамлете“ Шекспир выразил весь смысл эпохи Возрождения, но, как и в предыдущих трагедиях, он отметил те черты ее, которые легли в основу будущего...“ (П. С. Коган, „Очерки по истории западноевропейской литературы“, стр. 148).

Ясно, что в „Гамлете“ есть элементы, которые позволяют до некоторой степени связывать его с нашей современностью. К. А. Марджанов осовременил Гамлета и приблизил его к зрителю. Но ему вообще трудно обойтись без чудачеств. В „Гамлете“ могильщиками он вывел крестьян в провинциальных грузинских костюмах с провинциальным крестьянским жаргоном. В совершенно условной постановке место действия вдруг перебрасывается,—заговорили кахетинские крестьяне в тонах самого явного сценического натурализма.

Чего же он хотел этим достигнуть?

Во-первых; он хотел приблизить постановку к зрителю, во-вторых—ослабить философский пессимизм Гамлета, который находит самое высшее выражение в сцене с могильщиками. Внесение этнографического элемента нарушало драматическую коллизию страданий Гамлета и бессердечного шутства могильщиков и ослабило философский пессимизм Гамлета. Преобладанием комического элемента частично был нивелирован философский мотив данной сцены. А это ему нужно было для того, чтобы держать

Гамлета в житейских рамках. Цель его можно считать достигнутой, но грубость приема все же бросается в глаза. Правда, в Англии, в елизаветинскую эпоху, сцену с могильщиками ставили в такой же трактовке. Известный шекспировед проф. Л. Шюкниг пишет:

„Для современников это была (говорится о сцене с могильщиками. С. А.) клоунская сцена, ее окружала реалистическая атмосфера английской обыденности, в то время как другие сцены рисуют далекую романтическую страну“ (Л. Шюкниг „Социология литературного вкуса“, стр. 139).

Но мы знаем, что для Шекспира эта сцена, как и другие клоунские сцены, выступления шутов в трагедии, была уступкой тем грубым нравам, которые господствовали в елизаветинскую эпоху. Даже при дворе ругались площадными словами, забавлялись сальными анекдотами. Сама королева не отставала в этом отношении от своих придворных. Народная драматургия не могла не идти на уступки нравам. Теперь же такую уступку едва ли можно считать оправданной.

В целом „Гамлет“ был большим художественным достижением. Молодые актеры, особенно исполняющие роли Гамлета, Клавдия, Офелии, играли с большим подъемом и темпераментом. Публика приняла эту постановку восторженно. По несколько раз одна и та же аудитория заполняла зрительный зал.

Наряду с европейскими классиками К. А. Марджанов ставил и грузинских классиков. „Затмение солнца в Грузии“, классическая комедия Антонова, изображает на фоне старого Тифлиса разорение грузинской аристократии и ее закабаление армянской торговой буржуазией. Постановщик развернул пьесу, показал как ее социальную сторону, так и бытовые особенности. Сцены, происходившие обычно в павильонах, он перекинул на улицы старого Тифлиса, которые он воссоздал с массой бытовых деталей и характерными моментами уличной жизни. Он воссоздал базар старого Тифлиса со всеми его художественными моментами, пестротой тинажа этого базара.

В Тифлисе в течение целого ряда веков скрещивались самые разнообразные расы и народности, создавая особый облик тифлисского базара. Здесь и немец, продающий мороженое, и француз с примитивным телескопом, за „польшабаз“ предлагающий желающим наблюдать небесное светило, и русский с гармонкой и бравым весельем, и армяне, торгующие разными товарами, и крестьянки-грузинки с „национальными“ продуктами—мацони (род

простокваши). Во всей этой пестроте—группы киштонок, этих эмблем старого Тифлиса, проделывающих разные „киштошеские штуки“.

Все это было дано с такой выразительностью типажей, яркостью красок, оригинальными мизансценами, что публика неистовствовала от восхищения и восторга.

В оперетте „Маскотта“ грузинские актеры впервые попробовали свои силы в этом своеобразном жанре театрального творчества. К удивлению зрителя, актеры драмы блестяще справились с опереттой и создали веселый и радостный спектакль. С таким же успехом актерская молодежь справилась с оригинальной пантомимой „Мэта-Мэ“ (музыка Т. Вахвашивили).

В период с 1922 по 1926 год в репертуаре грузинского театра было слишком мало современных революционных пьес. Театр разделял судьбу всех крупных театров СССР. Кроме того со стороны некоторых художников мы наблюдали и нежелание подойти к современности, по этому нельзя сказать о К. А. Марджанове. Существующие, более или менее дейные революционные пьесы не прошли мимо его внимания, это—из переводных—„Человек-масса“ Толлера, „Газ“ Кайзера, из оригинальных—„Герой Эратии“ Шаншиавили, „Землетрясение в Лиссабоне“ Какабадзе, „Дезертирка“ Азиани.

Все эти пьесы были настолько схематичны, а некоторые драматически наивны, что они не имели большого успеха и не могли определить физиономию театра. „Дезертирка“ Азиани имела своеобразную судьбу. Это скорее социальная хроника, чем комедия. Как хроника, она была злободневной, острой, но, как все хроники, не имела особой художественной ценности. Она явилась первой попыткой в области современной советской комедии из жизни Грузии, и при отсутствии современного репертуара театр был принужден взяться за нее. Я вполне равнодушные К. А. Марджанова при чтке пьесы, как его коробили ее наивные положения и порой пошлые острооты. Заметим, что если К. А. Марджанов слушает пьесу равнодушно, то она ему не нравится. Если ему пьеса нравится, в его глазах загорается огонь, он пылает страстью, вдохновляется, его пылкая фантазия уже намечает сценические формы постановки.

Марджанов после большой переделки поставил „Дезертирку“. Перед театром появились страшные афиши, что в такой-то день пойдет „Дезертирка“, без обозначения постановщика, художественного руководителя театра и директора. Но театр, как всегда, был

переполнен. После начала первой картины К. А. Марджанов поднял воротник пальто, нахлобучил фуражку так, что закрыл смущенное лицо, и мы вышли со сцены, боюсь в длинном коридоре встретить кого-либо из друзей.

Пьеса прошла у публики с таким успехом, как ни одна пьеса до нее, но это отнюдь не было победой театра. Вернее, „вкус“ безвкусовых людей одержал победу над театром, и все высокохудожественные постановки отошли на задний план перед этой грубой хроникой.

Пужно еще отметить две постановки, которые были определено чужды рабочей аудитории: это—„Шпигельмейш“ Верфеля и „Мальштрем“ Робакидзе.

„Шпигельмейш“ Верфеля отражает мирозерцание немецкого экспрессионизма и дает религиозно-мистическую концессию как средство очищения от эмпирически телесного я для перехода к „духовному бытию“. Тамал, главный герой этой трилогии, проходит через ряд преступлений и „грехонадений“, как Фауст у Гёте. Как Мефистофель ведет Фауста от преступления к преступлению, так и Тамала—„человек из зеркала“, его двойник, играющий такую же роль в его жизни. Пьеса кончается победой сверхъестественного и Тамала, он очищается духовно, побеждает телесную сущность своей личности и в монастырских степях находит свое блаженство, сливаясь с „всевышним“ богом.

Не приходится доказывать, что такая пьеса не могла быть близкой рабочему зрителю. Если к этому добавить, что пьеса была показана так, что создала сильное мистически-религиозное настроение, становится ясным, что театр в этой постановке отошел очень далеко от основ советского театра.

„Мальштрем“—экспрессионистская пьеса Робакидзе, направленная против капитализма и урбанизма в сторону деревни, „земли“. Этот экспрессионистский пигилизм ничего общего не имеет с революционностью рабочего класса и, по существу, создает реакционную психологию. Эта пьеса имела блестящее оформление, но в постановке необходимо отметить смешение стилей. Наряду с экспрессионистским оформлением мы имели и бытовой реализм. Там, где автор хотел показать землю как символ органической жизни в противовес механизированной жизни индустриального города, режиссер дал бытовые сцены (сцена на мельнице, в деревне), чтобы зритель ярче почувствовал культ земли. Эта постановка не только была идеологически непринемлемой, но и явно непонятной для непосвященного зрителя. Несмотря на блестящие

художественные достижения „Шингельмеша“ и „Мальчирема“, эти постановки были явно вредны советскому театру.

Конечно, не эти пьесы определяли линию театра, как не определяли ее и выше отмеченные революционные постановки.

Первый марджановский период в грузинском театре (1923—1926) с социально-классовой точки зрения можно рассматривать как создание советского театра с интеллигентским уклоном. К. А. Марджанов покончил навсегда с националистическим репертуаром грузинского театра. Первой своей постановкой („Овечий источник“) он в корне революционизировал не только форму, но и содержание театра. В дальнейшем он ставил более или менее революционно-художественные пьесы и даже пошел на компромиссы в этом отношении („Дезертирка“), но театр все же не имел твердой классовой установки. Бедность революционного репертуара того периода, умонастроение грузинской интеллигенции, недостаточно четкое идеологическое руководство театром, своеобразие и многогранность марджановского таланта, наконец наличие единственного театра в столице страны, который должен был удовлетворить все слои аудитории,—способствовали идеологическому шатанию театра.

Мы до сих пор все время говорили только о творчестве К. А. Марджанова, но не надо забывать, что у него в театре работал целый ряд режиссеров—Андропикашвили, Ахметели, Корели и другие. С некоторыми он имел и совместные постановки (Ахметели). Но мы говорим исключительно о Марджанове по двум соображениям: во-первых, он являлся художественным руководителем театра, и художественную линию театра определили его постановки; во-вторых, он принимал активное и довольно своеобразное участие в работе своих режиссеров. Не могу не предоставить вновь слово одному из его учеников, Г. Кржижцкому.

„Я вспоминаю марджановскую „Комическую оперу“ и свою работу над „Виндзорскими проказницами“. Сделаешь сцену и доволно,—как, мол, здорово вышло. Потом придет Марджанов. Посмотри. Похвалит. Он очень любит подбадривать и выдвигать молодежь. Погрызет гитару.

— Хорошо. Только почему вы его поставили сюда? Может быть, лучше положить его головой к ней на спину, запрокинув руки. А вот этих двух—здесь, на ступеньках. Вот так.

И не узнаешь своей же собственной мизансцены. Все как будто бы и так, а вместе с тем совсем не так,—ожило, зажило, палилось кровью. И чорт его знает, в чем секрет! Какой-то интуитив-

ный дар. Никак не метод и не осознанный прием, как и все его творчество. У некоторых из его последователей-учеников (Таиров, Феопа) этот дар мизансценирован и превращается то в схему, то в шаблон. У Марджанова он органичен“.

Характерное признание честного ученика. Хотя ученик „не узнает собственной мизансцены“, работа считается самостоятельной постановкой. Бывает часто, что ученик не узнает и всю свою постановку. Это тоже его „самостоятельная“ работа. По-марджановски „совместная постановка“ мыслится так: он делает монтаж пьесы, распределяет роли, трактует пьесу и отдельные образы, проводит черновые репетиции и поручает „сопостановщику“ проработать и „фиксировать“ сделанное, непрерывно контролируя. Монтировочные репетиции он проводит сам, но советуется с сопостановщиком, причем этот „совет“—односторонний, а не двухсторонний акт. Сопостановщик знает, что нужно согласиться или потому, что К. А. Марджанов делает лучше, или потому, что с ним спорить нельзя, на уступки он не пойдет. Генеральную репетицию Марджанов ведет единолично. Здесь он всегда в таком подъеме, что никто не смеет подавать ему советы. Он весь горит, режиссерский стол трещит от ударов его кулака. На генеральной репетиции он непременно устроит скандал, непременно к чему-нибудь придерется. „Если генеральную приму, самонадевшие актеры непременно провалят премьеру“. И потому генеральную он никогда не „принимает“. Актеры знают это. Они ждут скандала, и каждый старается провести роль образцово.

К. А. Марджанов до преступности щедр по отношению к своим ученикам. Эту щедрость никак нельзя оправдать. Он думает, что это—педагогическая мера; он любит выдвигать молодые силы, по „помогает“ им, не зная пределов. Он менее всего педагог, самым грубым образом парушает элементарные правила педагогики. Ни один ученик не поспеивает за стремительной быстротой его изобретательности. У него нет „системы“, штампа, по которому могли бы „фабриковать“ постановки его ученики, и потому нередко они берут самое поверхностное и самое малоценное в марджановской работе.

В 1926 году К. А. Марджанов временно оставляет театральную работу.

С 1928 года под руководством К. А. Марджанова создается 2-й Гостеатр, обслуживающий Кутаис—Батум, куда переходит из Театра им. Руставели солидная группа. В целом основной кадр нового театра составился из актеров Театра им. Руставели. Вос-

ставляется „Овечий источник“, ставится „Гоп-ля, мы живем!“ Толаера, „Уриэль Акоста“ Гудкова, „Рельсы гудит“ Киршона. Из грузинских пьес—„Как“ К. Каладзе, „В самое сердце“ Даднани, „Кваркаре Тутабери“ Какабадзе и другие. В отношении репертуара театр всецело подходит к современности.

По поводу постановки „Гоп-ля, мы живем!“ рецензент газеты „Коммунист“ (орган ЦИК и ЦК КП Грузии) пишет:

„В „Гоп-ля“ строго проведена гармония отдельных элементов театра. Каждое движение на сцене, каждая деталь служат определенной цели. Марджанов не допускает несоответствий, существующих в других театрах, между основной идеей спектакля, музыкой и живописью. Такой подход принуждает актеров подчиняться общей линии спектакля и не дает им возможности уклониться от основного настроения...

Постановка „Гоп-ля“ была комбинацией драмы, кино и радио. У нас это совершенно новое начало... В „Гоп-ля“ применены зеркала для передачи закулисных действий. Это ускоряет темп, уменьшает количество „декораций“. Одно и то же „полотно“ в разных освещениях совершенно меняет сцену. К счастью, декорации постепенно умирают, и их место занимает комбинация линий и цвета. В аудитории вызвали большой восторг кино и радио (в радио передавали биения сердца больного на аэроплане)“ („Коммунист“ от 6 ноября 1928 года.)

Та же газета пишет по поводу постановки оригинальной революционной пьесы „Как“ между прочим следующее:

„Постановка максимально дополняет и разнообразит основную идею пьесы. Пьеса с большим мастерством осуществлена сценически. Конструкции просты, и тем больше достигнута сценическая выразительность. В первой части очень удачно использовано кино. Постановщик ввел весьма оригинальный прием: на полотне изображены как пейзажи, так и некоторые эпизоды из жизни действующих лиц... Почти создается иллюзия звучащего кино. Этот смелый прием еще более сгущает материал, что в общем характерно для всей постановки“ („Коммунист“ от 17 марта 1929 года).

Надо отметить, что все рецензии главным образом подчеркивают исключительную работу актеров, огромные достижения в области актерского мастерства.

Также и „Уриэль Акоста“ Гудкова был прекрасно поставлен в марджановском театре. Цельностью психологической линии, выпуклостью антирелигиозной концепции, предельной стилизованностью и удачным сопоставлением трагических и комических

моментов достигается величайшая глубина раскрытия трагедии Уриэля, создается одна из больших, монументальных постановок советского театра.

К. А. Марджанов, партизан театральной революции, как его называют в России, находит совершенно новые формы для революционных пьес. Он, как человек не штампованный и „бессистемный“, применяет к повому содержанию не старые формы, а для каждой пьесы, для каждого драматического сюжета изобретает совершенно новые, оригинальные. Это—чисто марджановские, своеобразные выдумки, которые в общем носят на себе все особенности его пылкого темперамента и фантазии и которые никак нельзя вменить в существующие театральные течения и театральные формулы.

Второй марджановский период в грузинском театре отличается от первого как идеологически, так и художественно. Революционная драматургия настолько выросла, что теперь она способна определить идеологическую линию театра. В репертуаре театра, руководимого К. А. Марджановым, мы видим лучшие образцы революционной драматургии.

Преобладающей формой постановок второго периода является конструктивный реализм, опирающийся на достижения современной техники и удачно использующий кино и радио („Гоп-ля, мы живем!“, „Как“ и т. д.). Театр революционностью тематически формальных исканий ни в чем не отстает от серьезных левых столичных театров. Журнал „Современный театр“ правильно отмечает, что „все его (К. А. Марджанова) тифлиские постановки последних лет могли бы украсить любую сцену наших столичных театров“ („Современный театр“ от 2 февраля 1929 года).

Если мы проследим историю грузинского театра с точки зрения его национальной самобытности, то мы увидим, что только временами, отдельными отклонениями грузинский театр проявлял свою национальную самобытность. Грузинский театр то находился под влиянием французского театра, то, в особенности, русского. В двадцатом столетии он шел в основном по стопам Малого театра и МХАТа.

Наиболее яркое проявление самобытности мы видим в народном театре Грузии. Народ создавал совершенно своеобразные театральные зрелища или заимствовал их от соседей, но так органически перерабатывал, что они теряли свой первоначальный вид. В театре, в современном понимании этого слова, уклон в сторону самобытности мы имели в творчестве выекокоташливого актера

Васо Абашидзе, который, опираясь на национальный репертуар, создавал национально-бытовые образы.

Все другие руководители грузинского театра приносили на грузинскую сцену готовые театральные формы и течения и по силе своего творческого таланта применяли их в своей работе.

Г. Авалшвили внес влияние ложпоклассического русского театра, Г. Эристор—старореалистического. К. Мески перенес на грузинскую сцену присмы и формы французского театра. Л. Алексн-Месхшвили находился под влиянием московского Малого театра. Целая плеяда режиссеров (Шудунава; Пагава, Корели, Андроникшвили и другие) были представителями мхатовского направления.

Конечно, каждый из этих художников, как и их артистический кадр, поскольку они были детьми своего народа,—несли в себе элементы национального характера. Подлинно национального театра с особо самобытным колоритом, ритмом и оформлением они не создавали. Порой некоторые из них строили националистический театр, ставили исторические пьесы с националистическим содержанием и оформляли их в строго историческом стиле, но от националистического театра до национального—„дистанция огромного размера“.

Мы думаем, что национально-самобытный театр в Грузии, в широком и глубоком понимании этого слова, создал К. А. Марджанов. Он далек как от националистического, так и национально-бытового театра. На первый взгляд он как будто менее всего национален. Об этом и кричали в свое время представители старой националистической интеллигенции. Они утверждали, что К. А. Марджанов далек от грузинской культуры и не может быть руководителем грузинского театра. Они думали, что для создания национального театра нужно только знание родной истории и националистический душок. Но о них говорить не стоит. Марджанов мечтал на грузинской сцене использовать старогрузинские народные театральные празднества—Кееноба и Берикаоба. С увлечением приступил он к инсценировке „Барсовой шкуры“ Руставели. Но в Театре им. Руставели он не успел осуществить свои планы. Зная характер его творчества в целом, можно думать, что у него получилось бы не воспроизведение бытовой старины, а самостоятельное произведение на основе народного творчества. Лично я больше чувствовал национальный колорит его творчества не в национально-бытовых пьесах, а в классических („Овечий источник“, „Гамлет“). Этот на первый взгляд странный факт объ-

исняется тем, что в бытовых пьесах, поставленных в реалистическом оформлении, он не чувствовал полностью самого себя. Фантазия, темперамент оттапливают его от реализма, он порой ненавидит бытовую обстановку на сцене. Он и реалистическую постановку может сделать образцово, но в этой работе у него нет творческого вдохновения и подъема. Поэтому национальный колорит его творчества выражается больше в особом ритме, динамике и темпераменте спектакля, чем в восстановлении национально-бытовых или национально-исторических пьес.

Научно еще не исследованы основные принципы марджановских постановок. Театроведческая работа в Грузии, к сожалению, еще не ведется, а у самого Марджанова нет ни охоты, ни времени, пожалуй, ни призвания теоретизировать и построить цельную систему своего театрального творчества.

А жаль терять то ценное, что он дал грузинской сцене. Ввиду малочисленности аудитории грузинского театра его постановки не живут долго и через несколько лет отходят навсегда. Если к этому прибавить отсутствие театроведческой работы, то вопрос о сохранении достижений грузинского театра надо считать неразрешенным.

Следовало бы с большой внимательностью учитывать особенности работы, подобной той, какую ведет Марджанов, изучать эти особенности, чтобы они в процессе развития грузинского пролетарского театра занимали должное место и оказывали свое влияние на дальнейшие театральные искания.

Серго Амагробеи.

ТАТАРСКИЙ ТЕАТР

История татарского театра настолько молода и настолько интересна, что она, как живая история, рассказывая сама о себе, в одно и то же время рассказывает и об истории развития всей новой татарской культуры.

Татарская культура до революции 1905 года развивалась и жила, если можно так выразиться, нелегальной жизнью. К этому времени кроме религиозных медресе у татар никаких школ не было; процветала схоластика—кадым, остатки феодализма. „Бурсадская учоба“ в медресе, в результате десяти-пятнадцатилетней зубрежки религиозных книг, выпускала на свет непригодных к практической жизни, полумных людей. Воспрещалось читать художественную литературу, строго каралось посещение каких бы то ни было увеселительных вечеров. Не выдерживавшие тяжести этих религиозно-схоластических цепей воспитанники требовали реформ, массами покидая медресе и уходя кто в русские школы, а кто и прямо в волны взбаломученного житейского моря.

Развивающаяся под сильным влиянием общественно-экономической жизни России, татарская буржуазия постепенно отходила от Востока и вступала на путь обновления, на путь приобщения к европейской технике и культуре. Развивалась промышленность. Татарское крестьянство густыми толпами уходило на заработки на Урал и Донбасс. Таким образом постепенно начал оформляться пролетариат.

Потребность в национально-классовом самоформлении привела татарскую буржуазию к джадидизму¹, вылившемуся в форму массового движения. К этому времени начинают появляться первые ласточки татарской художественной литературы: роман „Хисамутдин мулла“ (1886) первого татарского романиста Ак'екет-заде; за ним выходят рассказы Загир Бигеева. В это же время вызре-

¹ Джадидизм — новые методы обучения.

вают первые семена татарской драматургии: „Хожеть Бабай“ и „Чистайская комедия“. В медресе и в более культурных домах, хотя и украдкой, устраиваются национальные литературные вечера и первые домашние спектакли.

И уже в декабре 1905 года в Оренбурге мы видим афишу первого открытого спектакля на татарском языке. Этим спектаклем руководил артист Кудашев-Анказарский, впоследствии организовавший первую татарскую труппу. Режиссеры „древнего благочестия“ во главе с духовенством всячески старались помешать такому начинанию: они отаптыгивали пороги губернатора, предлагали артистам крупные деньги и в конце концов добились своей цели, и от этого первого официального спектакля осталось только одна афиша.

Вот приблизительно в такой обстановке в дни революции 1905 года рождается татарский театр. Вообще-то революции 1905 года считается одной из счастливейших дат в истории татарской общественной жизни. В эти годы, наряду с развитием татарской художественной литературы, и в Казани, и в Уфе, и в Оренбурге, и в других городах одна за другой появляются татарские газеты.

А уже в 1906 году тяга к созданию татарского театра принимает массовый, стихийный характер. На арену выступает драматург, отец татарской драматургии Галий-Асгар-Камал. Специально как с русского, так и с других языков переводятся новые пьесы, а поэты прочувствованными стихами приветствуют первые выходы артистов.

Татарская буржуазия, наспех европеизируясь, вторглась во все области культуры. Талантливые буржуазные писатели Ф. Амирхан, Г. Исаки, Ф. Каримп и другие во всех статьях и художественных произведениях провозгласили себя идеологами либерализма. Нация, национализм, европеизация и религия— вот конечные пункты их устремлений. Разумеется, и татарский театр вынужден был обслуживать эти устремления. Он вплоть до Октября 1917 года был трибуной, откуда Амирхановы и Исаковы возвещали свои откровения. Попав огромное агитационное значение театра, они начали снабжать его своими пьесами.

Татарский театр в своем развитии многое сделал в борьбе против кадыма, против остатка феодализма и в борьбе за новую культуру.

В первые годы своего возникновения татарский театр долго не мог найти своей формы, своего театрального стиля. Он долго находился (за некоторым исключением паходится и сейчас) под

вливанием русского театра. Татарские артисты, не прошедшие никакой театральной школы, посещали русские театры, подражали им в своей игре; переводили на татарский язык русские пьесы и учились на них, работая под руководством русских режиссеров. Примечательно то, что даже первой пьесой первого, де состоявшегося спектакля была русская пьеса.

Татарский театр как своеобразная театральная школа начал оформляться только лишь со дня вступления на театральное поприще гениального самородка артиста-режиссера Габдуллы Кареева. Он, начиная с 1907 года и до последних своих дней (умер в 1920 году), вкладывал все свои силы в создание этой школы. Он руководил труппой „Сайяр“, лучшей страницей истории татарского театра.

Пьесы Гали-Асгара-Камала, созданные на материале, выхваченном из гущи татарской жизни, чуткость таланта Кареева и такие артистические силы, как Карим Тенчурин, Зайни Султанов, Бари Тарханов, Гульсум Булгарская, Сакаев, Мангушев, Маргазин, Булгарский-Файзуллин, помогли проявить теперь присущие только татарскому театру, специфические моменты игры (жест, мимика, дикция, мизансцены; оформление) и передачи на сцене татарской жизни. Биографы Кареева рассказывают, что он, воплощая в живые создания типы пьес Г. Камала, по целым неделям искал в жизни себе материала, искал прототипов; найдя, долго изучал их, потом в своем сценическом творчестве выражал их во всей их жизненной полноте и правдивости. И поныне еще мы в Татарском государственном академическом театре видим галерею этих, созданных Кареевым героев „знаменитого“ казанского Сепного базара.

Эта кареевская школа ныне нашла себе талантливое последователя режиссера-драматурга, заслуженного артиста Карима Тенчурина. Он обогатил ее новым содержанием, новыми идеями современности, оживил вводом музыкально-бытовых моментов.

Если в дооктябрьский период татарский театр был на положении незаконнорожденного дитяти, не имел своего здания и гастролировал безбилетным пассажиром из города в город, то Октябрь обеспечил ему полный расцвет.

В первые же годы революции в ряде городов открываются театральные студии и первое театральное училище-техникум. А в 1923 году правительство, переведя театр на госбюджет, строит для него новое здание в восточном стиле. Но с ростом культуры и значения театра веком это помещение оказывается малым, и в

последние годы, в годы преобразования театра в Татарский государственный академический театр, он переходит в новое свое здание—в бывший Оперный театр.

Новый зритель, количественно выросший и принесший новые, пробужденные в нем революцией запросы, влил в работу театра и новые стилистические веяния, которые прошли в театр вместе с новыми художественными силами. К именам старых ветеранов театра—Мутина, Фатымы Ильской, Камала I, Араповой, Байкиной, Айдарова, Камала II, Таждаровой, Шамильского присоединяются новые силы: Абсалямов, Кушлавская, Уральский, Садимджанов, Магдеев, Уразиков, Айдарский, Камал III, Девишев, Саттаров, Камская, Катеев и другие.

Игра и оформление спектакля режиссурой и всем художественным составом театра доводят до того, что безукоризненно во всей полноте передачи художественных моментов ставятся такие классические вещи, как „Гамлет“, „Отелло“, „Разбойники“, и „Ревизор“. Наряду с этим растет и сама татарская драматургия. Вместе с пьесами старых мастеров—Г. Камала („Берегче театр“—„Первый театр“, „Банкрот“, „Безиен шегернен серляре“—„Табыы нашего города“), М. Файзи („Галии-Бану“)—и пьесой „Молодая жизнь“ первого татарского пролетарского драматурга Кафура Кулахметова репертуар обогащается новыми советскими пьесами Карима Тенчурина („Джикляисезлир“—„Без ветрил“, „Зиьгарь шаль“—„Годубал шаль“, „Иль“—„Страпа“), Фатхи Буриаша („Яш юраклыр“—„Молодые сердца“, „Хусани мирза“, „Адашкан кыз“—„Заблудившаяся девушка“), Исаибата („Гиджрат“—„Эвакуация“), Ф. Файфи („Шажара“—„Родословие“), С. Батгала („Организатор“) и произведениями более молодых драматургов. В последнее время, как продукт творчества молодых пролетарских драматургов, начинают появляться первые пьесы, отражающие быт татарских рабочих.

Рост театра является показателем общественно-культурного развития народа. В особенности за последние годы, как никогда, татарская общественность стала внимательно относиться к театру. Начал издаваться первый татарский театральный журнал „Тамашаче“ („Зритель“). Появились татарские государственные театры и в других городах (Москва, Астрахань, Семипалатинск).

Для того чтобы ясно очертить место татарского театра в культурно-общественном быту, достаточно отметить, что если не так давно зрительный зал театра пустовал и премьеры, несмотря на их высокое качество, снимались после второй же постановки,—

то за последние театральные сезоны мы наблюдаем обратное явление: „Запугарь шаль“ Тенчурина за один только этот сезон шло шестнадцать раз; „Разлом“ Лавренева—восемь раз. Зрительный зал театра вмещает в себе тысячу человек, и такие цифры для такого молодого национального театра, как татарский, конечно, указывают на широкий диапазон его деятельности.

Преобладающий тип пьес—музыкальная драма. Она вошла в репертуар театра в 1916 году. В ней элементы драматической игры переплетаются синтетически с напевами татарских народных песен. В этом надо видеть проблески зарождающегося синтетического театра. Богатое музыкально-песенное творчество народа дает все предпосылки для этого. В музыкальном оформлении театр многим обязан даровитому молодому композитору Салиху Сайдашеву. Его пьесы проложили рельсы к созданию первых татарских опер. Татарское искусство, искусство послеоктябрьское, уже создало весомые в музыкальном отношении вещи, оперы „Сания“, „Эпиче“ („Рабочий“)—работы коллектива Габашви, Виноградова и Альмухамедова.

Вот те пути, по которым продвигался и продвигается татарский театр. За такой небольшой срок (всего двадцать четыре года) он уже показал свое творческое лицо, он признан другими, более молодыми национальными театрами как театр, у которого можно учиться.

Нам думается, что общественная и государственная поддержка и внимание, которыми театр пользуется в настоящее время, обеспечивают ему плодотворный рост в будущем.

Г. Кутуй.

МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ БЫТУ НАРОДОВ СССР

Интенсивный рост творческих сил народностей СССР, обозначившийся в итоге раскрепощения и широкой автономии республик, в сильнейшей степени захватил в область музыки, глубоко связанной с повседневной жизнью, неотъемлемой от всех ее проявлений.

Музейное коллекционирование народных мелодий в обрамлении этнографов и их стилизации у композиторов нынче уступили место органическому буйному разливу песни, этой живой эмоциональной речи, самого чуткого выразителя дум и чувств многомиллионных масс.

Если раньше песни и инструментальные мотивы, так же как и народная поэзия, да и сама речь были недостаточно осознаны народами как ценности, то теперь, с развитием культурно-национального сознания, со стремлением народностей самоопределить свой облик, мы замечаем вполне сознательное и планомерное, чрезвычайно любовное и бережное собирание звукового богатства, хранящегося в устном архиве народа, стремление приобщить его к мировым музыкальным ценностям.

Культурно-просветительские организации на местах отпускают нынче значительные средства на издания сборников народной музыки, на их обработку, на постановки национальных опер, музыканты из народа стремятся в центр, в Москву, чтобы здесь ознакомить широкие слушательские массы со своим искусством. Генеральный смотр, точнее—взаимопрослушивание образцов музыкального искусства народностей в дни октябрьского десятилетия, на концертах при Выставке искусства народностей СССР, организованной Государственной академией художественных наук, явился показательным актом в деле культурного сближения.

Собирание народно-музыкального достояния, которое является не только народным прошлым, но и настоящим, неизменно оказывающим в быту и волнующим, неразрывно связано и с его пере-

созданием применительно к формам новой общественности и нового семейного уклада.

Лиричаторочная индустриализация страны, приведшая к тесному общению города с деревней, наложила уже печать и на музыку: в городском быту все чаще звучат деревенские песни и частушки, а деревня, особенно благодаря широкому распространению радио, знает уже не только простейшие городские песни и романсы, но и оперные арии. Так, например, в одном из писем в общество „Радиопередача“ (ныне „Радиоцентр“) один крестьянин сообщает, что, слушая часто оперу „Садко“ по радио, он выучил и пост часто арию „Гой ты, темная дубравушка“.

Вливающаяся в наш музыкальный быт от народных исполнителей широкая струя новых звуковых систем, новых мелодико-ритмических оборотов, новых типов „музыкального произношения“ (интонаций), наконец новых для нас представлений о музыкально прекрасном и выразительном—вносит обновляющую струю в несомненно дряхлеющую музыкальную культуру, созданную в городе.

Искусственным кабинетным попыткам ее „омоложения“, вроде систем, именуемых атонализмом, политапализмом, или на основе других абстрактных схем музыкально-книжного языка; поверхностной экзотике джазов; попыткам энигонствующего возврата к утраченной органичности, к ясности и ценности музыкального классицизма и многому другому, что культивируется искусственно, вне быта, вне звукотворческой жизни масс,—всему этому дружная совместная работа народов СССР может противопоставить старое, но веками испытанное средство: обновление „литературной музыкальной речи композиторов путем питания ее у мощных родников народно-музыкального языка, у этих всегда живых источников земли. Ведь точно так же советские писатели создают сегодня новые формы речи в своих романах, повестях, стихах, сценических диалогах; они так же жадно впитывают новый словарь форм, вообще все богатство коллективного речевого творчества. Так же обновляли некогда свои средства и материал и Шекспир, и Пушкин, и Бетховен. На этот путь обновления из недр забытых или неведомых музыкальных культур указывают нам и западные музыканты. Так, например, в отзыве немецкой газеты „Rote Fahne“ (№ 213, от 10 сентября 1927 г.) о „русской неделе“ на международной музыкальной выставке во Франкфурте-на-Майне говорится так:

„Разнообразие и богатство музыки различных национальностей

Союза, ее мелос, ритмы, своеобразные, непривычные звучания захватили слушателей. И, конечно, не случайность, что эта неделя началась с народной музыки, с символа новой, восходящей музыкальной культуры... Какие перспективы таит в себе эта народная музыка, может почувствовать лишь тот, кто присутствовал на этом исполнении... Нет сомнения, что огромное песенное богатство Советского Союза окажет еще влияние на развитие музыкальной культуры“.

В докладе об итогах своей работы по время заграничной командировки на коллегии Главпрофобра т. Венрик сообщает, что многие на Западе „видят в раскрепощении народностей, населяющих СССР, залог блестящего расцвета отдельных звуковых национальных культур и ждут в первую очередь выявления тех из них, которые дадут азиатский лик России“ (цитируем по журналу Московской государственной консерватории „Музыкальное образование“, 1928 г., № 1, стр. 11).

Для советских музыкантов, близко соприкасающихся с еще неизвестными нам во всей подноте музыкальными культурами Востока, ясно, что эти культуры вовсе не младенческие примитивы. По сравнению с изысканно-узорной мелодико-ритмикой тюркской „тарьги“ или киргизской, туркменской песни примитивами в полном смысле окажутся мелодические построения и Гайдна, и Моцарта, и Бетховена, а тем более короткие, обрывистые, мелодически и ритмически нищие темы у множества современных композиторов, считающих себя носителями обновляющих тенденций в искусстве. Русские композиторы (преимущественно Бородин, Римский-Корсаков, а из современников—Ипполитов-Иванов, Спендиаров, Глиэр, Василенко) едва-едва лишь коснулись тематического содержания и интонаций восточных культур. Сейчас протекает процесс все еще черновой подготовительной работы музыкантов, готовящих материал для синтеза будущих гениев-собрателей. Так некогда многие, забытые нами авторы готовили материал и вырабатывали методы композиторской работы для синтеза Палестрины, Баха, Моцарта, Бетховена, Вагнера.

В количестве печатных знаков этой статьи, конечно, не вместить и сотой доли нашей темы—„Музыка в современном быту народов СССР“. Пользуясь изданными (в некоторой части и не напечатанными) потными текстами, статьями ученых исследователей, отчетами, информацией с мест, а также и своими наблюдениями над народной музыкой в записях и в живом исполнении, мы попытаемся дать здесь лишь самые обобщенные итоги, попытаем-

ся рассказать о том, что сделано в области собирания, изучения, пропаганды, обработки песенного запаса, очертить, поскольку позволяет нам сделать это наш ютный материал, особенности того или иного национального музыкального языка. Стало быть, вопросы музыкального быта и просвещения, вопросы музыкально-речевой структуры, а также и итоги их изучения поневоле должны скрепляться в нашем изложении.

В этом обзоре мы следуем классификации народностей, принятой Академией наук СССР (см. брошюру „Список народностей СССР“, составленный под редакцией И. И. Зарубина, Ленинградское издательство Академии наук, 1927 г.). Наш выбор народностей из многоплеменного состава СССР диктуется нам только количеством доступного нам материала. Каждый год, даже каждый месяц приносит нам новое, часто ошеломляющее новое и радостное в области музыкальной этнографии. Здесь мы расскажем лишь о том, о чем знаем по октябрь 1929 года.

Великороссы

„Народной“ великорусской музыкой принято называть музыку крестьянского быта; устная же бытовая песня города, в большинстве образцов являющаяся упрощением романсов, танцев различных авторов, до сих пор не изучена и нигде не зафиксирована; зачатки работы над ней сделаны Ленинградским государственным институтом истории искусств. Мы и здесь, стало быть, можем говорить только о музыке, сохранившейся в крестьянском быту; в нем живут, как увидим ниже, также образцы и городской устной музыки и поэзии.

Новая общественность, новый быт наиболее мощно охватили географически центральную народность, и вполне понятно, что в быту крестьян-великороссов мы наблюдаем быстро протекающий процесс умирания старой песни, так сказать, „широкого дыхания“, долгого, непрерывного развертывания звуковой ткани и замену ее короткой „частушкой“¹.

Однако в нынешнем поколении старая песня, этот обломок уходящей музыкальной культуры великорусского крестьянства, все еще жива и сильна; она еще мощно подчиняет своему импониционному складу все, что попадает из города в орбиту ее действий.

Остановимся прежде всего на изложении ценных наблюдений в области музыкального деревенского быта Заонежья, сделанных чле-

¹ „Частушка“ — от слова „частый“, то есть быстрый; короткий напев.

нами экспедиции Ленинградского государственного института истории искусств (июль 1926 г.)¹.

Экспедиция всесторонне охватила звуковой художественный материал Заонежья, не делая субъективного эстетического отбора из всего песенного запаса; ею записаны 42 былинны, 500 песен, 1000 частушек.

„Очутившись лицом к лицу с песенной культурой Заонежья,— пишет Э. В. Эвальд (сборник „Крестьянское искусство“, вып. 1, стр. 165),—мы были буквально ошеломлены неисчерпаемым количеством материала и его разнообразием“. Попрежнему в деревне живо творческое импровизационное исполнение: творится заново и текст, варьируется напев и его „подголоски“ (то есть отклонения от мотива у певцов, поющих вместе с ведущим основную мелодию).

Экспедицией отмечена очень важная, до сих пор никем не сформулированная, особенность крестьянской песни—это нерасчлененность ее интонационного потока. „Строфичность песни, не воспринимается певцом как таковая; для него песня—целая, выкованная из одного куска форма“ (Гиппиус). Другой член экспедиции, т. Эвальд, уточняет это наблюдение: „Характернейшее свойство русской песни,—говорит он,—постепенное и непрерывное развёртывание не только мелодической линии, но и текста и при этом тщательное стирание дефур, нарушающих плетение орнамента. Новые смысловые элементы не сразу овладевают положением, а появляются сперва на второстепенном месте—припеве—и незаметно вливаются в предыдущие благодаря повторению отдельных слов и слогов и окружению частицами „да“ и „эй“, как бы их цементирующих в непрерывное целое“. Отсюда и дыхание главным образом в середине слова или фразы. „Так же развивается полифония ткача Баха: новые ритмические и мелодические элементы появляются не сразу, а подкрадываются постепенно“,—добавляет очень метко подмеченную аналогию Э. Эвальд.

Музыкальный склад и интонационные навыки у северных ве-

¹ Итоги наблюдений см. в сборнике „Крестьянское искусство СССР“, Искусство Севера. Заонежье, изд. „Academia“, Л. 1927 г.; музыки касаются здесь статьи тт. Е. Гиппиус и Эвальд (приложены нотные образцы); также—в статье Е. Гиппиус „Музыкальный быт Заонежья“ в журнале „Музыка и революция“, 1927 г., № 5—6, Москва, изд. Музсектора Гиз, и второй выпуск „Крестьянского искусства СССР“, Искусство Севера; здесь статья Е. В. Гиппиус о протяжной песне на реке Пинега и тридцать три нотных примера.

ликороссов до сих пор так сильны, что городская песня, попадая в деревню, как бы переводится на ее, более сложный мелодико-ритмический язык, приобретая характерные черты старокрестьянской песни. Показательны в этом отношении переработанные в Заонежьи частушки „Яблочко“ (см. потный пример № 18 в сборнике „Крестьянское искусство“) или романс „Зачем тебя я полюбила“.

Старые деревенские и новые городские песни и романсы живут, не смешиваясь и резко расчленяясь в сознании крестьян. В Заонежьи называют старые протяжные песни „досюльными“ („доселе“); в Пинеге—„тяжелые“, „баские“; они являются обычными спутниками труда и быта. Новые городские плясовые мотивы звучат обычно во время плясок (кадрилли, „лапцы“, то есть лансье, тустеп), но и они нередко обрастают орнаментами, подголосками.

Былины, духовные стихи, старая обрядовая песня исчезают вместе со смертью стариков. Былинные напевы становятся беднее, короче; забываются и текст и напев, которые часто подчиняются песенному складу. Исполнение былины одной из лучших исполнительниц, А. С. Богдановой (68 лет), и Андреевым-Рябининым на выставке Государственной академии художественных наук (ГАХН) вполне подтверждает наблюдения экспедиции.

Из образов песен, приложенных к сборникам „Крестьянское искусство“ (вып. 1 и 2), мы можем судить и о разнообразии звукорядов, и о богатстве мелодической линии, и о разнообразии богатых ритмов (впервые мы наблюдаем здесь наличие синкопированных фигур, не фиксировавшихся в старых записях). Отметим также особенность, выражающуюся в перемене устоя (тоники), который передвигается часто на секунду вниз, как и в турецких песнях (например сначала *ля*, а затем *соль*; см. вып. 1, образец № 12), укажем на сохранность старинных попевок пятитонового звукоряда (вроде хода вниз: *до—ля—соль* и подобных).

К исчезновению старой песни крестьянство относится довольно равнодушно. Мы знаем только четыре, близких к городу крестьянских хора (московский хор им. Пятницкого, хор подмосковной деревни Сельцо, хор крестьян Московской текстильной фабрики, хор села Елюнина Иваново-Вознесенского уезда, работающий под руководством Студидкого), которые, очевидно, под влиянием города и ввиду большого успеха крестьянских песен среди московских рабочих сознательно берегут и настойчиво пропагандируют старинные напевы, и то частушки все настойчивее вытесняют в репертуаре этих хоров старокрестьянские песни.

Следует отметить, что как у подмосковных крестьян, так и в Заонежьи, так же и на Волге сбереглись у крестьянства и старинные городские романсы. Это обстоятельство ставит еще раз вопрос о том, что и старая крестьянская песня, былины, стихи являются музыкой, созданной не одним крестьянством, но и старинной „интеллигенцией“ и неведомыми профессионалами-музыкантами старинных городов. В № 1 наших нотных образцов найдем два стихотворения, сохранившиеся в репертуаре крестьянского хора села Елюнина (материал сообщен нам т. Студикким).

Мелодии обоих романсов, модуляция из минора в параллельный мажор, параллельные терции типичны для песен эпохи первой половины XIX века (сравните романсы так называемых „просвещенных дилетантов“). „Узник“ Пушкина имеется и в репертуаре крестьянского хора деревни Сельцо. Крестьяне села Елюнина, жалуясь на то, что песня слишком коротка, добавили к пушкинскому тексту следующее четверостишие:

Нельзя мне, товарищ, с тобой улететь,
Судьбой суждено мне в тюрьме умереть.
Закованы руки и ноги в цепи,
Нет больше той силы в иссохших руках.

Мы знаем также и волжскую песню на текст Кольцова с широким напевом, полно ассимилировавшимся с крестьянскими песнями. Песня записана на Волге И. И. Юховым (см. № 2).

Любопытны, а подчас и курьезны остатки песен, занесенных из города, например:

Трансваль, Трансваль, страна моя,
Ты вся в огне горшишь,
Под деревом развесистым
Задумчиво сидишь.

(Заонежье.)

А вот сохранившиеся в Заонежьи поэзии во вкусе наших романтиков начала XIX века:

Тихо, хладный ветерок,
Скрывался месяц в облаках,
На зеленую могилу
В следах красавица пришла,
На самый край она легла
Голой на памятник легла и т. д.

Или:

1. Вот зажглися свечи, осветился зал,
Первый звук рояля — и начался бал...

2. Была весна; мы встретились случайно,
Я молод был, и ты — совсем дитя...
3. Тихо стонет синее море,
Тихо зыблется волна,
Из-под рощи, из долины
Волны плещут в берегах.
Ведный рыцарь все стремится
К Марусячке молодой.

(из сборника „Крестьянское искусство“, вып. 1, стр. 137).

Новейший исследователь крестьянской музыки А. Финагин приводит убедительные факты, указывающие на то, что „основной группой бытующего в Запечье песнетворчества является вокальный материал, лежащий сплошь в XIX веке, от „черноглазого, чернобрового“ эпохи Кашнина до слащавого, приторного салонного романса конца XIX века (см. статью „К вопросу о взаимоотношении художественной и бытовой песни в Сборнике „De Musica“, временник Государственного института истории искусств, Ленинград 1927 г.).

Но названный сейчас музыкальный материал—это единичные, случайные явления в музыкальном быту великорусского крестьянства. Господствует же повсеместно частушка.

Музыкальная структура частушки является результатом усвоения примитивных элементов городской музыки, чаще всего немецкого типа—„тонико-доминантовых“ отношений. В большинстве частушек мы находим одно предложение (четырёхтакт) с бедным, однообразным ритмическим рисунком (обычно из одной-двух длительностей). Мелодия не имеет ничего общего со строем старых крестьянских песен; в ней нетрудно распознать отголоски полек, вальсов, записанных шарманкой, гармошкой, балалайкой. Обычно в частушках обороты, составленные из фигураций аккордов I и IV ступеней мажора и минора, нередки и не встречающиеся в старо-крестьянских песнях секвенции.

О мелодико-ритмических типах частушек можно судить по следующим образцам, напетым певицей-крестьянкой О. В. Ковалевой (деревня Любовка, Саратовской губернии). Нужно заметить, что частушки волжские (по среднему течению реки) отличаются большей плавностью, песенностью, широтой, чем частушки центральных великорусских губерний. Это тип так называемых „страданий“, более плавных невучих любовных частушек (см. образцы частушек в № 3).

Самая простая частушка № 1—типичный образец построения мелодии из тонов фигурированного трезвучия I ступени

(такты 1, 2) и септаккорда (такты 3, 4). В частушках № 2 и ряде других характерны нисходящие секвенции. Частушки № 3, 4, 5—примеры внедрения в крестьянские интонации типов медленного вальса; № 5—соединение ритмов вальса и польки; в одной лишь частушке мы нашли сравнительно редкий случай двух разнохарактерных предложений; в популярных „волжеских частушках“ („Сирень цветет“) в начале напева—песочинское влияние первых двух фраз мелодии „Интернационала“. По архитектонике большинство частушек является продуктом „квадратного“ ритма (обычно одно или, реже, два предложения из двух фраз) по формулам фраз: $(a+e)+(a+e)$ и др.

Со стороны текста частушка является самой гибкой куплетной формой (это рифмованное по типу $aa—vv$ или $av—av$ четверостишие из четырехстопных хореев), в которую импровизатор певец-поэт вкладывает любое содержание, обычно не связывая между собой содержания соседних четверостиший. Сосредоточенность, серьезность, раздумья старых протяжных песен сменила в частушках неизменная плутовская улыбка и какой-то оттенок легкой прощипки ко всему, о чем сообщает певец-импровизатор. Аналогичные элементы мы знаем и в испанских броских народных куплетах.

Приведем образчики различных типов частушек. Вот несколько четверостиший „любовных“.

Меня солнышко не греет
и родительская кровь —
до чего весна доводит,
распроклятая любовь.
На горе стоит больница,
под горой — аптека;
распроклятая любовь сунит человека.
Не души мне, милая, письма,
не вставляй печальных слов,
не марай беду бумагу —
с тобой кончил я любовь.

Особое место среди любовных частушек занимают „страдания“, более медленные по напеву; нередко двустопный вместо четверостопный:

Я страдаю, окаянная,
болит сердце постоянно.
От страдания одно средство:
не влюбляйся с малолетства.
Ой, страдание, чтоб ты сохло!
через тебя я вся иссохла.

А вот частушка в стиле ромansa на тему о „сожженном письме“:

Милый спросит: „Сколько время?“
 Я скажу: „Десятый час“.
 Милый спросит: „Кого любишь?“
 „Ну, конечно, милый, — вас“.
 Печку письмами топила,
 Не подкладывала дров.
 Жарко, ярко так горела
 Нана с миленьким любовью.

Образец нового „галаитного“ стиля:

Извиняюсь, дорогая,
 что вчера я не пришел,
 только вышел на крылечко —
 сильный дождичек пошел.
 Я стояла у ворот,
 спросил милый: „Какой год?“
 „Совершенные лета,
 и никем не занята“.

Полны задора, веселости и остроумия разнообразные и очень многочисленные шуточные частушки:

На горы, горы, горы
 там дерутся комары,
 проливают свою кровь
 за проклятую любовь.
 Меня мать родила
 с курино яичко.
 Развернула, посмотрела,
 а я — большевичка.
 Запрягу я кошку в ложку,
 таракана в тарантас,
 прокачу свою жилашку
 всем народам напоказ.

В следующем куплете — явное эхо повести XVII века о „горелочастьи“:

Я от горя — в чисто поле,
 горе катится за мной.
 Я от горя в темный лес,
 оглянулась — горе здесь.

Конечно, живые впечатления современности преобладают в многочисленных частушках „советских“, „красноармейских“, „комсомольских“.

Приведем немного из них:

Собрана моя котомка
и на лавочке лежит,
ты не плачь, родная мама,
за совет иду служить.

Не ходите, девки, замуж
за неграмотных парней,
то ли дело мой миленок —
комсомолец-грамотей.

На реке плывет корабль,
за кораблем — лодочка,
мой миленок Рыбана ¹,
А я комсомолочка.

Попобила коммуниста,
занишуся в партию,
каждый год буду рожать
молодую гвардию.

Своеобразный стиль и жанр составляют частушки, получившие у исследователей название „хулиганских“. В них помимо бытовых пережитков старой темноты и озорства звучит романтика „разудала добра молодца“ от Васьки Буслаева до Пугачова, до „разбойника“ Чуркина; из этих частушек многие поэтические мотивы звучат и в стихах С. Есенина. Любопытна черта самообличения и проиши хулигана, похваляющегося своей разнузданностью.

Несколько четверостиший этого вида:

Хулиган я, хулиган,
хулиганской братин,
неужель я, хулиган,
не найду симпатии?

Против солнышка сияет
мой наточенный книжал,
солнце греет и пекет,
по книжалу кровь текет.

Мы по улице идем,
равы хлещем, стекла бьем,
рамы хлещем, стекла бьем,
на ворота деготь льем.

Я гуляю, как мазурик,
я помру, как сукки сын,
по мне девки не потужат,
бабы скажут: „Леший с ним!“

¹ То есть член РКП — Российской коммунистической партии.

Частушка у современных великороссов-крестьян не только вытесняет старую песню, но вытесняет и самый песенный стиль. Напев частушки—это только удобная форма, ритмический стандарт, подкрепляемый застылостью аккордов примитивной двухрядки-гармоник; его не варьируют, а о подголосках в коллективном исполнении и помину нет.

Но и в городской музыкальной среде, и у композиторов, и у этнографов потерял вышеч интерес к великорусской песне; ее собирают и записывают очень редко (Ленинградская экспедиция в Заонежье—редчайшее явление). Кое-где у молодых авторов, пишущих для рабочих клубов вокальные вещи на революционные тексты, встречаются народно-песенные обороты, переплетаемые с немецкими маршеобразными штампами; в красноармейские песни молодых авторов упорно проникает старосодатский и казачий шаблон, новые хоровые обработки пользуются очень старыми и неточными записями, да притом одного лишь первого куплета песни. Царская великодержавная политика прошлого, официальное великорусское „народничество“ набросали тень на все великорусское искусство и даже на самое наименование народности (ныне boldly избегают и самого названия „великорусский оркестр“, ассоциируя с этим термином прежние официально-националистические тенденции). Игорь Стравинский, пытающийся по-новому подойти к великорусским народно-песенным интонациям („Свадебка“, „Байки про кота“ и др.), остается пока в полном одиночестве. Совершенно одинока также и Госкапелла (Ленинград, дирижер Климов), пропагандирующая великорусскую песню.

Украинцы

Совершенно иное отношение в культурном быту Украины к своей исконной музыкальной речи. Недавно гонимое искусство Украины пышно расцветает сейчас на основах бережно восстановленного старого наследия. В области музыки замечается повсеместное стремление спаять элементы украинской мелодики, сохранившейся в деревне, с формами европейской музыки.

С одной стороны, мы констатируем собирание народных песен, их переиздание для пропаганды среди городского и деревенского слушателя, при этом тщательно отсеивается чуждое, „малороссийское“, с чертами наносными (городской романс, танцы, европеизация); с другой—делаются попытки создания камерного, хорового, симфонического, оперного стиля и массовых форм фантазий, по-

пурри для духового оркестра (сочинения творческой молодежи: Козицкого, Ревудного, Вериковского, Богуславского, Радзиевского). Поиски украинской гармонии у многих украинских авторов путем контрапунктического соединения подлинно украинских мелодий— путь правильный, испытанный в свое время (XIV, XV века) двумя веками работы великих нидерландцев. Кроме собрания песен (отметим труды Квитки, Сенцы, Стецешко), пропагандистски художественной работы большой украинской капеллы „Думка“ (Киев) нужно сказать об интересном возрождении забытого, очень популярного на Украине XVI, XVII веков искусства кобзарей,—это хор мужицко-певцов, аккомпанирующих себе на пятидесятипятиструнной бандуре или кобзе,—инструмент, видимо, итальянского происхождения, родственник люте. Такая капелла кобзарей начала выступать в Кисве в 1920 году. Ее выступления (нам удалось слушать в Москве) говорят о жизнеспособности этой художественной реставрации. Оригинальным, новым веет от спокойной степенности, неторопливости суровых дум—песен-сказок про героев Украины. Думы являются продуктами сотворчества верхнего слоя казацкой интеллигенции и певцов-бандуристов. Разнообразие ритмов, украшения, нарушения симметрии в неравносложных вольных стихах и в напеве говорит о былых мастерских импровизациях—сказываниях дум. (В противоположность думам, исторически украинские песни строго куплетны.) О характере мелодических оборотов дум (типичные украинские музыкальные „слова“ отмечены в наших потных примерах квадратными скобками), разнообразии ритмических фигур, любопытной черте—смене хроматического тона и натурального (*фа—фа диез*)—можно судить хотя бы по записи (в сборнике украинских песен Н. В. Лысенко, вып. 5) думы „Про казака Супруна“ на тему о тяжести татарской неволи для казаков (см. потный пример № 4).

В тексте здесь интересно применение диалога; вообще прямая речь—типичная особенность текстов украинских песен. В текстах дум нередко проскальзывают классовые черты их авторов: так, например, в думе „Про Байду“ (так прозвали вельможу Вышневецкого) отражаются черты рыцарских нравов, религиозные идеи правящих верхов, а в думе „Про голоту“ явна тенденция низов, „голоты“ (голодобы); здесь рассказывается о том, как богат стал насмехаться над голодой, и атаман голоты приказал поколотить богача. В репертуаре кобзарей сохранились и своеобразные думы „влячи“—жалобы на тяжесть плена и другие бедствия.

Репертуар кобзарей, капеллы „Думка“ и новые записи песен

Ярко выявляют лик песни в современном быту Украины: это та характерная резкая смена грусти (иногда до интонации плача и рыдания) и веселости с чертами юмора и легкой меланхолической усмешки, это тот смех сквозь слезы, который подметили и Гоголь, и Мусоргский, и выразил в своей поэзии Тарас Шевченко. Мелодика украинской песни родственна интонациям украинской разговорной речи с ее большим диапазоном, с внезапными высокими тонами, а за ними опусканием речевой мелодии на самые низкие тона речевого регистра; это доказательство неоднократно нами повторяющегося тезиса о протекании песни и разговорной речи из одного истока—из тех первоначально нерасчлененных звуков, которые можно (по терминологии Вуддта) назвать звуковым „выразительным жестом“.

Белоруссы

В музыкальном быту современной Белоруссии протекают процессы, аналогичные украинским. Записи и обработки, издания народных песен для массового потребления производятся весьма интенсивно. На выставке искусства народностей ГАХН были показаны ценные работы в области собирания песни Терраевского, Матиссона, Гриневича, Равенского, Прохорова, Аладова (он же автор первой белорусской оперы „На Купалле“ и ряда романсов). Музыкально-этнографическая работа сосредоточена сейчас в музыкальной подсекции Института белорусской культуры. В работе комиссии (1923 г.) по обработке белорусских песен участвовали и московские композиторы; в общей сложности членами комиссии гармонизовано двести пятьдесят песен, пока еще не изданных, ибо в Белоруссии нет еще своей нотопечати.

Так же, как и на Украине, и в Белоруссии реставрируются старые формы исполнения: на цимбалах (выдающийся белорусский виртуоз—т. Жидович) работает большая капелла под управлением А. А. Егорова.

Окруженная музыкальными культурами Великодержавии, Украины, Польши, белорусская народная музыка усвоила и претворила их мелодические элементы. От великорусской песни остались некоторые обороты протяжных песен (вроде ходов вниз: с—h—e—a или с—h—a—e), несимметричные размеры; от украинской—типичное „окрашивание“ тона (см. образец), также ряд оборотов, от польской музыки—плясовые ритмы польки, симметрия двух предложений, тонок-доминантовый склад, фигурация аккордов (№№ 2,

3, 4): Типичным для белорусской песни является отрывистая скороговорка (отсюда—повторение тонов, см. № 4); эта особенность находится в полном соответствии с мелодикой и ритмикой разговорной белорусской речи (см. № 5).

Цыгане. Евреи

Как европейские цыгане, так и евреи, не составляя замкнутой музыкально-этнической группы, и в музыкальном быту своем ассимилировались с русским городским населением. В области музыки цыган можно отметить лишь одинокую, но настойчивую попытку певца-этнографа из цыган П. Н. Кручинина (Москва) реставрировать старинную цыганскую песню, очистить ее от напосных влияний, от порчи неумелых подражателей, авторов так называемых „цыганских романсов“, где цыганское лишь в наименовании, известии цыган-леводов из ресторана. Кручинину удалось основать студию староцыганского пения, собрать в Москве хор из подлинных цыган. Его перу принадлежит также исследование о староцыганской песне в русском быту прошлого века; в рукописи у Кручинина имеется собрание (около ста) полевых (или таборных) песен, песен русско-цыганских и романсов 60-х, 70-х годов XIX века (первые два выпуска изданы Музторгом МОНО). К сожалению, степень и конкретные формы несомненно значительного влияния цыганской мелодики на русский романс совершенно еще не выяснены. Записывая с голоса Кручинина ряд цыганских песен и его же гитарный аккомпанемент к ним, мы сделали следующие обобщения о мелодической структуре старой цыганской песни, бытующей в России.

Все песни укладываются в диатонические звукоряды мажора и минора; изредка появляются ходы на увеличенную секунду, а также повышение вводного тона и его же „натуральное“ звучание из нашего искусственного минорного лада. Несколько раз мы отметили в песнях миксолидийский лад (звукоряд от V ступени мажора). Каждая песня состоит из куплета (соло) и припева (хор). Куплет—это период из двух предложений или одно предложение (нередки модуляции в параллельный лад); припев в большинстве случаев повторение мелодии песни солиста-запевалы, но с упрощением в методическом рисунке; при этом припев, а часто и весь песня, неизменно ускоряется в страстном нагнетательном порыве. (Особенность эту воплотил в фпаллах своих венгерско-цыганских рапсодий Ф. Лист.) Вообще капризный, переменчивый темп (замедления, ускорения, соединения двух слов в одну фразу, а иногда

и внезапный разрыв слова)—типичная черта интонации горячей цыганской песни.

Простота и однообразие ритмического рисунка большинства песен (обычно ряд четвертей с пемпогими восьмыми фигурами, по частыми мордептами типа: *до—ре—до*, частые спикопы)—очевидно, результат упрощения, забвения интонаций и песенных и речевых (во многих цыганских песнях русские и цыганские слова в разной пропорции—пололам). Почти все песни—в двухдольном размере, в симметрических двух- и четырехтактных построениях. В мелодическом рисунке, в общем равном и плановом, преобладает постепенное движение вниз, ходы на секунды, терции, кварты, очень редко на сексту и октаву.

В цыганских песнях найдем остатки пентатоники; типичны цыганские каденции (*ми—ре диез—си, соль—фа диез—ре*); они имеются и в украинской и в норвежской народной музыке, у Грига; обороты (*g—fis—e—g*)=(*fis—e—dis—fis*) очень часто встречаются в венгерско-цыганской музыке, у русских цыган—реже. Передки фигуры из топов трезвучия, а особенно часты повторяющиеся ноты.

Еврейская народная песня сохраняется, повидимому, только на Украине в еврейских „местечках“ как бытовое искусство. Здесь наблюдается влияние на нее элементов украинской мелодики, как, например, в „хасидской“ песне, записанной нами с голоса певицы-еврейки Э. Покрас (см. № 6).

В современном городском быту еврейская песня лирически надрывного характера и песни юмористическая популярны на концертных эстрадах; она исполняется многочисленной новой категорией исполнительниц песен народностей из дореволюционных сборников, куда вошли и чисто эстрадные помера. Очень редко попадаются (на западе Союза) еврей-дзимбалисты, играющие иногда ансамблем.

Влияние еврейской песенной интонации сказалось, однако, на творчестве еврейских композиторов и не только на их опытах в духе народной музыки (А. Крейн, Гиссин, Вейрик и др.), но и на камерных сочинениях в общеввропейской манере (отрывистость, речитативная несимметричность ритма и орнаментальность, смысл „скороговорочных“ и протяжных ритмов, изощренность гармонии), взамен отсутствующей в еврейской музыке полифонии—аффектированный, повышенный, в то же время мрачный характер.

О собирании образов еврейской народной музыки мы не знаем; из критических и научных работ об еврейской музыке назовем

итоговую брошюру Леонида Сабанеса „Еврейская национальная школа в музыке“ (издание „Общества еврейской музыки“, М. 1924 г.) и содержательную научную статью Д. Магида „О древней еврейской музыке и о псалмодии евреев“ (сборник „De Musica“, III, 1927 г.).

Чуваши. Татары поволжские. Башкиры

Народности восточной части Европейской СССР (многочисленные разновидности семейства турок) быстро приобщились к общесоюзной культуре, однако в музыке они сохранили в полной мере свои неконечные национальные особенности.

Музыка чувашей, татар и башкир как вокальная, так и инструментальная твердо базируется на материале старого пятизвучного звукоряда (*c—d—f—g—a*), комбинируя из его тонов мотивы в два-три тона (иногда из четырех, например все тона вниз: *d—h—a—e*—в чувашской песне).

Чувашские песни (мы пользуемся двумя сборниками С. М. Макеимова, Центральное издательство народов Союза ССР, М. 1924, 1926; второй сборник—песни, гармонизованные для школьного хора)—одноголосные, простые по ритму и мелодическим оборотам (есть песни только из двух тонов), с переменным устоем (тоникой); размеры чаще всего двухдольные, хотя встречаются трехдольные и даже пяти- и шестидольные. В плясовых (в зависимости, видимо, от структуры струнного инструмента) встречается двухголосие (нижний голос обычно выдерживает одну ноту).

О музыке волжских татар и башкир можно говорить как об одной общей культуре; башкирская песня (одноголосная, как и татарская) имеет лишь больше мелодической украшенности и приближается к инструментальному типу мелодий. В последнее время башкирская песня вымирает; ее вытесняет татарская. Инструментальные башкирские песни для нежного мелахолического деревянного духового инструмента—„курай“—достигают часто двухоктавного диапазона. Характерна для песни татар и башкир (впрочем, и для многих других восточных народов) независимость напева от текста: любой текст легко приспособляется к любой мелодии, которая, конечно, видоизменяется; часто меняются и текст и мелодия, свидетельствуя о живом импровизационном даре певцов-поэтов. Так, например, на старые напевы поют сейчас лирические стихотворения популярного современного поэта А. Тукаева и других. Другая особенность татаро-башкирских песен—перемена темпа

посредние песни, а также смена ритмического рисунка (преобладает маршеобразный ритм), напоминающая увеличение темы. Звукоряд песен — неизменная пентатошка.

В центре народности — в Казани — создан первый татарский оперный театр (первая татарская опера — „Саня“ Альмухамединова и Виноградова). Музыка щедро использована и в драматических пьесах (назовем очень популярную бытовую комедию с музыкой — „Казанское полотенце“).

Казаки (киргизы)

Свыше шести миллионов казаков-киргизов, разбросанных на громадных пространствах Казахстана, Узбекистана, Сибири (Акмолинская, Семипалатинская и другие области, уединенный Алтай), Астраханской губернии (всего свыше пятидесяти тысяч квадратных географических миль), создали изумительно богатую развитую музыку (одноголосную музыку), открытую в тяжелые годы голода и разрухи (1920—1924 годы) неутомимым собирателем, ныне народным артистом Казахстана, Александром Затаевичем. Сборник записанных им необычайно тщательно (метропом, оттенки, указания характера допущения) тысячи киргизских песен составляет грандиозный том (458 страниц) „Трудов общества изучения Киргизского края при Наркомпросе Киргизской ССР. (Кирг. Гиз, Оренбург 1925 г., с предисловием Кастаньского; сборник снабжен интересными примечаниями из музыкального быта казаков, указателем, библиографией.) К этому собранию Затаевичем в 1926—1927 годах добавлено еще свыше шестисот новых записей, приготовленных к печати; кроме того напечатаны его, сделанные с большим вкусом, фортепианные обработки киргизских песен, приподнятых в пышный гармонический, полновзвучный европейский наряд¹.

Богатство и переменчивость ритмически мелодических фигур киргизской песни говорят о близости музыкального языка киргизов к их языку слов. Музыка киргизов делится на вокальную (одноголосную) и инструментальную (так называемые „кюи“) для исполнения на домбре (треугольный кузов с двумя, настроенными в кварту жильными струнами). А. Затаевичем во время последней его экспедиции записано большое количество „кюев“.

¹ Мелодии двадцати пяти киргизских песен в записи другого этнографа — А. Вимбоэ найдены в сборнике «Музыкальная этнография», под редакцией Финдейзена, Л. 1926 г.

Киргизская песня строится на диатонических звукорядах, но она уже перешла грань лититопового лада (мы его встретили в чистом виде только в одной песне сборника Затаевича (№ 429); преобладают семизвучия (по средневековой терминологии звукоряды: фригийский, дорийский, эолийский, изредка лидийский, чаще же всего мажорный). Очень часты мелодические ходы на терцию; встречаются обороты из фигурации трезвучий, большого и малого. Модуляции очень редки; устой (топика) не играет, видимо, существенной роли в песне. В образовании мелодий встречаются секвенции (повторение мелодических оборотов вниз или вверх от другой ноты звукоряда), преобладает же поступенное нисходящее движение. Встречаются скачки вверх (изредка септиму; еще реже на 8, 10), причем после скачка мелодия часто делает еще шаг на секунду или на терцию, оставаясь затем на верхнем регистре. Мелодические украшения исчерпываются редкими мордентами и форшлагами. Украшения преобладают у восточных киргизов (вероятно, влияние арабской культуры); на западе поют больше песни протяжные, задумчиво-ушные.

Чрезвычайно разнообразны способы варьирования темы при ее повторении. Киргизы выработали и свою архитектурную схему песни: 1-е предложение повторяется дважды (второй раз часто варьировано), за ним 2-е, не имеющее, однако, характера „ответа“ на первое,—это, скорее, более короткий додатак; припев второму предложению иногда предшествует широкая фраза. Конец песни—на фермате (часто на фермате и начинается песня). Размер песен очень переменчив (в песне № 819 сборника сменяются метры 7, 13, 11 восьмых и три вторых). Ритмические фигуры, среди которых много синкоп и триолей, обычно коротки, но очень разнообразны. Инструментальные „кюи“ значительно проще и симметричнее вокальных мелодий.

Условное понимание о музыкально-грустном и веселом у киргизов иное, чем у нас: погребальные песни нередко звучат в ясном мажоре (№ 867), песня о расставании сделана в плясовых ритмах (быть может, напоминание о езде на шлоходе, монотонную, хромающую поступь которого замечательно передает одна инструментальная песня сборника Затаевича).

Сильная и своеобразная киргизская музыкальная культура легко „переводит“ на свои интонации полученное извне (марсельеза—в песне № 424, русская городская песня—в № 425, европейский марш—№ 665, нечто вроде хабанеры—№ 916, и мазурки—№ 723).

Высокая ступень киргизской музыкальной культуры связана с той важной ролью, которую играет музыка в общественной жизни народа (песни исполняются на деловых заседаниях—№ 900 и даже для обличения обманщика—№ 776). Киргизы знают своих крупных виртуозов-мастеров пения и композиции (Жайли, Кокш, женщина Кулли, Карадин—их песни в сборнике №№ 746, 836). Высоко одаренный, создавший ряд величавых песен Мухит создал целую школу подражателей (в сборнике помещены двадцать его песен). В нашем потном примере № 7 приводим две песни Мухита.

Киргиз поет и на исторические темы (об Александре Македонском—№ 224, о Тамерлане—№ 336), о любви, о неизменном своем друге и спутнике—лошади; любопытно „Письмо Татьяны“ (№ 74 сборника), перевод из Пушкина (мелодия Кунабаева).

Для европейского уха киргизские песни звучат как выразительно певучие речитативы; они близки, видимо, к интонациям живой, эмоционально подъемной, а потому близкой к пению киргизской речи. Нам приходилось слушать киргиза-певца Кашалбаева, поражающего той непринужденностью, с которой он соединяет вокализацию с напевным произнесением, даже со смехом и плачем. Типичны в киргизских песнях повторные ноты, не симметричные, как и в разговорной речи, ритмы.

Туркмены

О музыке туркмен, населяющих область между Каспийским морем и Аму-Дарьей, граничащей с Персией и Афганистаном, впервые мы получаем в большой степени исчерпывающие ее характер, структуру и бытовое окружение сведения в вышедшем в свет в апреле 1928 года монументальном труде музыкального ученого В. Успенского и исследователя В. Беллева „Туркменская музыка“ (статья в сто пятнадцать песен туркменской музыки, издание Наркомпроса Туркменской ССР, выпущенное Музсектором Гиз, М. 1928, XV, 377 стр., ц. 10 руб.)¹.

Современная туркменская инструментальная и вокальная музыка является наследием высоко развитой и теоретически сильно обоснованной арабской, а также персидской музыкальной культуры, оказавшей явное, очень значительное влияние на музыку Европы IX—XI веков. Об этом влиянии говорил в своей работе „Араб-

¹ Подробнее о киргизской музыке и о сборнике А. В. Затаевича—в моей статье в журнале „Печать и революция“, 1925 г., кн. 7, стр. 158; там же мой разбор книги Успенского и Беллева, 1929 г.

ские влияния в европейской теории музыки" английский ученый Генри Джорж Фармер (1925 г., см. гл. I исследования Беллева). Исследователь туркменской музыки Беллев подкрепляет его положение, связывая с общемусульманскими музыкальными элементами, оставшимися у туркмен, и „органум“ средневековья (ходы параллельными квартами и квинтами), а также основы европейской гармонии и полифонии, основы музыкальной формы, указывая на заимствование европейцами у арабов и музыкальных инструментов. Едва ли можно согласиться с Фармером и Беллевым, что появление терции, как консонанса, а отсюда и основы современной системы гармонии перешли в европейскую музыку с мусульманского Востока, который и поныне не считает терции за устойчивый созвук. Но, с другой стороны, можно высказать предположение, что флорентийское „новое искусство“ (Ars nova, XIV век), манера пения с гармоническим сопровождением лютни, а также, что вокальный фигуративный „колоратурный“ стиль занесен на юг Европы арабами (мы даем в № 8 второй образец турецкой мелодии, близкой к мелодическим оборотам у Джузеппе Верди):

Анализ туркменской музыки еще раз разбивает ходячее самоуверенное европейское представление о примитивизме восточных, чуждых нам музыкальных культур. Музыка туркмен—это стройная система развитого звукоощущения, в котором нет мучительного для Европы разлада между так называемой „художественной“ и „народной“ музыкой. Туркмены знают своих композиторов, исполнителей, поэтов (это обычно одно лицо—„бахши“, что значит учитель), но выработанные ими традиции те же, что и в бытовой анонимной музыке, равняющейся на максимум совершенства, а не упрощающей композиторские работы. При устной передаче черты индивидуального творчества не могут, конечно, не стираться, приближаясь к общемусульманскому языку народности. Как замечена эта гармония личного и коллективного начал у туркмен, как необходимо решение этой проблемы для нашей и европейской массовой бытовой музыкальной культуры!

Музыка в современном быту туркмен занимает очень почетное место; туркмен любит ее глубоко и экзальтированно. Музыку он называет священной. „Если народ счастлив, к нему идут бахши со скаковыми лошадьми, если несчастен—к нему придет дарь со своею пылью (то есть войском)“, гласит туркменская поговорка. Один туркменский бахши, отказываясь принять вознаграждение, хотя он уезжал из аула в пору весенней страды и взял за себя человека засеять поле, сказал Успенскому: „Я пою—это я дарю народу“.

Один „музыкальный вечер“, на котором присутствовал Успенский, продолжался с шести часов вечера до двух часов ночи; слушатели, за недостатком места в помещении, стояли, и так продолжали они без движения в продолжение всего этого длинного концерта. Один бахши на вопрос того же этнографа ответил, что если бы у него отняли „дугар“ (ду—две, тар—струпа, двухструнный инструмент, на котором играют, как на балалайке, кистью), он умер бы. У туркмен есть особое название „ышкы“ для многочисленной, видимо, группы людей, которые бросают свой дом и следуют по пятам за любимым бахши, чтобы постоянно наслаждаться его музыкой.

Музыка у туркмен неотделима от поэзии. Песни вставляются в нараспев читаемые романы, стихи также почти поются под инструментальные сопроваждения, и инструментальные пьесы имеют всегда поэтическую программу. Высоко поэтические тексты песен (преобладает в них момент разочарования и горькой любви) сохранили мотивы и аромат лучших образцов поэтической лирики Персии и арабской сюжетной изобретательности. Вот несколько отрывков (в переводах Успенского), по которым можно судить о характере песенных текстов у туркмен.

1. В утренний час, непрестанно зывая о помощи,
найду ли тебя я, дитя мое?
Разрывая свой ворот, раздирая в лохмотья одежду,
найду ли я тебя, дитя мое?
2. Гибок твой стан и тонка твоя талия, которая по-
хожа на молодой побег с цветами и плодами.
Ты молодая ветка, твои уста сладки; они как
золотая чаша, полная сахару.
3. Ты, к кому я обращаюсь, пойми, что говорю я,
Махтум-Кули: даже тот, кто любит, и у того
глаза полны слез, даже тот, кто весел, и
тот не может удержаться от слез. Когда
мне радостно, то я знаю, что это моя
радость плачет во мне.

С музыкальной стороны инструментальные и вокальные пьесы туркмен представляют собой развитие по форме построения, причем форма пьес обусловлена эмоционально-динамической стороной исполнения: вступление (в низких регистрах), средняя часть—высшее напряжение (высокий регистр; развитие мелодико-ритмического рисунка) и заключение (успокоение, внезапание; часто с повторением тем первой части, как в европейской трехчастной форме). Мелодические фигуры (в своеобразных ладах) образуются преимущественно из основного зерна типа до—си—до с варьиро-

ванными (особенно ритмически) повторениями (ходами на небольшие интервалы), развитием мотивов (очень часты секвенции), что производит впечатление гипнотизирующей, настойчиво внушающей слушателю художественной воли и экстатической страстности.

Новые тексты легко приспособляются туркменами к их эластичным мелодико-ритмическим формулам. (Учение о таких устойчивых мелодических оборотах очень напоминает аналогичное у мейстерзингеров.)

Музыка сохранила у туркмен отчасти и древнее бытовое заклипательное значение (песни для вызывания сыни, для успокоения злых верблюдов, для излечения психически больных и т. д.) Хоровых песен, плясок, обрядовых песен, ударных инструментов туркменская музыка не знает.

Узбеки

На арабо-персидских основах покоится и вымирающая классическая музыка узбеков (Бухара и Туркменистан), собирателем и исследователем которой является тот же неутомимый В. А. Успенский¹, организовавший в 1918 году первую узбекскую консерваторию. В 1922 году им начата работа по записи шести классических музыкальных поэм, так называемых „Шаш-маком“, остатков (в Бухаре, Хорезме, Туркменистане) арабо-персидских 84 звукорядов (макомет). Они сохранили старинную символику (с различными понятиями, вроде „здоровье“, „грусть“, „наслаждение“, месяцами года, ее стихиями, планетами и т. д.), а также и ассоциативную связь между звуком и цветом. С понятием „маком“ в Бухаре связано понятие о большом музыкально-вокальном произведении на поэтический сюжет. Раньше здесь были и библейские сюжеты; впоследствии они заменены стихами новейших поэтов. В настоящее время выбирают произведения персидских поэтов с метром, соответствующим определенной ритмической формуле, провозглашаемой в начале пьесы бубном (дойра). В бухарских макамах две главные части: инструментальная, медленная, величавая, как бы вступление, и вокальная (на темы о любви и танцевальные мелодии), в каждой из них ряд самостоятельных пьес. Макамы исполняют хафизы под аккомпанемент (в унисон или октаву) трехструнного тамбур и дойра. В. А. Успенский называет „единственного и последнего посетителя эпохи макамов в Бухаре“ хафиза

¹ Его статья о „Классической музыке узбеков“, которой мы пользуемся, напечатана в сб. „Советский Узбекистан“ (Ташкент 1927 г., стр. 305—315).

Ата-Джалал Насирова, бывшего придворного певца трех последних эмиров. Инструментальные части макамов исполняются кроме тамбура и дойры на тар, ребаб (щипковые), кауз, гиджак (смычковые), най (флейта). Кроме этих инструментов распространены: карнай (медная труба, около двух метров длины), сурнай и пагара (барабаны); в 90-х годах занесен сюда вошедший также в узбекский оркестр чагг (четырнадцатиструнная китайская цитра, на которой играют двумя плоскими камышевыми палочками).

Во время своих музыкально-этнографических работ В. А. Успенский нашел экземпляр копий хорезмийской (от города Хорезм, бывш. музыкальным центром) нотации, существующей с XIII века. Высота звуков в этой нотации обозначалась (вертикальными линиями и точками) в этой нотной системе на восемнадцати линейках (по числу ладов на тамбуре). Путем сравнительного изучения звукорядов, мелодий и настройки тамбура Успенский расшифровал звуковое значение некоторых записей по хорезмийской системе, нашел ключ к ее чтению.

Приводим (пример № 8) несколько средних линий восемнадцатилинейной нотной хорезмийской системы и расшифровку мелодии, сделанную Успенским.

Исполнение узбекской музыки нам удалось слышать в исполнении Узбекской государственной музыкально-этнографической труппы, руководимой Кари-Якубовым, а также в исполнении этнографического ансамбля известного этнографа Н. З. Миронова, записавшего немало песен и обрабатывающего их для ансамбля, в который входят и европейские и среднеазиатские инструменты.

В исполнении узбеков обращает на себя внимание удивительно тесное слияние элементов сценической игры, танца, мимики, пения и оркестрового сопровождения. Выразительна в своей завуалированной мягкости звучность оркестра. Большое впечатление оставляет спокойно-грациозный, целомудренно-строгий танец узбечки Тамары Ханум, танец сдержанных движений ног и шеи, и головы, и лицевых мускулов, еле уловимые шопасы мимики и загадочной улыбки. А как контрастен рядом с ней гротескный, живой, расчлененный на быстрые мелкие движения, трогательно-комический мужской узбекский „танец маленькой души“.

Азербайджанские тюрки

Музыка азербайджанских тюрков близка к музыке туркмен, поскольку и в ней находятся, пожалуй в большей сохранности, чем у анатолийских тюрков, и более сложные и развитые мелодико-

ритмические арабские и персидские элементы; недаром туркмены очень ценят азербайджанскую музыку и музыкантов. Сейчас вопросам музыкальной культуры в центре Азербайджана — в Баку — придается очень важное значение, и в бакинских газетах постоянно печатаются большие статьи по музыкальным вопросам. По ним можно судить о двух течениях: одни музыканты призывают к скорейшему приобщению Азербайджана к европейской музыкальной культуре и технике композиции, другие же стремятся к сохранению исконного тюркского стиля и к освобождению „от персидских чужб“ и предостерегают от внесения европейской темперированной системы. Наркомпрос Азербайджана проводит твердый систематический план школьной музыкальной работы, посылает своих певцов за границу (отметим певцу Шевкет-Ханум Мамедову и певцов Госоперы Бюль-Бюль, Сарабского), бережно культивирует оперу (переводится на тюркский язык либретто из европейских опер), издает образцы народных песен и творчества композиторов. Из работающих оркестров, составленных из народных тюркских инструментов, выделяется оркестр под управлением Оганезашвили (около ста пятидесяти участников) и Иоаннесиан, являющегося собирателем народных песен, автором обработок и инструментовок. Его оркестр выступал и в Москве, очаровав слушателей необычной для нас, мягкой, завуалированной глуховатой звучностью инструментов — тари, кемаджи, дудки и ударных. Обычно инструментальные пьесы начинаются вступлением на тари, состоящим из своеобразного инструментального, как будто бы свободным импровизируемого речитатива с повторными фигурами, множественным фигуративными рисунками, а иногда вместо нее долгим плачем звучит кемаджа; за этим следует, сначала спокойное, медленное, затем с усилением и ускорением ярко ритмованный танец.

Приведем несколько инструментальных отрывков из репертуара этого оркестра Иоаннесиан и начало очень ритмически сложной инструментальной „чарьги“, записанной московским композитором Р. М. Глиэром (см. № 8, третий отрывок).

Большую помощь азербайджанской музыкальной культуре наших дней оказывают русские композиторы. Тюркские песни собираются и обрабатываются Глиэром, Карагичевым. Самая крупная работа — это опера Глиэра „Шах-Сенем“ на сюжет популярной тюркской сказки о странствующем певце „ашике“ (или „ашуге“), ее сюжет использован в поэме „Ашик-Кериб“ Лермонтова. Глиэр использовал в этой опере свыше тридцати народных мелодий (в том числе и труднейшую для записи „чарьгу“, первые такты

которой мы привели), внес в оркестр кеманчу; оригинальные темпы и речитативы сделаны Глиэром также из тюркских мелодических оборотов; тематически содержательная, оправданная народной музыкой колоратура вокальных партий в „Шах-Сенем“ вносит новое, свежее в оперный стиль. Увертюра недавно напечатана Музсектором Гиза. Ценным вкладом последних лет в симфоническую литературу тюрков является и блестящий „Тюркский марш“ и тюркские эскизы (сюита из четырех номеров) Ипполитова-Иванова.

В области начавшегося обмена музыкально-театральными ценностями нужно отметить перевод на язык волжских татар с тюркского (с оставшимися тюркскими песнями) музыкальной комедии Хаджибекова „Продавец мануфактуры“.

Абхазцы, черкесы, чеченцы, племена Дагестана

Музыка многочисленных народностей Северного Кавказа лишь сейчас попадает в отчетливое поле зрения ученого и музыканта; все же о ней мы знаем еще очень мало.

Первые потные записи пятидесяти двух песен малочисленной абхазской народности (по переписи 1897 года—семьдесят две тысячи человек), сделанные по инициативе Наркомпроса Абхазии в 1926 году К. В. Ковачем, были экспонированы на юбилейной выставке искусства народностей. Песни абхазцев, близкие к западногрузинским, сохранили еще свое древнее, утилитарно-заклинательное значение. (Нужно заметить, что многие мелодии поются без текста, лишь с отдельными возгласами.)

Среди песен из сборников Ковача мы находим „песни раненых“, которые поются группой людей, окружающих раненого, с целью облегчить его страдания; они поются также при хирургических операциях и перевязках. Далее есть песни „Виттовой пляски“, которые поются во время приступа больного, причем все окружающие должны с ним плясать. Песни поют также при заблуждении ослы, поют путники, застигнутые бурей в горах.

Абхазцы знают также исторические песни (например песни о массовой эмиграции абхазцев в Турцию в 1877 году, песни о герое Хаджарат Кяхба, убитом в 1905 году владетельного князя); много охотничьих песен.

Песни исполняются солистом, поющим высоким фальцетом на фоне хора. Звукоряды песни диатонические. При двухголосии образуются устойчивые кварты и квинты (часто и параллельные их ряды), реже—терции, сексты. В ритмике характерно чередование двух- и трехдольных фигур (триолей). Ходы мелодии обычно плав-

ные. При трехголосии иногда попадаются и трехзвучия. Характер песен ясен из наших отрывков (по записям К. Ковача, см. № 9.)

Черкесы (адыги) этнически близки абхазцам. Их музыка, поскольку о ней можно судить по материалам, собранным экспедицией, в которой участвовали: ее организатор — т. Мансуров и музыканты В. Мессман и Август Сибрава, — мало отличается от абхазской. Черкесы постоянно применяют ударный инструмент типа касташет: несколько деревянных небольших пластинок, навязанных на руки.

Мессман, записавший и обработавший ряд черкесских мелодий, указывает на наличие импровизируемых мелодий выше основного напева, — черта, наблюдаемая и в грузинских песнях.

В итоге музыкальной экспедиции, организованной Чеченским отделом народного образования в 1925 году, появились сделанные молодым композитором Давиденко первые записи чеченских песен. Наряду с суровыми, скупыми, часто величаво-торжественными диатоническими напевами у чеченцев очень много печальных, мечтательных любовных песен, которые поются только женщинами. Из мажоров преобладает фригийский (по европейской средневековой терминологии), но собиратель наблюдает наличие и дорийского и миксолидийского. Кварта является консонансом, встречаются и трезвучия, часто соединяемые по ступеням звукоряда (с параллельными квинтами). Тексты легко присоединяются к напевам; много чисто инструментальных мелодий. В современном быту чеченцев живут и героические, и „священные“, и „жახобные“, например „песня пастуха, погибшего в горах“, и революционные песни. Из тридцати записанных Давиденко чеченских мелодий (изданы Музсектором Гиза в 1926 г.) можно заметить своеобразие чеченских мелодий: это обычно ряд коротких нисходящих фраз без резких скачков, с немногочисленными украшениями и довольно ясным, простым ритмом. Большинство песен состоит из двух разнородных повторяющихся частей. Песни многочисленного племени горного Дагестана (из них мы знаем лишь танец лезгин — лезгинку) собраны музыкальной экспедицией 1926 года, ряд песен обработан для педагогических целей (фортепиано в две и в четыре руки) Еленой Юдиной (издание Дагестанского музыкального техникума Махач-Кала, 1927 г.). Гасановым и Джемаловым издан также сборничек „Мотивы дагестанского танца“ (двенадцать лезгинок, исполняемых зурнами), Махач-Кала, 1927. Песни Дагестана одnogолосны, диатоничны (изредка ходы на увеличенную секунду). Очень популярная сейчас в Дагестане гармоника сообщает песне аккордовый аккомпанемент.

Приведем отрывки чеченских и дагестанских мелодий (№ 9А п 10).

В третьем мотиве (даргинцев) типично для Дагестана передавание шестидольного и трехдольного метра.

Армяне. Музыка армян знает свою долгую и сложную историю. Одноголосные цветистые мелодии церковного (на них оказали влияние персидская и арабская музыка) ритуала уже в VII веке нашей эры достигают высшего расцвета; их собирают, берегут, а позже внимательно изучают. Попытка ввести в церковный обиход четырехголосие сделана в 90-х годах XIX века Комитасом Кевокьян. В современном музыкальном быту Армении характерно наличие ассимилированных армянами напевов самых разнообразных народностей. В деревенском быту от старых, уже исчезающих певцов-импровизаторов, ашугов¹, остались мелодии с арабским, персидским, турецким, грузинским влиянием, а в городском попадаются даже итальянские, польские, молдавские, украинские мелодии. Из работ крупнейших армянских композиторов, как Тигранов, Спендиаров (умер в мае 1928 г.), ясно, что и они не делали различия, не разделяли в своих обработках мелодий персидских (кажется, наиболее любимых армянами) от армянских, арабских, курдских и грузинских. Повидимому, при постоянном культурном взаимодействии народностей Кавказа происходит неизменно взаимопроникновение и обмен музыкальными ценностями. Замечается при первом наблюдении лишь разница между более развитыми персидскими напевами и диатоничными, близкими к церковному, более простыми, неизменно одноголосными, сольными армянскими. Хорового пения армянская народная музыка не знает. Вероятно, под персидским влиянием в армянской мелодике вооружилась увеличенная секунда (в мажоре и миноре). В современной Армении ясно уже обычное расчленение на музыку городских композиторов и деревенскую народную. Уже с 60-х годов завоевывает себе среди армян признание идея композиторов, приобщавших к европейским формам церковные и бытовые на-

¹ Ашуги были не только певцами и поэтами, близкими к персидским лирикам, но и обличителями, учителями жизни. Некоторые из них, как Дживани (1846—1909), стремились к очищению армянской музыки и поэзии от иноземных влияний. Сейчас ашугов сменили сазандары — профессионалы певцы, не знающие уже искусства импровизации. В 1927 г. в Эриване возрожден очень ценный художественный ансамбль „Ашуги“ под руководством артиста Шара-Тазьян. Об этой ансамбле см. брошюру „Ашуги“, издание Дома культуры ССР Армении, М. 1929 г.

певы. Это были Эраян, Чухадин (в Турции), Ташчяп, Кара-Мурза, Экмалин (ученик Римского-Корсакова). Но самый большой из них, сумевший в своих гармонизациях армянских (не персидских) песен сохранить их своеобразие, не подчинить напев обволакивающей его и нивелирующей гармонии, композитор, которого сейчас особенно много поют—это Комитас Кеворкян (родился в 1869 году, бывший учитель церковного пения в Эчмиадзинской духовной семинарии, ныне находящийся в лечебнице для душевнобольных в Париже). Это один из тех музыкантов, которые сумели сочетать чужую, европейскую, притом очень виртуозную технику композиции с удивительной выдержанностью народного стиля (вспомним его „Гумновую“, „Трудовую“, „Песню пахаря“, „Свадебную“, юмористическую—изумительные образцы в мировой хоровой литературе). Комитас записал около трех тысяч армянских песен.

Другой крупный композитор Армении, столь же глубоко проникший в особенности армянской музыки, связанный с музыкальной жизнью масс—все еще творящий слепой композитор Николай Фадеевич Тигранов (родился в 1856 г.), получивший музыкальное образование в консерваториях Вены и бывшего Петербурга. Тигранов неизменно черпал источники своего вдохновения у ряда лучших народных певцов. Близость к Персии наложила печать на мелодический материал обработок Тигранова и на методы их обработки. Композитор работал неизменно как ученый, собирая, слыша и отбирая наиболее типичные варианты того или иного напева.

Анализируя персидские звукоряды, Тигранов применял их в своих обработках, при этом хроматическими ходами (например, чередуя то *до*, то *до диез*) делал поправки в наших темперированных звукорядах. В обработках Тигранова мы встретим: гармонический и натуральный минор, дорийский, миксолидийский лад, звукоряд, напоминающий венгерскую гамму (его формула постоянный между степенями в тонах: $\frac{1}{2}$ — $1\frac{1}{2}$ — $\frac{1}{2}$ — 1 — $\frac{1}{2}$ — $1\frac{1}{2}$ — $\frac{1}{2}$; звукоряд по формуле— $\frac{1}{2}$ — 1 — $\frac{1}{2}$ — $1\frac{1}{2}$ — $\frac{1}{2}$ — $1\frac{1}{2}$ — $\frac{1}{2}$). Тигранов внес в свои сочинения и типичные персидские формы арий с ритурнелями („мухамы“), и вариации, и с сопоставлением двух тем, подобно нашей сопатной форме.

С начала Октябрьской революции всецело на почве армянской музыки работал и умерший в мае этого года в Эривани Александр Афанасьевич Спендиаров, автор условно-восточной поэмы „Три пальмы“ (по Лермонтову), двух серий пьес „Крымские эскизы“ (на мелодии степных и южнобережных крымских татар).

Спендиаров, ученик Римского-Корсакова, большой мастер орке-

стра, естественно занял крупнейшее место в ряду армянских композиторов. Приближением в последнем периоде творчества (с 1918 г.) к армянскому стилю в мелодии, гармонии, инструментровке он, как сам говорил, многим обязан Тигранову. Последняя крупная работа Специарова—опера „Алмаст“ (женское имя; сюжетом оперы послужила историческая поэма Ованеса Туманяна). В опере композитором использованы персидские, арабские, армянские мелодии. Последние оркестровые обработки армянских и арабских мелодий (с участием национальных ударных) покойного мастера—таццы „Эизели“ и „Гиджас“ („Эриванские этюды“, Госиздат Армении, 1927 г.).

Из оркестровых обработок нужно отметить также и „Четыре армянские песни“ и „Шествие“ Тер-Гевондяна (Эривань 1927), работу изысканного колоритного инструментатора, также „Нахичеванские эскизы“ (обработки армянских мелодий для оркестра) Шапошникова (Ростов-на-Дону). Из камерных и хоровых—сочинения Р. Меликяна, А. Степаняна, К. Закаряна, С. Бархударяна и А. Хачатуряна.

Крупным вкладом в армянскую симфоническую литературу является „Армянская рапсодия“ Нпполитова-Иванова (сочинение 48).

В области собирания деревенских песен в Советской Армении сделана большая работа. Много работают в этой области Меликян, Гардашян, Гевондян, Бархударян; общими усилиями музыкантов записано свыше тысячи мелодий (плясовых, песен ашугов, обрядовых). В Эриванской консерватории организован под управлением Меликяна стройный, звучный хор; народные армянские таццы с их стилизованными плавными трудовыми движениями, целыми сценками из домашнего быта культивируются государственной хореографической студией. Народный армянский танец с тонко разработанными пластическими движениями рук и ног, с элементом игры, носит характер хоровода. Исполняется он под вокальную мелодию с текстами, обычно любовного содержания. Темп музыки к танцу, сначала медленный, к концу неизменно ускоряется.

В Москве имеется также средоточие музыкальной жизни армян—Дом культуры Армении, при котором работает прекрасный молодой смычковый квартет студентов армян Московской консерватории (Габриэлян, Огаджанян, Тэрнац, Осламадзян), а также ряд исполнителей на народных инструментах. В Москве нам удалось познакомиться с великолепным ансамблем „Ашугоц“ (Армения) под управлением Маратамян.

О характере армянских мелодий более развитого типа можно судить по следующей нашей записи лирической песни „Джан-марал, джап“ („Дорогой“) и по мелодии одного из ашугов (№ 11).

Грузины

Музыкальный быт современного Тифлиса—центра Грузии—быт большого, европейского типа города с консерваторией, оперным театром. Здесь скрещивается музыкальный Запад с музыкальным востоком, и это взаимопроникновение двух миров типично для современной грузинской музыки. В 1882 году московский композитор, ныне народный артист, профессор Московской консерватории М. М. Ипполитов-Иванов, закладывает в Тифлисе основание первой в Грузии музыкальной школы; он создает здесь и регулярные симфонические концерты и поднимает на большую высоту оперную сцену. В наши дни, в 1924 году тот же маститый ныне композитор по просьбе Наркомпроса Грузии снова весь год работает в Тифлисе над реорганизацией своего детства, теперь государственной консерватории; снова становится он и у дрижджерского пюльта. Ипполитов-Иванов сделал крупный вклад и в грузинскую музыкальную литературу: грузинский народно-песенный материал вошел в его оперу „Измена“, написанную на сюжет из прошлого Грузии (текст покойного драматурга грузина Сумбатова-Южина), в симфонические „Кавказские эскизы“, в сюиту „Иверия“ (древнее наименование Грузии). Композитору принадлежит также исследование грузинской песни¹ и запись полностью обихода церковных песнопений кахетинско-карталинского распева.

Западноевропейскую школу прошли и крупнейшие грузинские композиторы: Палиашвили, автор очень популярной оперы „Абессалом и Этери“ (она выдержала в Тифлисе за четыре года сто представлений), и Аракишвили (Д. И. Аракчиев), автор оперы „Сказание о Шота Руставели“ и других, собиратель, исследователь и автор обработок множества грузинских песен². Палиашвили

¹ Ряд его стилизованных обработок грузинских песен и плясок напечатан в московских „Трудах музыкально-этнографической комиссии“, т. IV, 1913 г. Исследование Д. И. Аракчиева „Грузинское народное музыкальное творчество“ (с приложением 225 песен и 39 инструментальных мелодий, записанных фонографом) напечатано в V томе Трудов музыкально-этнографической комиссии при Московском университете, 1916 г. См. там же во II томе его — „Народные песни западной Грузии (Имеретия)“.

² М. М. Ипполитов-Иванов, „Грузинская народная песня и ее современное состояние“ в приложении двенадцати народных мелодий и романсов. Журнал „Артист“, № 45, Москва 1895 г.

прямо определяет свои творческие задачи как синтез Востока и Запада. Неудивительно поэтому, что в операх современных грузинских композиторов нередко грузинская мелодика поглощается европейской гармонией или уступает подчас место колоратурам и другим мелодическим образованиям итальянского типа.

Вообще оперная литература Грузии к нашим дням уже очень внушительна и разнообразна.

Достаточно высок интерес у грузинских музыкантов и к музыкальному творчеству грузинской деревни, чрезвычайно разнообразному в различных местностях Грузии. Стиль древней грузинской песни, по наблюдениям профессора Ипполитова-Иванова, тождествен со строгим диатоническим стилем грузинских церковных мелодий. На грузинских песнях тот же исследователь наблюдает влияние арабов (с VIII века), сказавшееся в появлении мелизмов в прежде строгой мелодии, влияние персов (интервал увеличенной секунды) и, может быть, греков (наличие греческих ладов). Песни грузин одnogолосные, двух- и трехголосные (аналогично абхазским). На востоке Грузии трехголосие гомофонического типа (с частым органичным пунктом), на западе—полифоническое (независимые голоса). Наличие развитого трехголосия указывает на высокий уровень, достигнутый музыкальной культурой Грузии. В гармонии многоголосных песен наряду с устойчивыми квартами, квинтами наблюдаются и трезвучия и консонантные сочетания с квинтой и секундой (например *до—фа—соль* или *до—си бемоль—до*). В горной восточной Грузии наблюдается пение, близкое к ползучим хроматизмам невучей речи (см. потный образец № 3); эти речитативы поют здесь под аккомпанемент струнной (до 7 струн) „пандуры“. Восточная Грузия знает верхний колоратурный голос (влияние арабов), на западе (в Имеретии) этих импровизационных мелодических украшений не наблюдается. Движение мелодий—плавное, преимущественно поступенное. Много секвенцеобразных фигур, синкоп; характерна каденция (вниз): *до—си—соль—ля*.

Обращает на себя внимание наличие у грузин большого количества песен крестьянского труда. Многие из них—без текста—носят характер организующего работу ритмического начала, подтверждая теорию Бюхера о связи работы и ритма песни. Большой раздел составляют у грузин колыбельные и детские песни. Особая разновидность—„байти“—песни-импровизации с повествовательным сюжетом, песни погонщиков волов, в которых встречается и диалог между погонщиком и буйволом.

Образцы грузинских песен (в отрывках) см. № 12.

Крымские татары

Кто только ни бывал в весенние и летние месяцы на цветущем Крымском полуострове, а между тем песен крымских татар (южнобережных и степных, или погаев) до 20-х годов этого столетия не слышали, не замечали¹. Даже ученые этнологи считали, что „песнями крымские татары чрезвычайно бедны“, что „неси эти поражают своим однообразием“ (Элизе Реклю).

Крымский татарин берет свою песню от праздню любопытствующий; он не исполнял ее перед веселящимся курортным гостем. И только в голодные годы, в эпоху гражданской войны (1917—1922), бывший артист Ленинградской оперы, энтузиаст-этнограф А. Кончевский, обошедший пешком полуостров, проникший в самые недры быта татарина, сумевший снискать к себе его доверие, открыл новый для нас музыкальный язык крымских татар, осевших на полуострове с XIII века,—язык, в котором остались и претворились музыкальные элементы многих народностей, проходивших через Крым. Позже ряд песен записан и Красевым². На музыке крымских татар лежит печать и арабов и генуэзцев, владычествовавших с 1380 года в Крыму целое столетие (см. № 5 в нотных образцах—типичная канцонета), и крымских евреев, а через последних и персов. Песни южного берега Крыма близки к турецким, а степных татар (север полуострова)—к украинским. Но все эти чужие элементы впитаны своеобразным музыкальным языком крымского татарина без нарушения его цельности. Одноголосная крымско-татарская песня диатонична (лады: эолийский, дорийский, фригийский, миксолидийский).

Обычно на ритмы вокальной мелодии накладываются более четкие ритмы бубна и хлопанья в ладоши. Несмотря на небольшие размеры песни, структура ее мелодических фраз, комбинация ее повторных элементов достаточно сложны. (Мой анализ формы песен см. в журнале „Музыкальная новь“, 1926 г.)

¹ „Национальную“ якобы татарскую музыку курортникам подносили кочевавшие по Крыму цыгане.

² Собранные Кончевским песни изданы в двух сборниках: „Песни Крыма“ (двадцать пять песен, гармонизованных Ставицким и Пасхаловым, с предисловием последнего), Музсектор Гиза, М. 1924; „Паневы Востока“ (пятнадцать номеров в гармонизации С. Василенко), издание Музторга МОНО. 1928. Музсектором Гиза напечатаны два выпуска „Песен крымских татар“ в записи и обработке М. Красева (М. 1926) и небольшой сборник записей Н. Боровко в обработках того же Красева (напечатан в Стокгольме).

Особый разряд мечтательных, поэтических песен составляют пастушки паптрыши на деревянной свирели („ховал“).

Тексты большинства песен лаконичны, но очень выразительны в своих отдаленных, чисто „импрессионистических“ сопоставлениях, основанных на едва уловимых ассоциациях. Вот, например, коротенькая, но полная гамма любовных чувств:

Ходила в виноградник за виноградом;
Лозой ударила себя в глаз.
Отчего ты рассердился на мои слова?
Роза мол. розочка.

После восторженного описания красоты девушки влюбленный в нее византино восклицает: „Цырульчик, сделай меня интересным, иначе я упаду в обморок“.

Очень много песен с повествовательным содержанием. Даже колыбельные песни являются иногда рассказом, обращенным не к ребенку, а к третьему лицу.

Полны глубокой скорбью песни-плачи эмигрантов (эмиграция 1862—1865 гг.), также песни-жалобы на тяжелую солдатскую службу в царской армии.

Сейчас к старым мелодиям присоединены новые тексты, в которых крымский татарин со свойственным ему увлечением и горячностью говорит о новой жизни, о труде и свободе.

Приведем несколько отрывков из этих текстов (в переводе Т. Чурилина).

1. Братя, братя, мы крымчане,
Крым цветущий — наша мать.
И учиться и трудиться
Нужно, братя, для нее.
2. Старый, малый — за работу все.
Край родимый наш всех зовет к труду.

(Из песни 1905 года.)

3. Будет, будет наших женщины умижать —
Человечество позором унижать.
Возвышайся, доля женщины-матерей,
Возвышайся из последних в первый ряд.

Наши отрывки дадут представление о различных типах крымско-татарских песен (скобками отмечены типичные, часто повторяющиеся мотивы) (№ 13).

Якуты

О музыке далеких северо-восточных тюрков Сибири мы еще почти ничего не знаем.

Музыкальная этнография коснулась лишь запесенных к якутам казаками русских песни да отчасти заклинаний пестуленных посетителей культовой песни—шаманов¹. Якутской же народной песни коснулся впервые молодой советский ученый музыкант Д. Роголь-Левницкий (статья „Якутская народная песня“ в журнале „Музыка и революция“, 1926 г., № 10). „Старинные напевы,—сообщает этот автор,—совершенно вышли из всеобщего употребления у якутов, оставшись в памяти только стариков и очень малочисленных певцов-любителей. По содержанию текстов якутские песни можно разделить на любовные, игровые и прославления природы, о которой якуты рассказывают любовно, увлекательно. Текст почти каждой якутской песни касается или природы или животных“.

Звукоряд песен в большинстве случаев не превышает четырех звуков первой половины мажорного тетра хорда; устоем является его первый или второй звук. Более новые песни расширяют старый звукоряд, внося в него и вводный тон. Ходы в мелодии больше чем на терцию—редки; ритмический рисунок якутских песен прост и однообразен.

Мы имеем уже и небольшой сборник якутских песен, собранных и гармонизированных молодым, еще учащимся Московского музыкального техникума, якутским композитором Адамом Скрябинным (издание Центрального издательства народов СССР, М. 1927). (Отрывки из песен этого сборника см. в образце № 14).

Бурято-монголы

У далеких бурято-монголов живут, с одной стороны, еще старые песни-заклинания шаманов (речитатив на небольшом количестве звуков), целые пьесы—религиозные мистерии с исползованием огромных причудливых масок, а с другой стороны—и новые революционные песни, связанные с восстанием пастушеской Монголии против китайцев и других иноплемен.

В песнях монгольского эпоса воспеваются и богатыри далекого прошлого и деятели ближайшего времени. Таков, например, воспеваемый в песнях, умерший в 1923 году Сухэ-Батор, бывший

¹ См. „Труды музыкально-этнографической комиссии“, II (очерк Д. Анучина); „Труды Приамурского отдела Русского географического общества“, 1895 г.

лишник, позже—главнокомандующий, военный министр, блестящий оратор и горячий защитник бедноты. Мелодию одной из песен о Сухо-Баторе см. в образце № 15.

Бурято-монгольские песни построены на пятитоновом звуковиде; преобладает двудольный размер¹. Сейчас у бурято-монголов получают большое распространение русские частушки.

Собирацию бурято-монгольских песен, изучению истории и культуры народа, оформившегося к XIII веку, и пропаганде в его среде музыкальных знаний самоотверженно посвятили себя трое молодых людей: ленинградский музыкант-теоретик Борис Сальмонт и его две ученицы: Субботина и Тулякова. Ими записано уже свыше двухсот тридцати песен, изучены и описаны буддийские мистерии, народные инструменты (домбры, гусли, монгольская скрипка „хур“, труба из берцовой человеческой кости). Сальмонт отмечает, как особенность бурято-монгольской песни, „свободно мигающиеся ритмы“ (особенно у восточных кочевников) и умение бурято-монголов свободно импровизировать на данную мелодию—ритмическую схему. Интересная подробность общественного быта бурято-монголов—это почет, воздаваемый кузнецам; звание кузнеца передается у них по наследству.

Трудами и энергией того же Б. Сальмонта и его сотрудниц, исходивших пешком громадные просторы Монголии, организованы в Верхнеудинске, центре Бурято-Монгольской республики, музыкальные курсы для бурято-монголов, выпустившие в народ первых грамотных музыкантов.

На этом мы закончим. Сказанное нами, это, конечно, только слабые намеки на громадный новый культурно-созидательный процесс. Новый буйный рассвет звонкой песни и беззаветный труд чуткой молодежи, которая идет в глухие углы Союза, чтобы сберечь песенные сокровища и научить их записать, и появление музыкантов из глубин народных масс,—все это радостные симптомы великой грядущей музыкальной культуры дружной семьи народов СССР.

Мы каждый день слышим, как—
Все живое трепещет, шумит,
Чувствуя новые силы.

(Из стихотворения чувашского поэта Хусанская.)

Сергей Бугославский.

¹ См. статью П. Устюжанинова „Революционная песня в Монголии“ в журнале „Музыка и революция“, 1926, № 4.



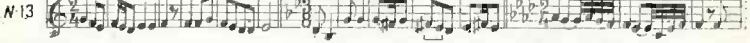
2 ИЗ ПЕСЕН АШУГОВ



№ 12 СТАРИННАЯ СВАДЕБНАЯ (ГРУЗИНСКАЯ) ПОХОДНАЯ (Вост. Грузия)



КРЫМСКО-ТАТАРСКИЕ



СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

I

Искусство народов СССР и советская культура. <i>Проф. Соколов</i>	3
Современные проблемы изучения искусства национальностей. <i>Ю. Самарин</i>	19
Изобразительное искусство народов СССР. <i>Я. Тугендхольд</i>	32
Я. А. Тугендхольд и искусство народов СССР. <i>Проф. Соколов</i>	54

II

Очерки по орнаменту народов СССР	58
К изучению советского орнамента. <i>Б. С.</i>	58
Чувашские вышивки. <i>Т. Акимов</i>	60
Мордовские вышивки. <i>А. Ручьева</i>	71
Простейший орнамент остяков и вогузов. <i>М. Плотников</i>	77
Художественно-кустарные промыслы народов СССР. <i>А. Волтер</i>	84

III

Грузинский театр и реформатор грузинского театра К. А. Марджанов <i>С. Амилобели</i>	96
Татарский театр. <i>Г. Кутуй</i>	116
Музыка в современном быту народов СССР. <i>С. Буяславский</i>	121

70
N 368