ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ХАКАСИИ

(ее взаимодействие и взаимообогащение с русской музыкальной культурой)

Авторы: Надежда КОНДРАТОВА

Дмитрий КРУПИН

Абакан, 2000

Работа рекомендована в качестве учебного пособия для студентов и преподавателей среднего и высшего звена по дисциплинам общекультурного блока, а так же в помощь лекторам-музыковедам.

Рецензенты: Бухарина Н.А., зав. каф. культурологии, доцент, к.ф.н.

Малина И.Р., зав. музыкальной и репертуарной частью ХРФ, заслуженный работник культуры Хакасии.

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ХАКАСИИ

ЕЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И ВЗАИМООБОГАЩЕНИЕ

С РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРОЙ

ВВЕДЕНИЕ

Проблема развития музыкальной культуры Хакасии и ее теоретическое осмысление в настоящее время является актуальной в связи с тем, что повсюду очень активно проявляются этнические процессы. Это связано с утверждением тех уникальных культур народов, которые ранее считались «отсталыми» и «неисторическими». Рост этнического самосознания народов вызван также их сопротивлением воздействию современных технологий и моделей образа жизни, их стремлением сохранить свою национальную самобытность и свои культурные традиции. Изучение процесса формирования и развития музыкальной культуры Хакасии, ее взаимодействия и взаимообогащения с русской музыкальной культурой будет способствовать повышению общекультурного уровня и поможет раскрыть характерные особенности национального профессионального музыкального искусства. На сегодняшний день исследователями музыкальной культуры Хакасии накоплен достаточно обширный материал, но обобщающих работ пока нет. Важной проблемой культурологии является необходимость исследования с позицией историзма, рассмотрение прошлого и настоящего в едином процессе культурного развития. «Самое надежное в вопросе общественной науки – не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь»1. Такой подход к исследованию национальной музыкальной культуры актуализирует изучение генезиса и становления национальной культуры, как философско-социального исторического явления. В последнее время наметились пути теоретического осмысления культуры как целостной социальной системы. Эти исследования служат базой для развития единой культурологической теории как системы знаний, обобщающих явления культуры. Весомый вклад в разработку проблем развития культур внесли: Л. Анжиганова, А. Арнольдов, А. Асиновская, Э. Баграмов, Н. Бердяев, М. Борбугулов, Ю. Борев, Т. Бурмистрова, Ж. Бычкова, В. Вербицкий, Л. Гумилев, Ч. Гусейнов, К. Ельницкий, А. Зись, М. Каган, Л. Коган, Н. Катанов, А. Кенель, Г. Котожеков, С. Киселев, М. Куличенко, Л. Кызласов, Н. Кюнер, Г. Ломидзе, А. Лосев, Ю. Лукин, В. Майногашева, И. Нестьев, В. Петров, В. Полевой, Г. Потанин, В. Радлов, Т. Роменская, П. Словцов, Ю. Суровцев, С. Тарбонакова, М. Унгвицкая, М. Храпченко, В. Шевцов, В. Шеда, Н. Ядринцев и другие.

Данная работа является попыткой обобщения многочисленных, но разрозненных сведений по формированию и развитию музыкальной культуры Хакасии, осмысления закономерностей ее развития. В исследовании весь процесс становления и развития хакасской музыкальной культуры дается целостно, в историческом и теоретическом аспектах, рассмотренных в совокупности. В исследовании даны краткие теоретические выводы, анализ современного состояния музыкальной культуры Хакасии и рассмотрены перспективы дальнейшего развития.

ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ

ХАКАССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Духовная культура представляет собой целостную систему, охватывающую все сферы человеческой деятельности как материальную, так и духовную. Это качественная характеристика общественной жизни, включающая мировоззренческие, философские, социальные идеи и взгляды людей, просвещение и образование, нравственные нормы, регулирующие отношения между людьми, а также их отношение к природе. Это специфический способ жизнедеятельности людей, выражающийся в результатах деятельности и представляющий собой производство, хранение, распространение и потребление ценностей, также включающий научно-техническое творчество.

Как специфический вид человеческой деятельности, художественная культура является сложной системой, характеризующейся следующими компонентами: художественно-освоенная действительность, создатель художественных произведений, искусство как совокупность эстетических ценностей, потребитель искусства, в котором воплощаются соответствующие потребности общества, способность людей осваивать мир ценностей. В самом общем виде понятие «духовная культура» можно было бы определить как исторически обусловленную определенным способом материального производства совокупность духовных, эстетических ценностей, идей и достижений в области идеологии, науки, образования, искусства, а также и сам процесс, творческую деятельность, направленную на производство, закрепление, восприятие и потребление этих ценностей.

В настоящее время предпринимаются шаги к созданию единой культурологической теории как системы знаний, обобщающих явления культуры. В осмыслении ее общей природы, как целостного явления, существуют две основные концепции, способствующие формированию основных направлений разработки проблем теории культуры. Часть исследователей понимает культуру как творческий процесс (А. Арнольдов, Л. Коган), как совокупность созданных человеком в ходе истории ценностей в области искусства, науки. Другие исследователи (В. Давидович, М. Каган) рассматривают культуру как специфический способ человеческой деятельности, тяготеют к пониманию культуры как совокупности отношений человека к природе, обществу, самому себе. Они отмечают стремление человека зафиксировать его взаимодействия с действительностью, отражение форм и способов этого взаимодействия во внутреннем мире людей.

Мы придерживаемся той точки зрения, что духовную культуру нельзя сводить только к совокупности каких-либо ценностей. Понятие «культура» включает в себя и процесс, всю совокупность связей духовной культуры с материальной, процесс духовного производства, процесс передачи духовных эстетических ценностей и их восприятие и функционирование в обществе. Многообразие культур означает, что каждый народ вносит свой вклад в общую сокровищницу духовной культуры, создает духовные ценности, которые нередко являются подлинными завоеваниями общечеловеческой культуры.

Территория Хакасии была обитаема до нашей эры. Древнее населении Хакасии уже достигло весьма значительного культурного уровня. Об этом свидетельствуют многочисленные курганы, наскальные рисунки, художественные изделия из золота и бронзы, приводящие в восторг всех археологов мира. Раскопки курганов подарили нам предметы каменного, бронзового и железного веков. Условно отдельные этапы называются археологами Афанасьевской эпохой (III-II тысячелетие до Н.Э., век древнекаменный и бронзы), Андроновской (середина II тысячелетия до Н.Э.). Карасукской (XIII-VIII века до Н.Э.), Тагарской (VII-II века до Н.Э., век железа), Таштыкской (I век до Н.Э. – V век Н.Э.) эпохами.

«От Саянских гор, что полукругом обошли широкую степь, до темных лесов, обнявших ее с севера, на сотни верст нескончаемой вереницей тянутся десятки тысяч могильников. Как сторожевой пикет на степном бугре, они заполнили степь от края до края. Высокие, в человеческий рост плоские камни, врытые в землю и поставленные стоймя, окружают каждую могилу, словно берегут ее. Могильные камни, заросшие травой огромные оросительные каналы, засыпанные землей шахты и подземные ходы для добывания меди, серебра и золота, да таинственные письмена, начертанные на высоких скалах, угрюмо нависших над Енисеем, где летают только орлы, - вот все, что осталось от могучего народа, когда-то наполнявшего степь и жившего огромной жизнью. Он унес все с собой в могилу, унес свои медные стрелы, свои чудные бронзовые ножи и странные золотые и серебренные украшения, он похоронил свое прошлое, свою историю, свой язык, даже самое имя свое. Тиха и мертва Абаканская степь. Степь пуста и тиха, только саянский орел медленно плавает в синей высоте безоблачного неба, да Енисей плещет сонной волной»1...

Имен народов того человеческая память не сохранила. Впервые в середине первого тысячелетия до нашей эры старинные китайские летописи называют коренное население Енисейской долины динлинами, описывая их белокурыми и голубоглазыми. «Изучение сведений о динлинах выявило, что данные о них появились в источниках IV-III вв. до Н.Э. Наиболее ранние их них легендарны. Это представления о живущих в северных землях вечных всадниках, как бы сросшихся со своими корнями, о своеобразных кентаврах»2. Древнехакасское государство сформировалось к VI веку, после того, как по сообщению источников, «их (кыргызов) племя смешалось с динлинами»3. Древнехакасское государство было крупной феодальной державой, в нем в эпоху расцвета проживало разноэтническое население общей численностью около двух миллионов человек. Это было высокоразвитое государство с большим экономическим потенциалом, устойчивой высокоорганизованной социальной структурой. Этим оно отличалось от огромных, но быстро распадавшихся каганатов древних тюрок, уйгуров, тюргешей и др. Вплоть до монгольского нашествия и своей гибели в 1293 году, оно занимало всю территорию Южной Сибири: Горный Алтай, Туву и Хакасско-Минусинскую котловину до Ангары на севере.

До Октябрьской революции 1917 года хакасский народ считали не имеющий своей собственной культуры и называли «неисторическим». Лишь теперь отмечают, что «благодаря специальному литературоведческому анализу сохранившихся древнехакасских эпитафий, недавно было показано, что у древних хакасов существовала самобытная поэзия и своя многолетняя художественная литературная традиция»4. Отчасти древняя культура хакасов была забыта, но народ в своем творчестве сохранил наследие предков и сумел донести его до наших дней, еще раз доказав, что нет народа, у которого не развивалась бы художественная культура.

Самобытная и богатейшая художественная культура Хакасии, как и любая другая культура, немыслимая без фольклора, потому что именно в фольклоре сконцентрированы представления, исторический опыт, запечатлена мораль и воплощена эстетика народной жизни. Музыкальное прошлое сибирских народов изучено недостаточно, так как многие путешественники описывали увиденное подряд: уклад жизни, обряды, пищу, музыкальные инструменты, орудия труда, нравы и верования. Вследствие этого данные о народном музыкальном творчестве просто тонули в общем потоке информации. Весьма скудные сведения относительно музыкального искусства народов, обитавших в Абаканской долине, к сожалению, не принадлежат самим хакасам. Это были заметки китайских летописей, перса Гардизи (X век), Путешественников XI-XIV веков Марко Поло, Рубруквиса, Штильтбергера и других.

К первым образцам хакасской музыки, дошедшим до нас, относятся образцы обрядовой музыки – шаманские заклинания. По религии древние хакасы были шаманистами. Гардизи описывал верования хакасов следующим образом: «Среди них есть люди, которых называют фагинунами, каждый год они приходят в определенный день, приводят всех музыкантов и приготовляют все для веселого пира. Когда музыканты начинают играть, фагинун лишается сознания, после этого его спрашивают обо всем, что произойдет в этом году: о нужде и изобилии, о дожде и засухе, о страхе и безопасности, о нашествии врагов. Он все предсказывает, и большей частью бывает так, как он сказал»5.

Шаманизм базировался на том, что люди признавали существование и злых духов, населяющих весь окружающий мир. Духов почитали, их умилостивляли, принося им различные жертвы. Шаман считался посредником между людьми и духами, только он мог понять язык духов и общаться с ними. «Слово «шаман», по-видимому, тунгусско-манчжурского происхождения»6. Чаще всего шамана звали для лечения больного. Люди считали, что злые духи похитили душу больного, а шаман может ее найти и вернуть. В зависимости от возраста больного шаман определял размер жертвоприношения, например, чтобы вылечить взрослого человека, кололи лошадь или корову. Считалось, что мясо животных отдавалось духам за душу больного.

Камлания шаманов у народов Южной Сибири носили ярко выраженный театральный характер. Это было целое драматическое представление, рассчитанное на зрителей, и шаман был в нем главным действующим лицом. Он должен был обладать ярким артистизмом, хорошей памятью, эмоциональной возбудимостью и очень развитым художественным мышлением, Г.Е. Грумм-Гржимайло отмечал, что «...искренне верящим в свое призвание шаманом может быть только человек с сильным воображением и склонный даже к мистицизму: одновременно обладая природной наблюдательностью и пониманием действительного значения некоторых сил и зданий природы, он может всеми ему доступными средствами влиять на ум и воображение окружающих его людей»7. Хакасские шаманы приходили целую систему посвящения в шаманы, включающую прохождение «...мимо половинчатого шалаша, означающего пасть чудовища, он должен разделать жертвенное животное по суставам, выворачивая внутренности, что означало переход через море по волосяному мостику через смертельную жару и холод. Пройдя этот обряд, побывав у хозяина горы или предка, вооружившись соответствующими духами-помощниками, он становится шаманом»8. Безусловно, совершить этот обряд, не обладая высоко развитым воображением, невозможно.

Для камлания шаман обязательно надевал свой ритуальный костюм. Это была замшевая куртка с пришитыми к ней разноцветными лоскутками, бубенчиками и колокольчиками, на плечи которой прикреплялись крылья хищной птицы. Клюв и перья этой птицы пришивались к остроконечной замшевой шапке, края которой также обвешивались разноцветными тесемками, закрывающими лицо шамана. Шаманский ритуальный костюм, в целом, символизировал птицу, в которую шаман мог превратиться в нужный для него момент. Имел шаман и свой культовый музыкальный инструмент – бубен (тюр).

Бубен является одним из древнейших музыкальных инструментов, встречающихся на определенной стадии развития музыкального мышления, практически, у всех сибирских народов. Бубен был связан с культовыми действиями и не имел чистого музыкального художественного значения. Бубен состоял из деревянного обруча диаметром 62-72 см. С внешней стороны его обтягивали кожей оленя, марала или коня. На его внутренней стороне имелась березовая рукоятка, в которую вставлялся железный стержень. На него навешивались разноцветные ленточки, лоскутки, колокольчики.

Наружная сторона бубна делилась, обычно, на две сферы: небесную и подземную. Рисунки отображали всю вселенную – людей, животных, духов и должны были способствовать шаманам при камлании. Довольно часто в рисунках на бубнах встречается образ орла, потому что орел в верованиях хакасов считался одним из покровителей шамана. Обладая огромной силой, он мог даже убить шамана. В хакасском героическом эпосе орел представал как мифологическая птица Хан Кире хус, как бессмертный, неуловимый, наделенный необыкновенной силой царь всех птиц. Поэтому в своих камланиях шаманы часто имитировали орла. Возникновение культа орла уходит в глубокую древность. Л.Р. Кызласов указывает, что «этот культ у исторических предков хакасов возник в конце Тагарской культуры. В таштыпскую эпоху он широко распространился. У сибирских народов орел считался даже родоначальником шаманов»9.

Согласно верованиям шаманистов не менее храбрыми помощниками шамана считались и всевидящие вороны (хусхун). На бубнах рисовали черных людей – горных духов, служителей Хозяина горы. Считалось, что именно они были причиной всех болезней, да и вообще любого зла. Поэтому им нужно было угождать и их нужно было одаривать, умилостивлять. Считалось, что именно с этими духами переговаривался шаман. К этому можно добавить, что изображение на бубне змей и лягушек, по мнению шаманов, имело лечебное значение. Кроме всего этого рисунки на бубнах отражали мастерство художников, что, в свою очередь, являлось свидетельством уровня развития народного изобразительного искусства и художественной культуры в целом.

Колотушка (орба) делалась из березы и обтягивалась заячьей шкурой. Колотушке, как и бубну, во время камлания придавалось символическое значение: если бубен осмысливался как ездовое животное, то колотушка в этот момент становилась плеткой, если бубен был лодкой или луком, то колотушка – веслом или стрелой и так далее. Бубен и колотушка всегда наполнялись содержанием в зависимости от смысла камлания.

Как известно, шаманизм был в дореволюционной России очень распространен. «Даже в 1924-1925 гг. в Хакасском уезде был зарегистрирован 71 действующий шаман, в том числе 54 мужчины и 17 женщин»10.

Шаманский обряд – это синкретическое жанровое образование, в котором, как в любом древнем искусстве, пение, пляска и музыка существовали в единстве, нерасчлененно. Обычно обряд происходил вечером или ночью. Шаман брал бубен, колотушку, призывал духов-помощников и начинал камлать. Обладая, как правило, хорошим голосом, он произносил свои заклинания. Фактически в них еще нет мелодий, пение шамана – это своеобразный музыкальный эмбрион из нескольких рядом стоящих нот, часто сгруппированных по четыре. Этот музыкальный эмбрион не пропевают, а лишь слегка интонируют. Пение импровизационно и образует неравные строфы. При этом главный акцент приходится на внемузыкальный волевой вскрик «Гей!» или «Ох!» (в нотных записях его обозначают ). Гулкий тембр бубна контрастирует этому скандированному возгласу, который заканчивается долгим вибрирующим звуком. Надо заметить, что хакасские шаманские заклинания отличаются от шаманских мелодий других народов Сибири, например, мелодии якутских и тунгусских шаманов длиннее и включают уже 7-10 нот, а также по изложению они более импровизационны.

Кроме этого, во время камлания шаманы довольно искусно подражали голосам птиц и животных, создавая целые инсценировки общения и разговора с духами для возвращения похищенной души больного. Чем выше было актерское мастерство шамана, тем сильнее было его воздействие на зрителей. Часто своим пением, игрой на бубне и пляской доводил себя до исступления и экстаза. Чтобы привлечь внимание демонов, шаман выбегал из юрты, прыгал, зажигал богородскую траву и так далее. Вот сообщение самого шамана о своем камлании, приведенное в «Отчете о поездке в Минусинский округ Енисейской губернии в 1896 году» Н.Ф. Катанова: «Если свистит огонь, то мы бросаем в огонь сала, кланяемся огню, приговаривая: «О огонь, ты – наша мать, имеющая 30 зубов, ты – наша теща, имеющая 40 языков». Свист огня обозначает прибытие духа»11. По рассказам стариков можно заключить, что каждый шаман имел свои собственные, им сочиненные заклинания для камланий, хотя он мог пользоваться заклинаниями своих предков. В любом случае своим заклинаниям придавал особое значение и магическую силу.

Пение обязательно сопровождалось игрой на бубне. При этом важнее всего был ритм с варьирующимися, но закономерно чередующимися ударами по бубну и паузами. Удары были очень разнообразны: сильные, слабые, резкие, отрывистые, плавные, скользящие и удары типа тремоло. Удары наносились по-разному: по центру бубна, по краям, по ободку. Все это создавало некоторое подобие мелодий с четким ритмом, разнообразием звуков по степени силы и небольшими колебаниями по высоте и тембру. Это и было музыкальным сопровождением камлания.

Считалось, что бубен мог принадлежать только одному шаману, поэтому при похоронах шаманов бубен разламывали, уничтожали. Считалось также, что бубен имеет душу и поэтому может умереть. Н.Ф. Катанов отмечал: «У абаканцев во время похорон шамана какой-нибудь шаман три раза ударяет колотушкой в бубен, потом, разломавши его и разорвавши ленты, говорит народу: Пришла смерть к нему, и он умер»12.

Итак, шаманский обряд – это синкретическое жанровое образование пения, пляски и музыки. Анализ подробных описаний этих обрядов в «Сочинениях» Арсеньева позволяет нам сделать вывод, что шаманские обряды имеют своеобразную интонационную драматургию: сначала «чуть слышно тянул ноту за нотой, не раскрывая рта. Постепенно он усиливал свой голос и призывал к себе духа... помогавшего ему при камлании. Пение его было печальное и монотонное. Понемногу он оживал и переминался с ноги на ногу. К голосу шамана присоединился металлический шорох, издаваемый позвонками. Иногда он вздрагивал, подымался на носки и припадал на колени. Выражение лица его было весьма напряженное. Он говорил несвязные слова, упрашивал и умолял своего духа помочь ему... Как будто он имел успех, потому что голос его стал более уверенным и более ровным. Минут тридцать... находился в состоянии такого транса. Постепенно он снижал тон, пение его сделалось медленным и перешло в несвязанное бормотание. Он стал тянуть одну-две ноты, не раскрывая губ, постепенно стихая, и все закончил глубоким вздохом»13. Таковы первые, дошедшие до нас, образцы хакасской музыкальной культуры.

Пример шаманского заклинания у качинцев:14



Богат хакасский фольклор, многообразны его жанры: сказки, легенды, героические сказания, предания, пословицы, поговорки. В них отражена вся жизнь народа, его думы и чаяния, мечты и надежды. Одним из древнейших жанров хакасского фольклора является героический эпос – алыптых нымах. Этот древний пласт народного творчества является своеобразным памятником, отразившим историю хакасского народа, особенности его мировоззрения и эстетических представлений. Пройдя сложный исторический путь развития, народ сохранил богатейший кладезь мудрости, вобравший в себя и культуру, и все накопленные знания предшествующих эпох. Ученые –тюркологи XIX века: В.В. Радлов, В.Титов, Н.Ф. Катанов стали первыми собирателями эпоса южно-сибирских тюрков.

В огромной степени развитию музыкальной культуры способствовала любовь к музыке самих хакасов. Академик В.В. Радлов, приехавший в Сибирь и возглавивший в 1891 году большую русскую академическую экспедицию по открытию и изучению рунических надписей в Хакасии и Туве, констатировал, что «склонность к эпической поэзии была уже свойственна древним хакасам. Такую самобытность эпоса я нашел только у двух народов тюркского происхождения, живущих в настоящее время отдельно друг от друга, у абаканских татар на Енисее и у каракиргизов»15.

Героические сказания являются своеобразной летописью многовековой истории хакасского народа, его борьбы против многочисленных врагов и угнетателей. Они пользовались самой большой популярностью, и подтверждение этой популярности мы находим у другого собирателя произведений устного народного творчества – В. Вербицкого: «В улусе в хату к старику-сказителю набивается до отказа молодежь послушать сказание под убаюкивающий аккомпанемент чатхана. Но и взрослые любят послушать сказку. Сказителям-певцам, этим баянам и гомерам, принадлежит не одна эпическая эпопея из прошлой жизни этих народов»16. Сказания передавались из поколения в поколение. Даже в исключительно трудных социальных условиях прошлого народ творил свое дивное искусство, выражая свои стремления и раскрывая самые лучшие черты своего национального характера. И никогда это искусство не могло исчезнуть в народе, также как никогда не иссякала в нем тяга к художественному творчеству.

Большинство хакасских героических сказаний по своему содержанию являются подлинно народными произведениями. В них мы находим борьбу добра и зла, рассказы о жизни и подвигах богатырей. Существует целый ряд преданий о богатырях, среди которых наибольшей популярностью пользуются: «Албынжи», «Алтын Арыг», «Хара Хусхун, ездящий на вороном коне», «Хан Кичигей» и другие.

Нужно заметить, что, прежде всего, эти древние сказания повествуют о любви и преданности хакасов к родной земле. Но богатыри защищают не только своих близких, но и как Хара Хусхун из богатырской поэмы «Хара Хусхун, ездящий на вороном коне», неприкосновенность всего солнечного мира.

Подвиги богатырей являются великолепными примерами высоконравственного поведения: богатыри – это заступники могучие и сильные, храбрые и отзывчивые к горю и страданиям людей. Например, в «Сказаниях об Очен-Матыре и его брате Тасхачах-Матыре» образ Очен-Матыра является обобщенным образом хакасского народного героя, наделенного лучшими человеческими качествами и погибающего в жестокой борьбе с монгольским ханом Моолом. В этих преданиях повествуется и о его жене Кун Арыг, гордой и мужественной женщине, воспитавшей двух сыновей: Сибичека и Сибдейека – сильных отважных воинов, прекрасно стреляющих из лука, совершающих подвиги в борьбе за свободу и счастье своего народа. Богатыри не бывают одинокими в своих битвах за справедливость. Примеры их боевой дружбы можно найти в каждом сказании: Албынжи и Тун Хара, Алтын Чус и Алып Моке, Хулатай и Ай Мирген и так далее.

Надо заметить, что образы богатырей даются очень подробно и строятся по эстетическим законам реалистического отражения жизни: положительные герои не свободны от недостатков. Например, Алтын Чус обрисован как поэт-песенник, человек жизнерадостный, любящий немного выпить, но никогда не теряющий разума, он вспыльчив, но отходчив. Действуя в защиту высоких нравственных норм, богатыри выступают не как представители одной семьи, а как представители народа, мира. В этом заключается эпичность их героических подвигов.

Очень большое внимание уделяется в сказаниях описанию коней, причем упоминаются кони всех мастей и оттенков. Конь всегда стоял в центре внимания жителей Хакасии, хакас-скотовод не представлял без коня своей жизни. В сказочно-эпических преданиях повествуется и о девушках-богатыршах, к именам которых обязательно добавлялось описание коней, на которых они едут, например, «Песня девушки Алтын Арыг, едущей на светло-игреневом коне» или «Песня девушки Атхыг Арыг, едущей на густошерстной рыжебуланой лошади». К имена девушек традиционно добавлялось слово «Арыг» - титул богатырей.

Приобщение к хакасскому фольклору дает ощущение своей причастности к древним историческим и культурным корням, учит понимать и любить красоту природы хакасской земли. Особая поэтичность описания природы вызывает чувство восхищения и гордости за красоту этой древней земли, трепетное, уважительное отношение к природе, ощущение себя как части целого. Можно бесконечно восхищаться красотой и величественностью образа Белой Скалы в хакасском народном эпосе «Алтын Арыг». Древний эпос народа возвращает нас, людей сегодняшнего дня, к утраченной остроте чувства радости от единства человека с природой, напоминает о недопустимости нарушения гармонии жизни между людьми и природой. Так художественный героический мир и богатство чувств становятся философским откровением о единстве мира.

Традиция исполнения крупных эпических произведений, воспроизводящих страницы прошлого, всегда была составной частью духовной жизни хакасов. К настоящему времени фольклористика уже накопила обширный материал в изучении поэтических основ эпического творчества хакасов, его идейно-образного содержания и форм стихосложения, но музыка эпических сказаний исследована еще недостаточно, хотя она является важнейшей частью народного творчества, его органичным и неотъемлемым элементом. «Ценные наблюдения и некоторые выводы о музыкальных особенностях, в основном, песенных жанров, и лишь в отдельных случаях, эпоса (на основе расшифровки коротких отрывков героических сказаний) были сделаны в 40-50-х годах композитором и фольклористом Хакасии А.А. Кенелем, однако в его трудах эпос характеризуется лишь в самых общих чертах»17.

Особенностью хакасского эпоса является то, что музыка в эпических сказаниях обязательно тесно переплетается с внемузыкальными элементами повествования, синтезируется с ними. Именно эта важнейшая особенность способствует стилевому единству и монолитности алыптых нымахов. Наиболее сложными проблемами в их исследовании являются: анализ интонационной сущности музыкально-поэтического целого эпических сказаний, изучение способов звукочленения, изучение типов интонирования, анализ музыкальной композиции. В этом плане в изучение хакасских эпических сказаний огромный вклад внесла профессор Новосибирской государственной консерватории А.А. Асиновская.

В традиционной культуре хакасов синтезирующим в монолитное целое народное искусство является хайджи. Хайджи, эти искусные сказители, были хранителями и распространителями героических сказаний. Они пробуждали в своих слушателях бодрость и оптимизм, вселяли силу и энергию для борьбы за справедливость.

Повествование в алыптых нымахах всегда облекалось сказителем в высокую поэтическую форму. Эпос обязательно насыщался разнообразными метафорами, богатейшими сравнениями, эпитетами, что доставляло особое наслаждение не только самому сказителю, но и его слушателям.

Во время исполнения сказитель одновременно выступает и как хайджи, и как автор повествования, и как артист. Искусство сказителя у всех народов Южной Сибири (хакасов, алтайцев, тувинцев, шорцев) всегда было искусством синкретическим. В нем воедино были слиты музыка, пение, устное повествование и мимические действия. Во время исполнения сказителем героического сказания перед слушателем возникают десятки персонажей, и хайджи перевоплощается в каждого из них. Слушатель ясно представляет действие, как герой разговаривает с матерью или гневно отвечает врагу и тому подобное. Сказитель использует не только слова, но и жест, мимику. Комментируя состояние героев, он для характеристики каждого персонажа находит свои краски и интонации через смену ритма, повышение/понижение голоса, изменение музыкального сопровождения. Обычно хайджи исполнял сказание поздним вечером, при свете костра или ночью. Некоторые сказания рассказывались три-пять ночей! Безусловно, сказители – это очень одаренные люди, обладающие музыкальностью и богатой памятью. Тексты хакасских сказаний героического эпоса достигают десяти и более тысяч стихотворных строк!

Часто первые вдохновения хайджи дополнял или изменял текст сказания импровизацией. При удачной импровизации слушатели реагировали одобрительными возгласами. Для такого импровизатора аудитория это не просто собрание слушателей: аудитория непосредственно и активно влияет на творческий процесс, являясь в какой-то мере соавтором творчества. Поэтические импровизации не отделимы от актерского перевоплощения. Каждая импровизация уникальна. Тот, кто слышал импровизации, не может не надивиться той быстроте, находчивости и способности импровизаторов облекать события в поэтическую форму, каждая импровизация неповторимо индивидуальна.

Необходимо заметить, что искусство импровизации основывается на традициях, созданных многими поколениями, поэтому творчество даже самого талантливого сказителя нельзя рассматривать вне коллективного народного творчества.

Академик Б. Асафьев называл интонированием деятельность человеческого интеллекта, особую образно-интонационную форму его мышления. Если исходить из этого, то можно предположить, что «музыкально-поэтические виды фольклора хакасов дифференцируются в зависимости от использования типов интонирования, и хайджи сами избирают способ исполнения в соответствии со стилистическими канонами жанра. Так некоторые песенные разновидности музыкального фольклора – ыр (песня), сыыт (плач) – исполняются традиционным способом, в то время как эпос неотделим от специфической манеры – хая»18.

Хай – разновидность горлового пения, один из типов интонирования, свойственный тюркским народам Сибири. У каждого типа такого интонирования есть свои национальные особенности. «Разные варианты горлового (гортанного) пения сохранили тувинцы, хакасы, алтайцы. Однако музыкальное сопровождение этого уникального искусства у этих народов с течением времени кардинально изменилось. Если алтайский кай сопровождается на топшууре, тувинское горловое пение можно связать с игилем или шанзы, как с аккомпанирующим инструментом, а при двухголосной фонации в стиле «каргыраа» или «сыгыт» потребность в музыкальном сопровождении вовсе отпадает, то хай у хакасов неотделим от чатхана»19.

Феномен горлового пения тюркских народов Сибири, уникальность возникающего акустического эффекта привлекает внимание многих этнографов, фольклористов и музыкантов. В исполнении хай используется обязательно, он максимально направляет внимание аудитории на восприятие. Хаем исполнитель подчеркивает самые важные эпизоды, драматизирует самые важные моменты повествования. Его особенность заключается в том, что пение в данном случае основывается на соотношении двух разнотембровых и разновысотных голосов, находящихся в различной интервальной зависимости. Для верхнего голоса характерна большая подвижность интонации. Основой этого возникающего вокального феномена служит одновысотная речитация на басовом фоне. Надо отметить, что басовому звуку соответствует звучание самой низкой струны чатхана. И на этом басовом фоне в строго определенных метрических условиях возникают специфические фальцетные призвуки, которые образуют верхний вокальный пласт. Подобное появление фальцетных призвуков существует в разных вариантах у хакасов, тувинцев, алтайцев. При несомненном генетическом сходстве с горловым пением этих народов Южной Сибири, хай имеет свою специфику: если сравнить внешне сходные хакасский хай и алтайский кай, то можно заметить, что в хакасском хае двухголосие выражено менее отчетливо и носит эпизодический характер. Тем не менее, это никак не уменьшает эстетической и художественной ценности хакасского фольклора.

«Процесс развертывания героических сказаний представляет собой чередование хая и разговорной речи, при доминирующем значении пения»20. Декларационное повествование в мелодизированной форме выполняет в сказании функцию импровизированного пересказа поэтического текста непосредственно перед этим исполненного хая. Пропев гортанным голосом определенный кусок, сказитель с еще большим подъемом пересказывает пропетое речитативом, так как при гортанном пении слова выговариваются не так четко, он как бы декламирует пропетое. Хайджи исполняет сказание очень вдохновенно, отключаясь от всего окружающего, искренне сопереживая герою. В дальнейшем в такой же последовательности поется и весь алыптых нымах, причем хай обогащается омузыкаленностью произнесения фраз, декламационно-повествовательной речью. Омузыкаленное произнесение части слов или фраз выполняет переходную функцию между хаем и декламационной повествовательностью. Все эти виды интонирования в процессе непосредственно взаимодействуют и плавно переходят из одного в другой. Тип омузыкаленного произнесения слов или фраз тоже выбирается не случайно. Он генетически связан с идущей от шаманских заклинаний магической функцией. Чтобы сказитель мог подчеркнуть важность и значимость описываемых событий, ему необходимо обладать всеми вышеописанными средствами воздействия на аудиторию: декламационно-повествовательная речь, манера омузыкалевания отдельных слов в горловое пение наиболее полно соответствуют художественной задаче.

Героическое сказание – алыптых нымах – представляет собой особую многослойную структуру, которая состоит из сочетания трех основных начал: голоса сказителя, инструментальной мелодической линии и выдержанного на чатхане органного пункта.

У народа хайджи пользовались огромной любовью. А.А. Кенель в «Заметках по истории музыки хакасов» отмечает, что «Качинские татары имеют своих сказочников, охотно слушают их и относятся к ним с большим уважением, даже по общественному приговору освобождают их от общественных повинностей»21. Каждый район Хакасии знал своих певцов-чатханистов, знатоков эпоса, преданий и сказок. Особенно богатыми запасами культурных ценностей прошлого обладали старики, весьма ревниво относящиеся к своему репертуару.

Среди первых сказителей-хайджи нужно обязательно назвать Семена Прокопьевича Кадышева, охотника из заимки Торча, имевшего огромную популярность не только в Ширинском районе, но и по всех Хакасии. С его именем связано начало широкой популяризации богатейшего хакасского фольклора. С.П. Кадышев является самобытным художником, профессиональным чатханистом. «Его часто приглашают на свадьбы и, особенно, на похороны, когда он способен петь горловым звуком несколько суток подряд»22. Безусловно, это уникальные способности. Особенно ценно и интересно то, что он был автором многих текстов и песен, а также – произведений для чатхана-соло. Часть песен и сказаний Кадышев перенял от родных, в свое время тоже известных певцов-сказителей. Репертуар его огромен: более тридцати сказаний и легенд, которые он пел и рассказывал более 40 лет. Часть сказаний была записана Т.Г. Тачеевой, многое издано: «Албынжи» на хакасском языке и в поэтическом переводе на русский язык И. Кычакова, «Алтын Арыг» на хакасском языке и в переводе В. Солоухина, «Ах Чибек-Арыг», «Кек хан», «Алып хан» на хакасском языке, «Алтын Хус» в русском поэтическом переводе В. Солоухина и др.

С.П. Кадышев происходил с Июса. Как исполнитель эпических сказаний он достиг высшего признания. Это, видимо, не случайно, так как бассейн рек Белого и Черного Июса известен как место былой ставки хакасских (кыргызских) князей, славившихся воинской доблестью. Традиционно в их честь и славу сочинялись и исполнялись героические сказания. На этих традициях и был воспитан Кадышев. В 50-е годы Кадышев неоднократно лидировал на айтысах – фольклорных состязаниях. Тогда же появились первые записи его своеобразного и сильного хая. Очень высоко оценивали дар этого сказителя все этнографы и отмечали его мастерское исполнение и чрезвычайно художественное детализированное содержание. «При рассказывании он владеет вниманием всей аудитории, остроумен, меток в определениях. Содержание легенд и сказок... полно художественных деталей и мастерской обработки образов. Про другого сказителя однажды выразился так: «Не полно рассказывает, только содержание»23.

Каждое новое событие в жизни давало повод к творчеству. В репертуаре Кадышева были и современные сюжеты, так, например, современная тематика используется в Песне-наказе избранным в Верховный Совет не забывать, что избранник является слугой народа, что он носит звание и так далее. Много произведений сочинено Кадышевым, это и стихи-раздумья о смысле собственной жизни, о патриотизме, о ценности межнациональной дружбы.

Еще одна колоритная фигура певца-сказителя – Петр Васильевич Кубижеков. Его память вызывает восхищение: он исполнил 103 героических сказания. Как можно помнить обилие алыптых нымахов! Ведь в каждом из них свои конкретные сюжеты, своя многоплановость, масса второстепенных персонажей. Этот колоссальный объем сочетается с выдающимся мастерством Кубижекова, как импровизатора. От него записано 21 сказание. Записи осуществляли Т.Г. Тачеева, В.Е. Майногашева, А.А. Кенель.

Очень интересен и своеобразен другой сказитель – Василий Афанасьевич Кайлагашев, зарабатывающий песнями и рассказыванием сказок. Это тоже уникальный случай: В.А. Кайлагашев рассказывал сказки и сказания 60 лет! Манера его исполнения характеризовалась как неторопливая, очень подробная. Ведущим в его творчестве было исполнение эпических произведений.

Богатейшая традиция исполнения героического эпоса была неистощимой, а сказители, черпающие из нее удивительно яркие и вечные образы – одаренными, талантливыми. Народ помнит своих замечательных хайджи: А.Ф. Доброва, А.С. Бурнакова, М.Е. Кильчичакова и других.

Повествования сказителей, неразрывно связанные с хаем, имеют еще одну характерную особенность – обязательное аккомпанирование чатхана. Чатхан является национальным инструментом хакасов. В произведениях фольклора чатхан в высшей степени опоэтизирован. Так, например, в сказаниях встречаются описания, где от чудных и волшебных звуков чатхана все вокруг замирает и преображается. В героических сказаниях чатхан встречается среди атрибутов богатырей. «Это не простой чатхан, а золотой, с 40-60 струнами. Богатырь – не просто богатырь, а хайджи-богатырь, так искусно на нем играет и поет, что приводит в восторг даже своего соперника. Изображение чатхана в алыптых нымахе, да еще играющего на нем богатыря, который, как известно, является олицетворением нравственного идеала хакасского народа, играет немаловажную роль в воспитании в народе неиссякаемой любви к этому инструменту»24.

У сказителя П.В. Тоданова в сказании «Хара-Хусхун» сам богатырь не играет на чатхане. «Чатхан просто лежит перед ним на луке седла, он 60-струнный и входит составной частью в своего рода «оркестр» ив живых «музыкантов» - 2 золотых птиц, 2 золотых кукушек, а также пырги, издающих музыку при скачке богатырского коня»25.

Среди ученых, отразивших чатхан в своих трудах, известны в XVIII веке – Д.Г. Мессершмидт, П.С. Паллас, в XIX веке – Н.Ф. Катанов, Г. Спасский, П.Е. Островских, в XX веке – исследователи А.В. Анохин, А.А. Кенель, А.А. Асиновская, В.Я. Бутанаев, В.Е. Майногашева и другие.

Первоначально чатхан «имел вид небольшого, выдолбленного из целого куска дерева, перевернутого корытца»26. Он был небольшим по размеру, так как струны, свитые из конского волоса, не могли быть очень длинными. Сначала на инструменте закреплялись только 3-4 струны. Затем качинцы (по сообщению старейших артистов государственного национального театра – Н.И. Кокова и С.М. Саргова) добавили еще две струны, потом – еще одну. Это нововведение позволило использовать чатхан для аккомпанемента старинным песням широкого диапазона, который был свойственен песням качинцев. Это также дало толчок к распространенному употреблению чатхана.

Добавка струн и изменение настройки потребовали увеличения размеров чатхана. Инструмент совершенствовался под влиянием общения местного населения с русскими благодаря полученным от них металлическим струнам. Это, безусловно, улучшило звучание и увеличило его размер до 1,5 метров, тогда как до этого он был «маленьким, выдолбленным из дерева корытцем»27.

Сначала металлические струны чатхана не были цельными. Они надставлялись веревками из скрученных волос конского хвоста или конопли, льна, кишок, сухожилий животных. Это навязывание придавало звуку особую мягкость, бархатистость, интимную глуховатость. Замена струн произошла не ранее конца XVII века. Замена медных струн на стальные произошла уже на памяти живущих и сейчас стариков-сказителей. «Видишь ты, - пояснил сказитель-старик, - струны раньше волосяные были, из конского волоса. Ну, пришли русские – давно уж это было, - подарили струны подлиннее, а теперь мы ставим стальные. Раньше струн было 3-4, а теперь от 7 до 12 доходит, многие русские песни играть можно»28.

В настоящее время повсеместно распространенный чатхан имеет вид длинного прямоугольного ящика-резонатора, закрытого сверху и открытого снизу. Чаще всего используют чатханы следующих размеров: длина от 1200 до 1600 мм, ширина от 120 до 180 мм, высота от 100 до 120 мм. Делали его из кедра или ели и натягивали 6-9 металлических струн.

Играют на чатхане правой рукой щипком, без медиатора, а левой регулируют тон звука, нажимая на струну за астрагалами, передвижными подставками. Передвижением подставок (хазых) производится настройка инструмента. Хайджи передвигают их в ту иную сторону, что повышает или понижает звук струны. Такой способ настройки является древнейшим, изобретенным до появления колков. Так как струны были одинаковой толщины, то и подставки располагались по всей поверхности инструмента. (Повышение или понижение всей настройки фактически было возможно лишь в пределах большой терции или кварты) Каждый сказитель настраивает чатхан по своему голосу. Самая распространенная настройка 8-ми струнного чатхана:



Надо заметить, что при игре на чатхане играющий кладет один конец инструмента к себе на колени, обращая его к себе струнами высокой настройки. Другой конец инструмента кладется на пол. Если играющий сидит на стуле, то чатхан кладут на стол. Такая манера игры соответствует самому названию инструмента. Слово «чат-хан» состоит из двух частей: оба слога образуют сочетание «лежащий хан».

Вполне допустимо, что «лежащим» этот инструмент был назван в отличие от более древнего инструмента, бытовавшего у хакасов. Очевидно, это был древний хомыс или хомысообразный инструмент (корни «хом» и хам» очень близки по созвучию), на котором играли, держа его несколько грифом вверх. А игра на чатхане возможна только тогда, когда он лежит в горизонтальном положении.

Можно добавить, что в народно-исполнительской практике нет строго закрепленной высоты строя чатхана. Он зависит от того, для какой цели настраивался инструмент: для аккомпанирования мужскому или женскому голосу, для аккомпанирования обычному пению или хаю, или для исполнения сольных чатханных наигрышей.

Для объяснения (гипотетического) генезиса чатхана приходится совершить экскурс в область истории и преданий. Одна из легенд о появлении чатхана у хакасов повествует следующее: «Однажды группа хакасов-охотников, охотясь в Саянских горах, повстречалась с группой охотников-тувинцев. На дружеском привале обеих групп тувинцы достали ящикообразный струнный инструмент и стали петь под его аккомпанемент. Незнакомый инструмент до того понравился хакасам, до того пришелся по душе, что они стали просить продать его. Сделка состоялась. Музыкальный инструмент был выменян на лучшую лошадь. Так в Хакасии распространился инструмент, названый чатханом, а у тувинцев появились лошади»29...

Или, к примеру, еще одна легенда о появлении чатхана и его названия, рассказанная сказителем Сазанаковым из Таштыпа: «Давным-давно наш народ на востоке с монголами раньше жил. Нападали на монголов два хана: Картга-хан и Ах-хан. Чтобы не быть порабощенными, наш народ бежал на запад, перешел Енисей и остановился на хребте Хансын (в верховьях реки Абакан). Народ выбрал себе хана, поднялся хан на самый хребет и увидел на западе блеск оружия. Испугался хан, подумал, что враги, от которых его народ бежал, велел шаману узнать, в чем дело. Шаман начал камлать, кончил, пришел в себя и сказал, чтобы хан успокоился: блеск шел не от оружия, а от кос, с которыми шел на работу соседний народ – алтайцы. Хан успокоился, велел готовить еду. Зарезали скот, а горячую кровь собрали в чистые кишки для жарения колбасы. Хан приказал шаману узнать, что его ожидает в будущем. Шаман покамлал и узнал, но про судьбу хана сказать тому не решился. Только под угрозой шаман предсказал, что хан умрет тут же на месте, даже раньше, чем изжарится приготовленная колбаса. Хан недоверчиво улыбнулся, вынул длинный нож, подошел к огню и ткнул в жарившуюся колбасу. Горячая кровь еще не сжарившейся колбасы брызнула ему на шею и плечи. Желая скорее стереть жгучие капли крови, хан схватился за горло рукой, державшей кинжал, нечаянно перерезал его и пал мертвым. Народ прозвал хребет, на котором хан убил себя, Хансын, что значит хребет хана.

Считая смерть скверным знамением, весь народ разделился и пошел в разные стороны. Часть перевалила южные горы и стала тувинцами. Часть пошла на север, в район рек Камышты и Уйбата. Дошли они до копнообразной горы Немир, увидели на скале нарисованное изображение 70-ти струнного ящикообразного инструмента, а в самой горе пещеру. Многие смельчаки пробовали спускаться в пещеру, но каждый раз поднимался ветер и выносил смельчаков вон из пещеры на поверхность. Наконец, одному храбрецу удалось, зацепившись, добраться до конца пещеры. Там оказалась одна дверь, за ней – другая, и так до 12-ти. За 12-той смельчак услышал игру на музыкальном инструменте. Чей-то неведомый голос пел и играл. Долго слушал человек эти песни, очень они ему понравились, и он решил посмотреть на игрока. Долго дверь не поддавалась, наконец, он открыл ее, в темноте ничего не было видно, только снова поднялся вихрь, который через все 12 дверей вышвырнул человека на поверхность. Рассказал он народу, что видел, а главное, что слышал игру. Догадался народ, что, очевидно, это была игра на инструменте, подобном нарисованному на скале, и по его подобию стали делать сами, и назвали инструмент чатханом»30.

Отбросив элементы фантазии и поэтического вымысла, получается, что чатхан появился в Хакасии с востока или юго-востока. В глубокой древности нам известны несколько очагов музыкальной культуры: Египет, Месопотамия, Индия и Китай. В Китае изобретение 7-струнной гитарой Цинь прописывается китайской историей легендарному императору Фу-си (2852-2737 до Н.Э.). Если вспомнить о том, что при раскопках курганов Хакасии археологи находили китайские церемониальные зонты, зеркала и другие предметы роскоши, то можно заключить, что богатые хакасы отправляли свои караваны с товаром в Китай для обмена таким образом могли проникнуть и музыкальные инструменты. К чатханообразным музыкальным инструментам можно отнести китайские инструменты Цинь и Ше, как и чатхан, имеет форму длинного прямоугольного ящика с натянутыми семью шелковыми струнами. Мы не можем утверждать, что инструмент Цинь был прообразом чатхана, он очень сильно от него отличается: струны на Цинь – разной толщины, поэтому они звучали по-разному без подставок. Гораздо ближе к чатхану китайский инструмент Ше. Он также имеет 5-7 шелковых струн, под струнами находятся подставки, с помощью передвижения которых настраивается инструмент.

Как всякие заимствованные предметы роскоши, китайский Цинь и Ше, могли свободно проникнуть в Хакасию. Проникнув в среду более примитивную и с менее утонченной культурой, чем китайская, чатхан был постепенно упрощен и, опустившись по иерархической лестнице из аристократической среды в гущу самого народа, приобрел вид небольшого, выдолбленного из целого куска дерева, перевернутого «корытца», на обратной стороне которого натягивались струны. Чатхан не удержался в быту родовой аристократии очевидно еще и потому, что после вторжения монголов Ченгиз Хана в 1207 году очень многое было утеряно, и письменность, и художественное ремесло. Конечно, и музыкальное искусство претерпело изменения, иначе трудно сказать, куда девались музыкальные инструменты и оркестры для ханов, описанные путешественниками Марко Поло, Карпини и другими. За неимением в источниках достоверных данных попытка восстановить истории музицирования в Хакасии, безусловно, принимает гипотетический характер.

Чатхан – это один из древнейших струнно-щипковых инструментов, известных в быту тюркских, монгольских и других народов под различными названиями: ятаг, ятага, ятга, ятха, ятхан, ядаган, ядыган, ятиган, ятуган, джятыган, джятыхан, шатыган, чадыган, чадаган, чадган, чатхан и другие.

В сказании сказителя М.К. Доброва «Айдолай на богатырском белобуланом коне» повествует о 40 струнном чатхане, которым обладал богатырь и хайджи-тахпахчи Ай-Маныс, чужеземец. Следовательно, предки хакасов знали о существовании чатхана у других народов. Это естественно: история культуры сибирских народов всегда развивалась во взаимодействии с другими культурами. Чатхан и другие чатханоподобные инструменты являются свидетельством взаимовлияния культур.

«Предания связывают изобретение чатхана с качинцами. Сагайские старики-сказители Сазанаков, Боргояков и другие, употребляющие чатхан, как оказывается, знакомы с его древней формой, именно с 4 струнным чатханом», - пишет А. Кенель31.

Дело в том, что первоначальный строй 3-4 струнного чатхана соответствовал звукорядам плачей и причетов – древнейшим формам фольклора. Первый трихорд строя и его развитие с прибавлением кварты вниз указывает на крайнюю древность строя первоначального чатхана. История культурных взаимодействий и взаимовлияний в настоящее время исследована недостаточно и ее уточнение принадлежит будущему, но из вышесказанного вытекает предположение, что чатхан не является заимствованным инструментом, он первоначально был музыкальным инструментом именно качинцев, он был их самостоятельным изобретением на определенной ступени развития и ими же усовершенствован.

Дополнительным подтверждением этому является и исследование Л.В. Анжигановой идеи цикличности и ритмичности всех явлений и процессов как важнейшей черты традиционного мировосприятия хакасов. «По исследованиям А. Кенеля, музыка чатхана сохранила трехдольный ритм, наиболее характерный для древнего хакасского языка и ритмики этнической жизни в целом. Для традиционного хакасского общества сакральным является число «3» со всеми его производными. Исследователь хакасской музыки отмечал, что язык и ставшая самостоятельной мелодия «в своем историческом развитии перестала нуждаться в инструментальном сопровождении (даже мешавшем ей), и, следуя ускорению темпа речи, все чаще становилась двухдольной»... Поэтому чатхан сохранивший древнюю трехдольную ритмичность, максимально адекватно отвечает традиционному инварианту этнического сознания»32.

Итак, прообраз чатхана существовал у хакасов (качинцев) с древнейших времен и вполне может считаться (с учетом всего вышесказанного) действительно национальным инструментом. Он стал неотъемлемой частью жизненного уклада хакасов, их обычаев и обрядов. Удачно сделанный чатхан всегда очень высоко ценился, передавался от отца к сыну по наследству и хранился в юртах на специальных перекладинах. Чатхан сопровождал человека всю жизнь от рождения до самой смерти. Ни одно событие не обходилось без чатхана. Особая роль отводилась ему при погребальном обряде: старые люди считали, что исполнение алыптых нымаха успокаивает душу усопшего, а светлая оптимистическая концовка должна магически вызывать в жизни семьи конечную победу над трудностями. Такова сакральная функция исполнения алыптых нымаха.

Сочетание чрезвычайно богатого и разнообразного поэтического языка с могучим льющимся хаем и мелодичным звучанием чатхана наделяют алыптых нымах огромной силой воздействия на слушателя. Алыптых нымах, по сути, является ведущим жанром хакасского фольклора. Без вышеназванных компонентов (чатхан, хай, алыптых нымах) не может формироваться хайджи-нымахчи, являющийся ключевой фигурой в хакасском народном музыкально-поэтическом творчестве.

Одним из основных средств раскрытия сюжета сказания является инструментальное сопровождение хайджи. Оно носит огромное эмоционально-смысловое значение. Все исполнительские музыкальные инструментальные средства используются сказителем для последовательной передачи конкретной информации. Иными словами, сказитель использует определенные музыкальные комплексы, выполняющие семантическую роль. Они последовательно приобретают различное значение: то становятся обобщенным музыкальным выражением характеров героев сказания, то выражают их взаимоотношения или их действия. В классических героических сказаниях количество мелодий, исполняемых на чатхане, не регламентировано. Оно зависит от исполнительских традиций и творческих установок хайджи. Что касается принципов проведения мелодий на чатхане, то они тоже обусловлены поэтическим сюжетом сказания и логикой собственного музыкального развития сказителя. Согласно записям Кенеля, сказитель Кайлагашев имел в своем репертуаре многочисленные сказки и сказания, используя для аккомпанемента лишь с десяток чатханных наигрышей, часто повторяя их, в то время как другой сказитель Пастаев из Аскизского района за два часа исполнения сказания проигрывал около 40 наигрышей.

По мнению Н.Ф. Катанова «самобытность хакасского эпоса в том, что хакасские племена в своем творчестве не подверглись инородному влиянию»33. Ученый знавший все тюркские языки, не усматривал в героических сказаниях влияний других народов. Думается, что целесообразно провести параллели в развитии хакасского и русского эпического народного творчества, выявляющие их большое сходство:

1. как в хакасских героических сказаниях, так и в русских былинах сказитель выступает в равном качестве: то он говорит прямой речью от лица героя сказания, то описывает события;
2. и в хакасском, и в русском эпосе очень большую роль играет музыкальное сопровождение: в первом случае – на чатхане, во втором – на гуслях, причем в обоих случаях сопровождение имеет эмоционально-смысловое значение;
3. как в хакасском, так и в русском эпическом фольклоре, сказание ведется в декламационно-повествовательной мелодизированной форме, неторопливо и нараспев;
4. что касается мелодического развития, то его основным методом развития в обоих фольклорах является вариантность. Причем, богатство вариантов зависит от самого сказителя, от его музыкального развития, его воображения, мастерства и фантазии.

Влияние русской музыкальной культуры проявляется лишь в поздних сказаниях и только косвенно: в отношении мелодического развития, о чем речь пойдет ниже. Иначе и не могло быть, так как хакасский героический эпос – это история именно хакасского народа, и его эпос не мог быть создан под каким-либо влиянием. Эпос может быть только уникальным, единственным. Он всегда отличается от любого другого эпоса, даже если на первый взгляд они кажутся сходными. «В этом отношении уместно сравнение хакасского эпоса с якутским олонхо: процесс развертывания композиции последнего опирается на интенсивное развитие ритмоинтонационного содержания одной – «центральной» - мелодии. Хакасские же героические сказания, как показывает опыт, основаны на развитии ряда формул»34.

Трудно переоценить значение чатхана в развитии духовной культуры хакасов. Значительность идейно-тематического содержания и красота художественной формы доставляют эстетическое наслаждение. Они служат нормой и образцом, они способствуют формированию чувства патриотизма, гордости, исторического единения со своими национальными корнями. Так как чатхан сопровождал человека всю его жизнь и отражал все значительные события в жизни рода, этноса, давал образцы героического прошлого народа, то можно говорить об его основной функции – этноинтегрирующей.

В творчестве сказителей-чатханистов представлена концентрация идей и судеб времени. Тяготение хайджи к постижению философских идей обусловлено их общностью с философами. Их объединяет то, что в центре творчества и хайджи, и философов стоят общечеловеческие проблемы: человек, его место в жизни, его предназначение, смысл человеческого бытия.

Значение чатхана в духовной жизни хакасского народа тем и определяется, что чатханистами созданы такие духовные ценности, которые по своему характеру перерастают рамки определенного времени и, будучи осмыслены уже новыми поколениями, участвуют в решении именно этих вопросов. Благодаря им народное искусство выступает как концентрация философских общечеловеческих ценностей.

Фольклор, как известно, является первоначальной базой для создания национальной художественной культуры, образующей целую систему, отвечающую жизненному укладу и эстетическим потребностям общества, хотя фольклор не является исчерпывающей формой художественной деятельности.

Одной из основных форм народного творчества всегда был жанр песни. Песня по своей природе всегда связана с жизнью народа. Ни один вид литературного или музыкального творчества не входит в повседневный быт так органично, как песня. Именно в ней находят свое непосредственное отражение этнические воззрения на окружающий мир. Таким образом, песню можно определить как конкретное художественное мышление человека.

По сообщению В.В. Радлова известно, что «арабским географам далекого Запада был известен и описан ими путь на Восток, лежащий по верхнему течению Енисея»35. Это объясняет то, что в X веке перс Гардизи смог сообщить некоторые данные о музыкальной культуре жителей берегов Енисея и Абакана, о фагинунах и так далее.

Так например, упоминалось, что из музыкальных инструментов имелись барабан, бубен, дудка и флейта. Наиболее древним поселением в Хакасии, согласно «Древней и средневековой истории Южной Сибири» Л.Р. Кызласова, является стоянка Малая Сыя, исследованная на берегу реки Белый Июс. «Время обитания этой «деревни» каменного века, состоящей из округлых земляных жилищ с куполообразными крышами, получено благодаря радиоуглеродному анализу древесного угля, оставшегося в очагах – 34 тысячи лет тому назад... Найдены кости мамонта и шерстистого носорога. Среди предметов на стоянке обнаружен первый музыкальный инструмент – свирель»36.

Те или иные явления также помогают нам уяснить отрывочные сведения из заметок путешественников XI-XIV веков Марко Поло, Рубруквиса, совсем не претендуя на какие-либо исторические обобщения. Например, имеется косвенное свидетельство существования обрядовой музыки баварского ландскнехта Иоганна Штильтбергера, попавшего в Сибирь в конце XIV века, как случайного пленника войска Едигея. Он описывал обычаи и быт жителей Южной Сибири так: «В этой стране есть такой обычай, что в случае смерти неженатого молодого человека призывают различных музыкантов. Идут впереди процессии в сопровождении музыкантов, а за ними – отец и мать, и друзья покойного»37.

Сведения путешественников дают описание музыки во время пиршеств, причем они упоминают танцевальную, вокальную и инструментальную музыку, подчеркивая, что музыкальное искусство у богатых ханов было в почете. Сопоставив все сохранившиеся немногочисленные сведения, можно заметить, что музыкальное искусство хакасов существовало с давних пор, что оно было вокальным и инструментальным, что оно было почетным, сопровождало обряды, моления, празднества, что пение и пляски «увеселяли» пиры, а песни охотников не привалах сопутствовали удачной охоте. И хотя путешественники пользовались лишь методом непосредственного наблюдения и описания увиденного, хотя этих данных о музыкальном народном творчестве очень мало, но, вместе с тем, это – ценнейшие для науки сведения.

В заметках путешественников XI-XIV веков встречается еще одно наблюдение, касающееся инструментария: «Ни один татарский князь не пьет никогда, если перед ним не поют и не играют на гитаре», - так писал Рубруквис38. О «гитаристе с маленькой гитарой» упоминает и Плано Карпини39. Исходя из этого, можно предположить, что они описывали хомыс или хомысообразный инструмент.

Хомыс – распространенный хакасский музыкальный инструмент. Противоположно чатхану он имеет, очевидно, западное происхождение. Вернее всего, что родиной хомыса был Египет. Встречается он повсеместно: в Европе, Азии, на Ближнем Востоке, под разными названиями: хомыс, комыс, комуз, топшур, дутар, домбра и другие.

Хомыс – более древний инструмент, чем чатхан. Среди населения Хакасии он, очевидно, бытовал уже с динлинского времени, то есть приблизительно около начала нашей эры или даже несколько ранее. Это предположение подкрепляется мнением литературоведов о том, что хакасский эпос уходит своими корнями в динлинскую эпоху. Да и по рассказам стариков устный фольклор самого древнего происхождения исполнялся под аккомпанемент именно хомыса, а не чатхана.

Именно потому, что хомыс был более древним инструментом, чем чатхан, он имеет более примитивную конструкцию. Хомыс является одним из лютневидных музыкальных инструментов, к которым принадлежат кроме уже названных, домра, саз и русская балалайка. Миссионер В. Вербицкий описывает хомыс следующим образом: «Хомыс – это двухструнная скрипка, которая по форме есть ни что иное, как длинный уполовник или поварешка»40. К. Ельницкий пишет о хомысе несколько иначе: «Хомыс по устройству походит на русскую балалайку и имеет три струны из конского скрученного волоса»41.

Итак, хомыс – национальный инструмент, имеющий форму домры, обтянутой сыромятной тонкой кожей. Корпус и гриф инструмента делается из цельного куска дерева кедра или лиственницы путем обтесывания его с внешней стороны и выдалбливания углубления в корпусе. Углубление затягивается тонкой сыромятной кожей годовалого жеребенка или барана. В коже прожигаются 3-5 отверстий для резонанса. На инструмент натягиваются 2-3 струны из скрученных конских волос. Струны настраиваются чаще всего на кварту соль-до. Длина хомыса составляет около 75 см, длина корпуса – 26 см, ширина 15 см, глубина 5-7 см. Играют на хомысе бряцанием, а поскольку при игре бряцанием обе струны задеваются сразу, то образуется своеобразное двухголосие.

Изобретение хомыса приписывается женщине. В одной из легенд рассказывается, что «два великана заспорили, чьи земли богаче и порешили так: оба будут строить каждый свой мост через горную реку. Кто построит скорее, тот получит право выбрать лучшую землю. Оба злились друг на друга и решили во время работы не разговаривать, а если кто заговорит, то будет проигравшим. Начали строить. Как-то жарким днем оба великана услышали чудесное женское пение и игру на неведомом инструменте на противоположной горе. Один великан не выдержал и закричал: «О женщина, кто ты?». В ответ раздался гром, сверкнула молния. Видно было, что женщина в гневе разбила свой инструмент о скалу и исчезла. Позже люди нашли в скале вдавленный след инструмента, сделали слепок, оказавшийся формой хомыса и стали петь сказки под его звуки»42.

По другой легенде хомыс представляет собой человекообразного духа. Корпус инструмента является его головой, отверстия на деке – его глазами и носом, гриф – туловищем и так далее. Охотники лесных племен (шорцы) брали его с собой на охоту, чтобы, по обычаю, петь вечерами на привалах, чтобы их услышал дух горы Таг-Эзи и дал бы им счастливую охоту.

Приписанные инструменту магические свойства еще раз доказывают, что хомыс имеет крайне древнее происхождение. Заметим, что появившийся в Хакасии чатхан, очевидно, не имел такого магического значения, так как появился позже хомыса, между тем как относительно китайского инструмента Цинь существовало поверье, что он представляет собой дракона, Легенды, приписывающие чатхану магические свойства, не встречались, но определенные ритуалы имеются. Например, сказитель В.А. Кайлагашев из Уйбата, настраивая чатхан, проносил под низом чашку с аракой, произнося: «Сердце чатхана пусть не пересыхает», - что означает, что чатхан был для него живым существом43.

На хомысе можно играть двумя способами: щипком и смычком. В последнем случае он носит название ыых. Смычок делается в виде лука со слабо натянутыми конскими волосами, натертыми лиственничной смолой вместо канифоли. В брошюре, изданной Домом имени Н.К. Крупской в Москве, имеется следующее описание: «Старый ойрот топшурист Буянты Чакыров на одном и том же инструменте сыграл посредством бряцания, а затем, взяв смычок, исполнил на том же инструменте несколько новых песен»44. надо добавить, что игра щипком все же древнее игры смычком.

НАЧАЛО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР

События XVII века коренным образом повлияли на весь жизненный уклад хакасов и способствовали развитию культуры и художественного творчества. Появились русские, шедшие по Сибири небольшими отрядами, строившие остроги – небольшие деревянные форты и запахивающие новые земли. В 1628 году был построен Красноярский острог, в 1707 году в центре Хакасско-Минусинской котловины, на правом берегу Енисея, был построен Абаканский острог. В 1718 году построен воинский Саянский острог, ставший пограничным форпостом Русского государства в Южной Сибири. Для коренного населения Хакасии наступил период постоянной мирной жизни.

С этого времени и началось взаимопроникновение русской и хакасской культур. Сначала это происходило через торговые отношения и непосредственное сообщение. «Отношение между русскими и качинцами становились добрососедскими. Качинцы занимались исключительно скотоводством, к русским относились миролюбиво... Дошло до того, что при закладке новых острогов русские сокращали гарнизоны, поручая пограничные наблюдения вести вооруженным качинцам»45. Хакасы охотно роднились с русскими. Русские поселенцы учили хакасов новым формам хозяйствования, например, хлебопашеству, а хакасы, в свою очередь, снабжали русских скотом и лошадьми.

Свой же культурный уровень у хакасов в XVII веке был невысок, люди жили в темноте и невежестве. Даже в XVII веке у хакасов еще наблюдалось несколько видов языческих обрядов: обряд трупосожжения воинов, убитых в бою, клятва на убитой собаке: «собаку разрубали саблей, проходили между двумя ее частями и произносили клятву. Иногда для подтверждения верности присяге, пили собачью кровь. В 1627 году русский посол Д. Черкасов сообщал, что «князья давали клятву, убив собаку, выточа кровь и тое свежую собачью кровь пили»46. Были у хакасов и другие формы клятв, например, когда с клятвою ели хлеб с ножа, самой крепкой клятвой считалось «пить золото и вино». «История свидетельствует, что присягая на дружбу с русским народом, «шертовали де государю по своей вере самою крепкою шерстью – пили золото», и первым «на том договоре Ермак учинил шерсть: налил вина и, золото положа, выпил»47. Постоянные войны и полукочевой быт способствовали сохранению отсталости коренного населения.

Присоединение Хакасии к России произошло в начале XVIII века. Это историческое событие имело положительные и отрицательные стороны. Прогрессивным было избавление хакасского народа от разорительных войн со стороны монгольских и джунгарских феодалов. Хакасы были спасены от физического истребления, в то время как некоторые этнические группы исчезли с лица земли, например, камасинцы, маторы, котты. С другой стороны, царизм принес дополнительное угнетение: с этого времени народ находился под двойным гнетом – царского самодержавия и местных баев.

До самой революции 1917 года Южная Сибирь представляла собой отсталую окраину России как в экономическом, так и в культурном развитии. Хакасский народ считали «неисторическим», не имеющим своей письменности и культуры, а местных жителей называли то «инородцами», то минусинскими, то качинскими «татарами». Жизнь их была мучительной: «Совсем теперь гиблый край становится, инородцы мрут, и все потому, что их обирают, и ни от кого защиты им нет»48. Хакасия была далекой сибирской окраиной русского государства. Господствовал феодальный уклад, который тесно переплетался с пережитками патриархальных отношений. Вплоть до 60-х годов XIX века в Хакасии «было 30 церквей, 3000 кабаков и ни одного учреждения культуры»49. Коренные народы подвергались насильственной христианизации. Только за один день 15.07.1876 года 3003 «поганых язычника» были насильственно загнаны в реку Аскиз и обращены в «овец стада Христова»50. даже еще в XIX веке чиновничество и духовенство считали, что хакасов нужно воспитывать в духе христианско-монархической идеологии и проводить русификаторскую политику царизма. «Конечной целью образования всех инородце, - писал министр просвещения Д.А. Толстой, - живущих в пределах нашего Отечества, бесспорно, должно быть обрусение и их слияние с русским народом»51. Позже была узаконена особыми правилами система мероприятий русского педагога-миссионера Н.И. Ильинского по распространению среди нерусских народов религиозного просвещения, целью которого было «обрусение инородцев и совершенное слияние из с русским народом по вере и языку»52.

И все же присоединение Хакасии к России сыграло огромную роль: положительно то, что в составе России хакасы обрели возможность преодолеть вековую раздробленность и сплотиться в единую народность, получившую право на дальнейшее историческое развитие.

События XVII века дали самый большой импульс развитию национальной культуры, потому как началось активное взаимодействие с русскими поселенцами. Они, естественно, принесли с собой свои обычаи, обряды, песни. В результате непосредственного общения, тесного взаимодействия появились новые заимствованные слова, например, даже в хакасских старинных свадебных песнях хакасское слово «худогай» заменялось русским «сват» и тому подобное.

С начала XVIII века по Сибири и Минусинскому краю путешествуют передовые ученые-исследователи Д.Г. Мессершмидт, Г.Ф. Миллер, П.С. Паллас и другие.

«В 1716 году в Данциге по просьбе Петра Первого ему был представлен Даниил Готлиб Мессершмидт, как «отлично ученый муж своего времени». Его и уговорил самодержец Всея Руси совершить до того неслыханное – первое ученое путешествие по Сибири. Врач и естествоиспытатель Мессершмидт был тут же в Данциге принят на русскую службу и, согласно договору, должен был отправиться в Сибирь «для изыскания всяких раритетов и аптекарских вещей». Программа состояла из пяти пунктов. Ученый брался собрать сведения по географии страны, ее «натуральной истории», медицине и болезням, изучать сибирские народы и их языки, заниматься памятниками и древностями и, наконец, вообще всем достопримечательным»53. В августе-сентябре 1721 года Мессершмидт, руководитель первой в истории научной экспедиции в Хакасии, обнаружил в бассейне реки Уйбат каменную стеллу со следами Енисейской (древнехакасской) письменности. Состоялась, как подчеркивают тюркологи всего мира, встреча двух цивилизаций – европейской и древнетюркской.

Вернувшись в Санкт-Петербург, он сдал в незадолго перед тем созданную Российскую академию наук 23 тома своих трудов. Его труды являются первыми в русской и европейской науке материалами по изучению Сибири. Именно Мессершмидт оказался первооткрывателем памятников той древнетюркской письменности, которую называют рунической. В 1739 году участник следующей академической экспедиции – Г.Ф. Миллер, продолжил дело Мессершмидта по изучению памятников древней Хакасии.

В 1737 году в Минусинский край приезжает ученый, член Российской Академии наук Иоганн Гмелин. В 1752 году в Геттингене выйдет его трехтомник «Путешествие по Сибири» с описанием быта качинцев, сагайцев и других племен. Гмелин в своих работах особо подчеркивал большую любовь этих народов к музыке и песням. «Когда я вернулся из моего манского путешествия (к реке Мане) в Красноярск, мой татарский переводчик... познакомил меня еще с некоторыми песнями татарских народов и пел их мне. Между ними оказались две, которые я в отличие от прочих мог понять и нотами нарисовать. О них же и сам переводчик сказал, что эти народы их особенно любят и целыми часами петь и под них танцевать могут»54.

По счастливой случайности Гмелин во время своей трехгодичной экспедиции по Сибири записал нотами мелодии и тексты трех хакасских песен. Тексты их были путаны, потому что он не знал языка и позднее расшифрованы хакасским ученым, поэтом, сотрудником Хакасского научно-исследовательского института Н.Г. Доможаковым.

Первая песня повествует о бедняке, певшем о том, что если он не построит плот и не уедет, то попадет в рабство к беку.

Вторая песня сообщает о войне между русскими и бурятами. Эта песня расшифрована лишь частично.

Наибольший интерес представляет последняя песня. Это популярная песня-плач из сказания о Чанар Хусе. Надо заметить, что записная в 1737 году мелодия оказалась почти тождественной с записью того же сказания, сделанного А.А. Кенелем в 1947 году в Усть-Абаканском районе.

С начала XIX века интерес к окраинам русского государства заметно усилился. Восторженные путано-наивные стихи посвятил Хакасии юноша-поэт Ершов, будущий знаменитый автор «Конька-горбунка»:

«Подслушать тайные сказанья лесов дремучих, скал седых,

И вызвать древние преданья из уст курганов гробовых,

Воздвигнуть падшие пароды, граниту летопись прочесть

И в славу витязей свободы колосс подоблачный вознесть»56...

Но бытом и, тем более, музыкальным творчеством «инородцев» никто не интересовался, хотя царское правительство рассылало анкеты и вопросники. «Песен у качинских татар никаких нет, а если и поют, то просто то самое, что только вздумают и видят, потому писать таковых невозможно», - так бодро рапортовал в 1852 году один из чиновников в ответ на анкету царского правительства Николая-I о том, что делают, как живут и чем занимаются инородцы на вверенном его управлению Минусинском крае»57.

После И. Гмелина почти 150 лет никто не производил записей народных песен, но теперь же, в XIX веке, отдельные мелодии начал записывать Г.Н. Потанин, тексты – Н.Ф. Катанов, В.В. Радлов. Все этнографы отмечали, что ни одно мало-мальски значительное событие не обходилось без участия певцов и сказочников. «Их зовут на свадьбы, похороны, вечеринки, везде, где собираются ввиду старинных обычаев татары посидеть вместе, отметить то или иное событие в жизни семьи, рода, племени»58. Жизнь каждого «инородца», начиная с его появления на свет и до самой смерти сопровождалось своеобразными обычаями, происходящими из далекого прошлого. Поистине, роль музыки и ее значение в быту хакасов огромны.

В начале XX века А.П. Анохин производил записи хакасских песен на фонографические валики. Сведения общего характера о музыкальной культуре разбросаны в трудах ученых-этнографов Д.А. Клеменца, К. Ельницкого, В.А. Ватина и других.

Какова была самая первоначальная музыка хакасов можно лишь предполагать по сохранившимся типам шаманских заклинаний и по аналогии со сходными жизненными условиями и музыкальным мышлением других сибирских народностей, но всех ученых-этнографов объединяет то обстоятельство, что они отмечают большую любовь хакасов к музыкальному творчеству. «До песен абаканские татары большие охотники. Правда, всякая песня иногда заключается в трех-четырех нотах»59. Попробуем проанализировать эту наивную характеристику песенности.

На самом деле, старинные хакасские песни часто, на первый взгляд, кажутся монотонными и однообразными. Точнее, это была даже не песня, а импровизация – опевание опорного звука двумя-тремя смежными. Это «вращение» звуков в пределах короткого диапазона повторялось несколько раз. Но, если на первый взгляд, оно, действительно, кажется монотонным и однообразным, то при внимательном вслушивании открывается довольно большое разнообразие этих мелодических оборотов. Подобное мелодическое интонирование не требовало аккомпанемента. Для него была характерна интонационная неустойчивость и, практически, отсутствие тональности.

Дело в том, что общим и наиболее характерным признаком хакасской музыки, как и музыки всех сибирских народностей, является мелодическое мышление. На начальном этапе, когда звуковые соотношения только начинают формироваться, на первое место выходит не музыкальное содержание мотива, а выразительность его подачи. С развитием интонационной культуры этноса оформляются и развиваются различные типы интонирования: возгласные, речевые, звукоподражательные и, наконец, вокальные интонации. Старинные хакасские песни ясно показывают, что их мелодика не была еще вполне сформированной, она находилась в стадии становления, поисков самой себя, своих собственных национальных средств выражения.

При внимательном вслушивании в пение открывается не только большое разнообразие мелодических оборотов, но и богатство стилей исполнения, так как каждый исполнитель вносил в произведение что-либо свое, индивидуальное. Итак, можно заключить, что для старинных хакасских песен характерна импровизационность мелодического развития.

Дальнейшее ознакомление с этнографическим материалом, в первую очередь, свидетельствуют, что при всем разнообразии тематики песен в творчестве сибирских народов центральной является тема природы. Ее описание всегда дается очень поэтично и красиво. Картины синих и белых тасхылов, лугов, степей, рек, пение птиц – все, что составляло человеческое окружение, было содержанием песен.

Надо заметить, что очень большую роль у хакасов-скотоводов в жизни играла вода, как водопои для их стад. В народных песнях упоминаются почти все реки Хакасии, как большие, так и маленькие. Конечно, тема природы может быть в песне и не единственной, но описание природы было всегда обязательным элементом. Поэтические образы песен характеризовались непосредственность и наблюдательностью человека, сроднившегося с окружающей природой. Дело в том, что сибиряки всегда «ощущали свою исключительную и постоянную зависимость от природы, когда их выживанию помогало только обстоятельное и тонкое знание ее примет. Привычки охотников и пастухов зорко следить за мельчайшими нюансами в окружающей обстановке, когда «чуть заметный на земле след указывает соседство зверя или незнакомого человека, рельеф почвы, наклон ее в ту или иную сторону, дает возможность судить о близости воды» и тому подобное, не только определили характер тематики, но и выработали у них созерцательный, метод мышления»60.

Сущность созерцательного метода мышления заключается в непосредственном восприятии и конкретно-образном отражении действительности. Характерность такого отражения действительности для хакасов подтверждается и историческими документами, путь даже на наивном уровне характеризующих народное творчество хакасов, как в ответе на анкету 1852 года: «...а если и поют, то просто то самое, что только вздумают и видят»61.

Созерцательный метод мышления привнес в музыкальное искусство свои принципы. Прежде всего, это – подробность изложения, описательность, которая доводилась порой до перечисления. Во-вторых, это – главенство импровизации. Оба принципа выражают живую реакцию исполнителя на привлекший внимание предмет. Таким образом, анализ первых описаний старинного народного творчества хакасов позволяет судить о их методе мышления.

Эти материалы поднимают множество проблем, связанных с осмыслением импровизации как формы и способа музыкального мышления и творчества. И все же для суждения о характере музыкального хакасского народного творчества и его места среди творчества других народов страны собранного материала было недостаточно. Исследователей хакасского музыкального фольклора было очень мало, записи были, в основном, случайными, или, вообще, отсутствовала какая-либо система в описании быта и искусства тюркских народов.

Первый Сибирский краевой научно-исследовательский съезд в Новосибирске в 1926 году признал, что собирание фольклора (в том числе и Хакасии) стояло не на высоте. Съезд «отмечал слабую изученность искусства сибирских туземных племен как в области изобразительного искусства, так и в области поэзии и музыки, подчеркивал важность этого изучения как для науки, так и для понимания связи между бытом туземцев и искусством»62, съезд счел необходимым среди других мер «организацию и изучение сибирских туземных племен на основе научного понимания особенностей искусства данной народности»63. съезд признал особую важность и необходимость систематической записи и изучения фольклора сибирских народов. Уже в 30-е годы во вновь образованной Хакасской автономной области (20.10.1930) записи народных песен производились Сусловым, экспедицией этнографического театра из Ленинграда.

Интерес к хакасскому фольклору стал поистине судьбоносным для А.А. Кенеля, заслуженного деятеля искусств РСФСР, собирателя и исследователя хакасского фольклора, высоко образованного музыканта и исполнителя, приехавшего в Хакасию в 1942 году.

До этого, в 1936 году, А.А. Кенель организовал экспедицию в Горную Шорию. Собранные им материалы (около 70 песен) легли в основу фольклорного сборника «Новая Шория», изданного в Новосибирске в 1937 году. В 40-е годы Кенель предпринимает поездки по всей Хакасии, в самые отдаленные улусы, и фиксирует бесценные образцы исполнения местных хайджи и такпахчи. От них он записывает напевы хая, тахпахи, ыр.

В 1944 году А.А. Кенель становится научным сотрудником открывшегося Хакасского научно-исследовательского института. Сотрудничество Кенеля с ХакНИИЯЛИ заложило основу важного пласта хакасской фольклористики. В 1945 году Кенель принимает участие в Первой экспедиции фольклорного направления для собирания песен, тахпахов и инструментальных наигрышей в улусах среди качинцев, сагайцев, бельтыр, шорцев и кызыльцев. С 1945 по 1949 год А. Кенелем записано примерно 850 песен и других фольклорных жанров. На основе собранного материала Хакасским национальным издательством издано три сборника песен. В 1955 году на основе записей Кенеля ХакНИИЯЛИ издает сборник «Народное музыкальное творчество хакасов», в котором Кенель научно комментирует наиболее характерные особенности песенно-повествовательного творчества, а также специфики инструментария.

Музыкальный фольклор представляет собой огромную сокровищницу культурных ценностей хакасского народа, поэтому неизмеримо возрастает значение записей народного мелоса. Развивающаяся хакасская культура нуждалась в ученых-фольклористах, обладающих профессиональными знаниями. Благодаря собирателям и исследователям фольклора, энтузиастам национального искусства, таким, как А.А. Кенель, было установлено, что у хакасского народа существуют свои традиционные песни, существует, так сказать, своя классика, выработаны стили исполнения определенных жанров.

Тахпахи – это хакасские лирические песни, имеющие не менее важное значение, чем героические сказания, для развития хакасской культуры. Все хакасские обряды насыщены песнями. «Хакасы любят петь и если судить по тому, что в каждой качинской юрте встречается комса (хомыс), в иных еще и чатхан, то должно признать качинцев очень музыкальным народом», - писал Кенель64.

Самыми распространенными песнями были бытовые. Частично – это личные переживания или описания домашних событий в преданиях семьи или улуса. Редко, когда какая-то песня получала название. Чаще ее обозначали именем сложившего ее, например, песня Федота Кангарова и тому подобное. Особенно большими запасами песен обладали старики, например, Майногашев из В. Аскиза, Чанкова из Кызласа, Артонов из Кайбал, Шулбаевы из Анжуля и еще ряд других.

Песни исполнялись по-разному: сольно, дуэтом, хором. Тембр женских голосов почти не отличался от голосов исполнительниц других национальностей, хотя все же преобладают низкие женские голоса. В таких случаях их тембр становится слегка гортанным и менее подвижным. Мужские голоса – большей частью низкие, гортанного тембра, встречаются и красивые баритональные тембры, причем даже у стариков. Чаще песни поются без аккомпанемента, иногда под баян или балалайку. По содержанию песни можно разделить на старинные сказочные, эпико-легендарные, обрядовые, а также песни, отражавшие классовую борьбу в прошлом (чабанские, батрацкие, антибайские), против царского правительства (разбойничьи), бытовые песни.

В мышлении исполнителя-хакаса всегда присутствует большая конкретность. Если он знает подробности, то после пения обязательно сообщит, что данная песня сочинена по такому-то случаю. В само исполнение песни также добавляются подробности. В результате около песни образуется нечто вроде легенды. Народное музыкальное творчество не только доставляет эстетическое наслаждение, в нем люди хранят историю, традиции, учатся познавать действительность.

Надо заметить, что действительность для этих исполнителей является уже не просто объектом созерцания, а человеческой деятельностью. Они осваивают мир как целостность. С философской точки зрения у них доминирует принцип интегрированного освоения действительности. Народное музыкальное творчество является мощным средством организации эстетической деятельности. Довольно часто текст импровизировался прямо при исполнении. Мелодия же, в основном, сохранялась. Можно наблюдать, что на мотив например, старинной свадебной песни могут петься новые, бытовые или лирико-игровые песни. Нет фиксированного текста у каждой определенной мелодии. С одной стороны, это может показаться огромным разнообразием песен, с другой – можно считать их варьированием небольшого количества мелодий, под которые подтекстовываются любые тексты.

Безусловно, между песнями качинцев и сагайцев есть определенные различия, но эти различия малозаметны. Качинскую песню можно узнать по более широкому диапазону и широким интервалам в мелодии. Сагайские песни менее разнообразны, архаичны, более ограниченного диапазона и отличаются меньшей мелодической звучностью. Никаких мелизмов, украшений, в хакасской мелодике, как правило, не встречается. Темпы исполнения песен, обычно, не скорые, даже замедленные. Цезуры текста подчеркиваются протягиванием последнего звука строки.

Следует добавить, что большинство стариков из улусов не выезжало. Музыкальные традиции они могли перенимать от своих дедов. Поэтому некоторые песни далее своих улусов не распространялись и составляли принадлежность какой-либо семьи. Естественно, они приобретали со временем свои отличительные признаки, например, в семье Канзычаковых в улусе Маткечике почти все песни начинались с одного запева:



Роль А.А. Кенеля в развитии музыкальной культуры хакасов можно оценить лишь в сравнении с историческим прошлым. Кенель не только дал первым подробный мелодический, ритмический и так далее, анализ хакасской песни, но и проследил развитие этого жанра. Взаимодействие хакасской и русской культур обусловило взаимопроникновение приемов и стилей. Оно, в свою очередь, неизбежное при близком соприкосновении разных народов, в результате всегда дает положительный результат – взаимообогащение друг друга. В итоге процесса взаимодействия, взаимопроникновения хакасские песни, отнюдь не теряя своей самобытности, становятся по мелодике более гибкими и распевными. Хакасский мелос, развиваясь вполне самостоятельно, в связи с ростом общей культуры хакасов, заимствует все лучшее в русском мелосе. Так например, если в старинных хакасских песнях текст получил свое выражение в речитативной мелодике, то теперь наблюдается наличие большей кантиленности. Постепенно в хакасских песнях завоевывается квартовый диапазон. Квартовые запевки придавали песням энергичность и решительность. Квартовые концовки, встречаются гораздо реже, также были заимствованы из русского мелоса. От знакомства с русскими песнями большинство хакасских песен приобретает плавное или волнообразное движение в диапазоне октавы. И уже прямым заимствованием является распевание одного слога несколькими звуками.

Что касается других характеристик песен, то можно отметить, что если в старинных хакасских песнях метр, фактически, не существует, так как мелодия следует тексту, то теперь, освобождаясь от метра текста, она становится более ясной. Под влиянием русской песни меняется и ритм. Он становится более четким и ясным. Это облегчает и обеспечивает популярность. Песня распространяется в отличие от старинных, часто не выходящих за пределы одного улуса. Новые песни поются уже как качинцами, так и сагайцами и другими. Это уже общехакасские мелодии.

Влияние русской песенности очевидно и в ладовой организации. Звукоряд хакасских песен был чаще всего мажорным. Минор употреблялся редко, так как он влечет практическое применение самого трудного для нетренированного ужа вводного тона. Постепенно минор все чаще проникает в хакасские песни, но все же «настраивая свой 12-ти струнный чатхан в минорный строй А.В. Янгулов называл этот строй «русским»65.

По мере роста культуры и перехода общества на более высокую ступень, растет и развивается музыкальное мышление. Одним из последних достижений отметим появление многоголосия в новых песнях. Хотя это и не является полифонией в «чистом» виде, но, как и в русской песне, эти голоса становятся подголосками, или используются дублирование основного голоса в терцию. Появление многоголосия в хакасской песне, очевидно, также объясняется влиянием русской народной песни. Это более заметно у тех племен, которые раньше всех соприкоснулись с русской музыкальной культурой.

Итак, можно заключить, что на определенном этапе развития народных культур происходит становление песенного начала , осуществляется смена импровизационного метода новой логикой мышления, более ясной в смысле метра, ритма и лада.

Ко всему вышесказанному по характеристике песенности можно добавить еще одно замечательное наблюдение А. Кенеля: «Любопытной особенностью обладают бельтырские песни, в них не трудно заметить древние звукоподражания пению птиц, крику марала»66, которые первоначально, в шаманских заклинаниях, имели магическое значение. Магическое использование охотничьими племенами зовных интонаций еще не являлось искусством. Вся сфера охотничье-скотоводческих звукоподражаний и возгласов, во-первых, отражала особенности быта хакасов, а, во-вторых, представляла в их хозяйственной деятельности один из способов интонационного освоения действительности.

Эти звукоподражания и возгласы имели большое значение в развитии интонирования, и интонационная практика звукоподражаний была очень богата. Ценная коллекция записей звукоподражаний храниться в Центре по изучению музыкальной культуры Сибири и Дальнего Востока при Новосибирской консерватории. Большая заслуга в собирательстве и исследовании этих материалов принадлежит музыковедам В.Н. Шевцову и Ю.И. Шейкину.

Многочисленные варианты звукоподражаний голосу лошади записаны от представителей кызыльского диалекта. Значительная часть этих звуковых сигналов зафиксирована от Б. В. Кокова, известного в Хакасии мастера-хайджи и исполнителя тахпахов, и запечатлены в материалах ЦИМКС и ДВ, в коллекции №14, 1985 г. (кассета 1, записи 21.50.69).

Интересными с точки зрения используемых выразительных средств являются звукоподражания голосу домашнего козла, записанные от А.И. Павлушова, носителя качинского диалекта национального языка, исполнителя, некогда владевшего искусством эпического сказа. Этот звуковой сигнал, имитирующий крик животного, применялся в период зимней охоты на волков. Исполнитель еще и прокомментировал условия его функционирования: «Иман (дикий козел), находясь в недоступном для волков загоне, мерзнет, начинает кричать, чем привлекает их внимание»67.

В хозяйственном укладе хакасов нашли отражение и звукоподражания голосу барана. Есть несколько вариантов имитации, зафиксированных от Б.В. Кокова68. Среди звукоподражаний важное место в традиционной культуре хакасов занимают подражания маралу, косуле, горному козлу, волку. В интерпретации Кокова зафиксированы варианты голоса волка69, а имитация голосов волчицы и волчат записаны от Павлушова70. Среди звукоподражаний этого типа следует отметить имитации голосов бурундука, кукушки, суслика71, которые хотя и не имеют промысловой функции, но связаны с существующей в культуре системой охотничьих знаний. Все эти и другие охотничье-скотоводчиские звукоподражания выступают в качестве составной части интонационной культуры этноса, чем и определяется их культурологическое значение72. Основой же для изучения этого пласта фольклористики были заметки А. Кенеля об использовании звукоподражаний в припевах бельтырских песен, например73:



Кроме протяжных лирических песен бытовали и плясовые. Сначала народные плясовые песни исполнялись не как песни-импровизации, а просто под ритмический «аккомпанемент» ударов стоп о землю. После эти «пляски» были основательно забыты, потом они вновь проникли в народное творчество, но уже как элементы сценического действия шаманских заклинаний.

Почему-то первые исследователи хакасского фольклора считали, что у хакасов нет плясок. «Плясок у инородцев нет», - писал Потанин74, ему вторил Островский. Именно он дал одно из самых подробных описаний первоначальных хакасских танцев: «Плясок (в нашем смысле) у качинцев нет, но мне пришлось приехать под самый конец одной свадьбы и увидеть нечто похожее на русский хоровод (ойын). Парни и девушки, обнявши друг друга и составивши таким образом большой круг (причем одну половину кольца составляли мужчины, другую – женщины) покачиваясь из стороны в сторону, но не передвигаясь, как в хороводах у нас, пели монотонную бесконечную песню»75.

Интересное объяснение этого дает Кенель в книге «Хакасская музыка»: «Действительно, танцев в европейском смысле с регламентированным стилем танцевальных движений рук и ног не было. Очевидно, суровый континентальный климат, когда некоторые ходят целый год в овчинных тулупах, не снимая их, не способствует пробуждению у народа стремления ритмично двигаться в танце. Поэтому у хакасов совсем не было своей танцевальной музыки и национальных танцев. Лишь в советское время в улусах стали танцевать, главным образом, девушки, заимствованную у русских разновидность массового танца типа кадрили»76.

Для нас ценным является то, что к бытовым плясовым песням примкнули игровые, короткие песни-тахпахи. В игровых песнях получили распространенные элементы театрализации. Так, А. Кастрен в Томской губернии, присутствуя при исполнении эпоса, заметил, что «певец старается выразить телодвижениями участие, принимаемое им в своем герое. Тело его трясется, голос дрожит, левою рукою он беспрестанно закрывает глаза полные слез»77... Уместно вспомнить, что исполнители тахпахов – тахпахчи – с давних пор принимали участие в песенных состязаниях. Об этом встречаются сведения у путешественников XI-XVII веков. Обычно состязания тахпахчи устраивались во время празднеств. «Певец, вызванный на поединок, должен был отвечать импровизацией своему сопернику до тех пор, пока из соревнующихся не умолкал, не найдя ответной песни. Участники состязания стремились превзойти друг друга острой шуткой, метким словом, неожиданностью сравнения, глубиной мысли, красотой напева и умением поставить своего соперника в крайне затруднительное положение. Живая мимика, выразительные жесты певцов, интересные песенные диалоги придавали творческому поединку характер увлекательного театрального зрелища»78.

Короткие игровые песни-тахпахи напоминали русские частушки по остроте, меткости выражений и озорству. Вообще, частушка представляет собой четверостишье, интонируемое музыкальной мелодией и имеющее сопровождение. В ней всегда имеется два музыкальных предложения. Если частушка сопровождается припевом, то он строится по тому же принципу.

В хакасском музыкальном фольклоре имеются песни, имеющие всего 4-8 строк и поющиеся в быстром темпе, четком ритме и простом метре. Вследствие этого появляется мысль: не является ли формально эти короткие лирические хакасские песни-тахпахи уже изначально как бы скрытыми частушками? Просто исследования хакасской частушки, как отдельного вида музыкального фольклора, до настоящего времени не имеется, почему и считалось, что «почти до конца XIX века хакасский фольклор не знал частушки как таковой»79. И если северные качинские, кызыльские частушки могли отражать влияния русского фольклора, то сагайские частушки, собранные Кенелем и помещенные в 3-м томе «Хакасской музыки», убедительно показывают, насколько самобытной и оригинальной была хакасская частушка, сочинявшаяся в форме тахпаха и, очевидно, бытовавшая в народе до появления русских, до появления в быту хакасов такого слова-понятия «частушка».

Еще одним возможным источником возникновения хакасской частушки могли быть наигрыши, которые сказитель исполнял на чатхане, когда ему нужно было иллюстрировать быстрые действия, например, битву, бег коня и тому подобное. Эти наигрыши, построенные на медленных песенных мотивах старинных песен, в такие моменты становятся более быстрыми по темпу, более простыми, ясными и четкими по ритму. Пример сагайской частушки:



Хакасская молодежь, распевающая частушки, конечно, была втянута в общий поступательный процесс развития. Поскольку частушки часто распевались под гармонь, а то и вовсе без сопровождения, то короткие, задорные, темпераментные тахпахи, по существу, переходили в форму частушки русского типа. Иногда даже встречались частушки просто заимствованные от русских исполнителей. Например, приведенная ниже частушка является сагайской, хотя это – прямое заимствование русской песни «А мы просо сеяли». Исполнитель, взяв за основу русскую песню, заимствует и текст, заменив только слово «просо» - «пшеницей»80:



Одним из элементов русской частушки является аккомпанемент гармони или балалайки. Хакасские национальные музыкальные инструменты по характеру своих звуковых возможностей и по причине тихого звучания не вполне подходят для аккомпанемента бойкой, громкой, распеваемой во весь голос, частушке. В Хакасии, в селеньях, где жили русские, появились русские народные музыкальные инструменты – балалайка и гармонь. Именно здесь хакасы (очевидно, качинцы) впервые познакомились с русскими частушками и русскими наигрышами. Огромное значение в проникновении русских инструментов в Хакасию имело открытие Абаканской железнодорожной ветки и общее оживление экономики Сибири в конце XIX века. Хотя гармонь получила большое распространение, гармонистов-хакасов было немного. Гораздо больше в быт хакасского улуса проникает другой русский музыкальный инструмент – балалайка. Проведенное в 1934 году выборочное обследование распространенности музыкальных инструментов среди хакасов 46-и сельсоветов дало такие цифры: чатханов – 110, хомысов – 29, гармони – 46, балалаек – 615!81 Видимо, освоить балалайку оказалось легче, чем гармонь, в виду того, что в национальном народном инструментарии нашелся аналог балалайке – хомыс, и видом, и звучанием до известной степени похожий инструмент.

При более подробном исследовании русской и хакасской частушек обнаруживаются не только их сходные черты, но и различия. Например, в хакасской частушке аккомпанемент повторяет вокальную линию целиком, не расцвечивая ее, в отличие от русской частушки. К тому же хакасская частушка исполняется песенно, с простой гармонизацией Т- Д, попадаются частушки в дорийском, фригийском, миксолидийском ладах. Тексты частушек во многом зависят от изменений в жизни:

«Абаканская степь, широкая степь! Широкая степь, где кони бегали.

Теперь посмотришь – по этой степи автомобили бегают».

Или, например, такая частушка, откликнувшаяся на военные события:

«Бешеный Гитлер, наскочив на нас, с разбитым переносьем скрылся.

С манией величия пришедший Гитлер, нами побитый, сбежал»82.

Итак, песня по своей природе всегда связана с жизнью народа: с развитием общественных отношений возрастает ее значение, усложняется ее содержание, растет вкус и культура пения, разнообразятся песенные жанры. Действительно, непосредственное общение хакасов с русскими поселенцами обусловило тесное взаимодействие культур. Если бы хакасский народ жил в территориальной и духовной изоляции, это неизбежно привело бы консервации культуры. Но именно взаимодействие культур вызвало бурное развитие хакасской культуры. В Сибирь попадают люди самых разных мировоззрений. Среди сосланных декабристов назовем братьев Беляевых, Фролова, Тютчева. Высылка в Минусинский край не прерывалась до 1917 года. Среди ссыльных были представители всевозможных профессий: офицеры, чиновники, доктора, писатели, педагоги и так далее. Ссыльные, как русские, так и поляки, (после польских восстаний) завоевали у местных жителей большие симпатии, оказывая им всевозможную помощь. В конце XIX века – начале XX века в Минусинске отбывали ссылку Кон, Кропоткин, Кржижановский. Многие для изучения края сделали ссыльные ученые Ватин-Выстренский, Клеменец, Яковлев и другие, в том числе и Ленин. Как следствие этого, у хакасов появились песни революционной тематики, классового протеста, например, сагайско-шорская песня: «Эти сидящие богачи только сейчас бойки. Когда на нашей земле праздник будет, баев злых не станет»83. Конечно, со временем появились песни о Ленине, о Сталине, о Конституции, об Отечественной войне...

Анализ собранных исследователями материалов о музыкальной культуре Хакасии свидетельствуют, что в ней протекали процессы, совпадающие с общеевропейскими, формы же их были специфическими, соответствующими национальным представлениям. В целом же, музыкальная культура Хакасии не была обособленной, а была включенной в общемировой художественный процесс развития.

Музыкально-теоретическое наследие А.А. Кенеля, посвященное изучению особенностей хакасского мелоса, историческим условиям бытования хакасской музыки, свидетельствует, какой огромный вклад внес этот композитор, исследователь, педагог в развитие хакасской национальной культуры.

Кенель заложил фундаментальные основы музыкознания, им сделано, примерно, 1014 записей разных фольклорных жанров, которые хранятся в архивных фондах ХакНИИЯЛИ. В опубликованных сборниках собранных им хакасских народных песен ясно ощущается его бережное отношение к исследуемому материалу и любовь к хакасской музыке. В традициях русской композиторской школы А. Кенель использовал накопленный им материал в собственных произведениях. Создавая песни на тексты хакасских поэтов, он тем самым способствовал их популяризации. Тонко чувствуя своеобразие ладов хакасской музыки, часто трудно уловимых и непостоянных, он бережно сохранял мелодическую основу, обогащая ее гармонически. Многие из его песен воспринимались хакасами как свои, родные (нет больше счастья для их создателя). Песни «Цвети, Хакасия!» на стихи А. Топанова, «Белый цветок» на стихи М. Кильчичакова, «Возвращение» на стихи А. Ахпашева наряду с другими популярными песнями изданы в разных репертуарных сборниках. Часть песен записана на пластинках Всесоюзной фирмы «Мелодия».

А. Кенель сам был живым примером взаимодействия и взаимообогащения двух культур. Энтузиаст национального искусства, он глубоко проник в духовный мир хакасского народа, постиг его психологию, душу, характер, стал просветителем и популяризатором его культуры. И хакасский народ, в свою очередь, тоже называет его «своим». Его творчество стало частью хакасской национальной культуры. Думается, что в этом и заключается подлинный интернационализм.

А.А. Кенель (1898-1970) получил образование в Ленинградской консерватории. Интересно заметить, что его однокурсником был Д.Д. Шостакович, подаривший ему в 1922 году «Фантастический танец» №2 для фортепиано с посвящением: «Дорогому другу, талантливому композитору на добрую память». Хочется заострить внимание, что Кенель был именно талантливым композитором, создавшим произведения разных жанров от песни до оперы.

На основе фольклорных записей была написана музыка к танцам «Сбор кедровых орешков», «Охотники», поставленным С.Д. Словиной. Танец «Рукавицы любимому», также поставленный Словиной, исполненный ансамблем «Жарки», завоевал медаль на Всесоюзном фестивале в 1957 году. Этим же ансамблем была исполнена оперетта «Красноярское море» на либретто Г. Сысолятина, а «Большая хакасская вокально-танцевальная сюита», благодаря гастролям Красноярского ансамбля песни и танца, становится известной все стране.

Значителен вклад А.А. Кенеля и в развитие инструментальной музыки. Среди его крупных произведений надо назвать Квинтет для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано. Драматическую фантазию для фортепиано с симфоническим оркестром, Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, которые неоднократно звучали на пленумах Сибирской композиторской организации. Безусловно, интересны и другие сочинения Кенеля: Сюита «В горах Алатау» для скрипки с фортепиано, «Хакасская рапсодия», две сюиты пьес в 4 руки для фортепиано, ряд пьес для камерного оркестра и фортепиано-соло. И, наконец, опера...

Опера Кенеля «Чанар Хус и Ах Чибек» (либретто А. Чмыхало) написана по хакасским легендам о Чанар Хусе и была частично поставлена в 1970 году, полностью – в 1980 году. Она стала блистательным итогом всей жизни композитора, а постановка оперы – праздником национальной культуры.

Процесс зарождения оперы в республиках, где профессиональная музыкальная культура сделала свои шаги только после 1917 года, как в Хакасии, Якутии и подобных, обнаруживает ряд общих моментов. Начало этого процесса, как правило, связано с организацией драматического театра, вокруг которого постепенно группируется музыкально-творческая интеллигенция. Появлению оперы обычно предшествуют постановки драматических спектаклей с музыкальным оформлением. В Хакасии этот подготовительный этап оказался довольно длительным, но и результат был блестящим. В первых спектаклях использовались только народные песни в сопровождении чатхана или вовсе без сопровождения. В последующих спектаклях уже звучала музыка Кенеля. Его работы в национальном театре прекрасны, их много, в том числе: «Акун» М. Кокова, «Всходы» и «Медвежий лог» М. Кильчичакова, «Птица счастья» И. Кычакова и другие. Так хакасский театр объединил в себе драматическую и музыкальную функции.

Премьера оперы А. Кенеля «Чанар Хус и Ах Чибек» стала свидетельством рождения новой национальной ветви в советском оперном искусстве, примером формирования искусства как явления межнационального. Опера «Чанар Хус» выявила богатство и многообразие национальных фольклорных традиций, обусловивших неповторимость именно хакасской оперы. Ее достоинство заключается как в использовании подлинных народных мелодий, отдельных мелодических оборотов, так и в выражении мироощущения хакасского народа. (К примеру, можно вспомнить, что плач Ах Чибек, жены Чанар Хуса, издавна бытует в народе, причем в самых разных вариантах, первый из которых был записан И. Гмелиным в 1737 году. Аналогичным примером является и песня Акуна.

Жанр оперы – один из сложнейших музыкальных жанров. Заслуга Кенеля в том, что в народной мелодике он увидел возможности, характерные для классической оперной музыки. Народные мелодии, используемые для характеристики главных героев, органично вплелись в оригинальную авторскую ткань. Эпическое повествование, характерное именно для хакасской музыки. Кенель соединил с современным звучанием. Например, необычна и интересна интерпретация тахпаха, который композитор дает в многоголосом изложении, хотя типичнее для тахпахов, конечно, их сольное исполнение. Автор же пошел по пути синтеза фольклорных художественных традиций с традициями русской музыкальной культуры. Особенности хакасского героического эпоса, народного музыкального творчества и хакасские песенные интонации он соединил с общеевропейскими классическими формами, в то время как до этого художественный опыт хакасов ограничивался только фольклорными жанрами.

Ориентирами в этой работе для Кенеля были: глубокое постижение сути и опыта национальных традиций, выявление перспективы их дальнейшего развития в рамках национального искусства и создание произведений на основе синтеза национальных и общеевропейских традиций. Этот синтез, в свою очередь, базировался на нескольких важнейших компонентах: на хакасском героическом эпосе, на хакасских песенных и танцевальных фольклорных жанрах, на русской эпической опере. Исходной моделью была опера общеевропейского типа, обновленная изнутри национальным сюжетом и имеющая фольклорный мелос в основе тематизма.

Думается, что можно говорить и о проявлениях взаимодействия и взаимовлияния русской и хакасской музыкальных культур. Прежде всего это выразилось в следующих моментах:

1. каждый этап развития выражен подробно, с большим количеством деталей;
2. сочетание элементов (музыкального и разговорного) используется как пример типа оперной драматургии;
3. в музыкальном решении автор идет от народных эпических традиций, от старинного мелоса;
4. выражение самобытных национально-специфических особенностей, в опере затронуты многие проблемы исторического, этнографического и социального планов.

Чувство глубокой благодарности вызывает то, что Кенель сумел на высоком профессиональном уровне рассказать о прошлом хакасов и обогащать хакасскую музыкальную культуру. Будучи первым образцом нового жанра в хакасской музыке, опера «Чанар Хус и Ах Чибек» оказалась не рядовым фактом, а вошла в фонд хакасской национальной музыкальной классики. А.А. Кенель: «Я счастлив и горд тем, что могу внести свою скромную лепту в дело развития нашего народного музыкально-поэтического искусства, и это приносит мне новый прилив бодрости и сил»84.

ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

И ВЗАИМООБОГАЩЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Процессы развития, обогащения и сближения национальных культур тесно взаимосвязаны. Если развитие культур служит предпосылкой взаимообогащения и сближения, то сближение, в свою очередь, является важным стимулом развития художественных культур каждого народа. Сближение – понятие емкое и широкое. Оно является результатом развития культур, имеющих одну и ту же социально-экономическую основу. Структура жизни, общественные условия, социальная и духовная атмосферы, в которой развиваются культуры, оказывают решающее воздействие на то, как взаимодействуют разные национальные культуры, каковы формы, способы, сущности их обоюдных художественных контекстов.

Сближение – это разносторонний и глубокий по своему содержанию процесс. Культура любого народа не может развиваться изолированно. Нельзя не вспомнить о прекрасных традициях прошлого. История хранит многие факты плодотворной дружбы прогрессивных русских музыкантов XIX века с их зарубежными коллегами. Напомним о многолетней работе поляков Г. Венявского, Т. Лешетицкого в русских консерваториях, о плодотворной дирижерской деятельности в России чеха Э. Направника, о венгерском скрипаче Л. Ауэре, возглавившем всемирно известную русскую скрипичную школу начала XX века и так далее.

Художественная культура не может развиваться плодотворно, не осваивая и не переосмысливая все лучшее, что накоплено историей культуры. Культура каждого народа имеет общие черты с культурами других народов, а это означает, что культурам присуще определенное внутреннее единство.

История взаимосвязей русского и хакасского народов, в которых существенную роль всегда имели культурные связи, имеет свое начало в далеком прошлом. На формирование и укрепление отношений обоих народов существенное влияние оказали многие факторы: территориальное сходство, общие традиции борьбы за социальную справедливость, последовательное всестороннее динамическое развитие, в том числе и в области культуры. Как русская, так и хакасская культура решала не только локальные проблемы, но и общие, выдвинутые ходом общественного развития. Их внутреннее единство обусловлено их социальной природой. При этом общее выступает не как какая-то обезличенная сила, а как цементирующее, скрепляющее начало, как фактор обобщающий, дающий простор развитию многообразных возможностей культуры, раскрывающий специфические особенности богатства национальный культур.

Взаимообогащение культур означает, что нами характеризуются самостоятельные и развитые национальные культуры, находящиеся в живом единстве. Действенные связи культур и присущие им общие свойства – это отнюдь не нечто застывшее и неподвижное, а непрерывно развивающийся процесс. На нынешнем этапе роста хакасской музыкальной культуры нельзя ограничиться изучением только различного рода взаимосвязей, даже признавая важность и значимость творческих контактов. Необходимо особое внимание уделить процессам взаимообогащения культур.

Процесс взаимообогащения культур отличается от простых контактов возникновением более глубоких и тесных связей между культурами. Это явление неоднородно и не всегда наглядно, но его воздействие на развитие культур несомненно. Необходимо отметить, что речь идет не просто о воздействии тех или иных художественных культур на другие, не о восприятии и переработке идейных эстетических ценностей культурами, находящимися в процессе своего формирования, а именно о взаимообогащении различных художественных культур, при котором разные народы уже обмениваются творческими завоеваниями, обладающими широкой межнациональной значимостью. Сами по себе тесные взаимодействия и взаимообогащения культур стали возможными потому, что национальные культуры обладают своими особенными, оригинальными завоеваниями, представляющими интерес для других народов. Без этих самобытных качеств процесс взаимообогащения становится гипотетическим.

Крупнейшие сибирские ученые Н.М. Ядринцев, Г.Н. Потанин, изучая культуру Южной Сибири, пришли к заключению, что «между народами, независимо от их культурного и экономического положения на том или ином отрезке времени, может происходить обмен духовными ценностями. При этом, народ с более высокой культурной может заимствовать у другого народа, стоящего на более низкой ступени социальной лестницы, все лучшее, что им создано»1.

Несомненно, что лишь создание идейных художественных ценностей включает национальную культуру в процесс творческого обмена. Реально растущее взаимообогащение культур свидетельствует о том, что они достигли той степени зрелости, когда мастерами той или иной национальной культуры создаются художественные произведения, представляющие культурную ценность с точки зрения других народов. Взаимообмен идеями и творческими завоеваниями представляет собой не нечто второстепенное, побочное для каждой национальной культуры, а органическую потребность, связанную с глубокими насущными интересами ее развития. Вместе с другими факторами, поскольку сближение происходит в органическом единстве с экономическими и политическими процессами, взаимообмен делает национальную культуру более разносторонней и совершенней.

Большую роль играют тесное сотрудничество и мероприятия, которые демонстрируют результаты совместных усилий в развитии культурных связей. На первый взгляд может показаться, что обменявшись художественными ценностями и опытом, взаимосвязи могут прекратиться, в действительности – нет. Суть взаимосвязей национальных культур такова, что культуры, обогащая друг друга, вырабатывают все новые резервы для дальнейшего совершенствования. Взаимодействие рождает новые стимулы. Процесс взаимодействия и взаимообогащения – это беспрерывный процесс, углубляющийся с течением времени.

Данный процесс имеет длительный и постоянный характер. Пожалуй, наиболее характерными чертами русской культуры были: народность, идейность и реализм. Безусловно, эти черты оказали влияние на развитие хакасской культуры, но это влияние не было односторонним. И русская культура, в процессе взаимодействия с хакасской, открывает для себя многие ценности: русскими были использованы мотивы, сюжеты, образы, почерпнутые из художественного арсенала хакасского народа. В свою очередь, русская культура была для него как бы путеводной звездой.

Благотворная роль русской культуры в этом процессе не имеет ничего общего с навязыванием другим культурам каких-то норм или ценностей. Если не возникает взаимного тяготения, если не возникает осознанной необходимости перенять конкретный опыт, то никогда не загорится свет контактных связей.

Вспоминаются слова крупнейшего киргизского писателя Чингиза Айтматова: «Интернационализм лег в основу процесса взаимного ознакомления, а затем сложного взаимодействия и блистательного расцвета наших национальных культур, сложившихся в единую советскую культуру. При этом необходимо отметить выдающуюся, не имеющею себе параллелей, объединительную миссию... всей русской культуры. Роль русской культуры в этом историческом процессе мы подчеркиваем, выделяем не потому, что она создана великим народом – это разумеется само собой, - а потому, что русская культура... служит нашему общему прогрессу и является необходимым безусловным фактором дальнейшего совершенствования национальной культуры»2.

Родственность идейных стремлений художественных культур и в то же время неоднозначность завоеваний обуславливают то, что они известным образом дополняют друг друга. Они действуют совместно в формировании личности, в ее нравственном развитии через художественные обобщения, ярко передающие тот или иной опыт, и производящие глубокое, яркое впечатление. Особый смысл и значение имеет сотрудничество обеих культур в воспитании отношения к людям разных национальностей.

Становление хакасской профессиональной музыкальной культуры типично: с давних пор единственным хранителем и носителем хакасского культуры было устное народное творчество. Эстетическое сознание хакасов, воспитанное на традициях творчества, требовало развития такого искусства, которое не отрывалось бы от фольклорной почвы. Но для развития художественной культуры одного фольклора недостаточно. Нужно было решить целый комплекс задач: фольклористических, просветительских, педагогических, творческих и других, то есть нужно было освоить и переосмыслить опыт зрелого художественного творчества русской культуры.

Уже в 20-е годы встала проблема подготовки своих национальных кадров, воспитание национальной творческой интеллигенции. Взаимоотношения между Россией и Хакасией приобрели качественно новое содержание взаимопомощи в подготовке высококвалифицированных специалистов через систему высших учебных заведений России. В первые десятилетия Советской власти широко практиковался внеконкурсный прием в вузы молодежи коренной национальности. Эта форма помощи и сейчас играет очень важную роль в культурном развитии.

Так, «в плане внеконкурсного приема на первый курс вузов Российской Федерации молодежи коренного населения на 1970-1977 годы Хакасской автономной области было определено 175 мест»3. Создавались наиболее благоприятные условия для подготовки к успешному овладению знаниями, что проявлялось и в организации специальных подготовительных курсов, и в организации методической помощи специалистов по проблемам совершенствования методов учебно-воспитательного процесса и тому подобное. Что касается развития музыкальной культуры Хакасии, то надо особо подчеркнуть, что все нынешние музыканты всех специализаций (композиторы, музыковеды, вокалисты, исполнители на различных инструментах) получили образование в вузах за пределами Хакасии, преимущественно, в России.

Хотелось бы заметить, что представители коренной национальности обучались охотно, и их творчество сильно шагнуло вперед. Эта учеба не только не умаляла национальное своеобразие их таланта, а, наоборот, раскрыла новые возможности его проявления. Поистине, для Хакасии это стало бесценной помощью.

На основе всего вышеизложенного материала можно заключить, что одним из основных способов взаимообогащения культур является активное освоение наиболее значительных художественных ценностей, созданных мастерами других культур, когда плоды творческой деятельности наций становятся общим достоянием. «Способность одного народа осваивать достижения другого – один из главных показателей жизнеспособности его культуры»4. Освоение художественных ценностей, созданных мастерами других эпох и других национальных культур – это, пожалуй, самый естественный способ взаимообогащения в развитии любой музыкальной культуры. Именно этот принцип лежит в основе музыкального обучения во всем мире.

Вторым способом плодотворного взаимообогащения культур является использование творческого опыта представителей русской культуры, работавших в Хакасии, а также обучавших детей хакасов в русских специальных учебных заведениях за пределами Хакасии. Особую роль играли те деятели искусства, чье творчество стало неотъемлемой частью художественной культуры Хакасии. Среди них первое место занимает А.А. Кенель, посвятивший всю свою жизнь исследованию хакасского фольклора и становлению профессионального национального музыкального искусства Хакасии. Подлинный интернационализм Кенеля проявился в отображении и осмыслении национальной действительности, что было важнейшим компонентом его художественного мышления. Среди учеников А. Кенеля был первый профессиональный хакасский композитор – Георгий Иванович Челбораков.

Г.И. Челбораков – член Союза композиторов СССР, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член композиторской организации Красноярска, почетный член Союза композиторов Хакасии.

Его творчество – удивительное цельное, органичное, самобытное, было признано сразу. Глубоко национальное, оно открывает современникам новый и вместе с тем уже близкий мир. Темы его сочинений разнообразны: родная земля, ее история, ее люди...

Особенно близким творческой индивидуальности Челборакова оказался жанр лирической песни. Им написано около 200 песен. Жанр песни у музыкантов является, пожалуй, самым распространенным, потому что в песни полно и многогранно выражается мироощущение художника отчетливо выявляются различные линии творческих поисков, обнаруживаются народные истоки, питающие музыку. Образы, которые возникают в песнях Челборакова, картины жизни, ситуации, всегда современны и конкретны. Они отражают духовный мир автора. Многие из песен посвящены родной Хакасии: «Мне степь мила» на слова И. Котюшева, «Песня об Абазе» на слова Игн. Рождественского, «Родная земля» на стихи Я. Тисперекова, «Абакан – город жизни моей» на стихи Т. Трофимец и еще множество песен на слова М. Кильчичакова, Н. Доможакова, С. Кадышева, К. Нербышева, А. Топанова и других.

Исследовав песни Г.И. Челборакова, можно сказать, что в них обобщаются наиболее характерные черты его стиля: особая доверительность, идущая от сердца к сердцу, простота, искренность в выражении чувств и глубокая лиричность. Известно, что чем значительнее роль одного из элементов музыкальной речи в создании образной характеристики, тем сильнее остальные элементы подчиняются ведущему. Безусловно, мелодия в песнях Челборакова является основным художественно-ценностным носителем эмоциональной и смысловой выразительности. Все остальные элементы музыкальной ткани, как правило, служат одной цели – наиболее рельефно подать мелодию и подчеркнуть ее самые существенные особенности. Может быть, поэтому аккомпанементы в его песнях лишены каких бы то ни было изысков. Чаще всего в песне используется простое сопровождение, оно не отвлекает на себя излишнего внимания, хотя за этой внешней простотой стоит сложная композиторская работа.

Г.И. Челбораков «наилучшим образом выразил музыкой глубоко затаенную, внешне неброскую нежность души хакасского народа, его по-детски искреннюю доброту и доверчивость, взлелеянные дивной природой Саяно-Алтайского нагорья и музыкальным фольклором хакасов», - пишет кандидат филологических наук, исследователь фольклора В.Е. Майногашева: «Возьмите, например, его «Белую березу» на стихи О. Иптышевой. Не напиши даже ничего другого, кроме этой чарующей песни, способность растопить в нежности любое, даже самое черствое сердце, имя Г. Челборакова осталось бы в памяти хакасского и любого другого народа Хакасии навсегда. Его музыкальная лирика полна гордости за любовь, присущую только человеку – существу высшего порядка, и волнует вновь всякий раз, когда ее слушаешь. Образ белой березы в его мелодическом воплощении прекрасен как романтическая девичья мечта о самом прекрасном из человеческих чувств – любви, ожидании ее. Это песня-заклинание, сотворенная на основе фольклорного образа березы, культ которой соблюдали с древнейших времен хакасские семьи. Они испрашивали у березы счастья членам семьи, для чего устраивали праздники и наряжали ее разноцветными лентами»5.

Обобщенный и вместе с тем вполне реальный образ матери создан композитором Г. Челбораковым в песне «Руки матери», в которой удивительно сочетаются эпическая широта, философская глубина и лирическая задушевность.

Творчество Г. Челборакова, с одной стороны, традиционно, но, с другой стороны, оно оказывается и наиболее новаторским в понимании традиций. Песня живет в двух измерениях – во времени и в пространстве. Время ставит такие проблемы, как традиции и новаторство, и шире – проблемы современности. Пространство ставит проблемы национального, народного, локального и общезначимого. Г. Челбораков внес свой вклад в развитие хакасской вокальной лирики. Он – один из самых популярных и любимых в народе композиторов-песенников. Его поют много и часто. Созданные им песни, в свою очередь, стали достоянием хакасского народа и вошли в исполнительский репертуар. Исполнение песен Челборакова требует талантливости, профессионального мастерства, большого творческого труда. Его песни несут в себе свежесть, оригинальность, глубину содержания и богатство выразительности.

Несомненно, иерархия эстетических ценностей постепенно меняется, но это вовсе не означает, что они имеют лишь относительный характер. Не обладая абсолютными качествами, чертами временнй неизменяемости, выдающиеся творческие достижения, крупные эстетические ценности обладают свойством поразительного долголетия и оказывают мощное воздействие на духовную жизнь людей.

В 1980 году Всесоюзная фирма «Мелодия» выпустила пластинку с записями 16 песен Челборакова, а в 1983 году Хакасским отделением Красноярского издательства публикуется сборник «Цвети, мой край родной», в который вошли уже 48 его песен.

Изучая творчество Челборакова, можно подчеркнуть, что он не только вслушивается в народную музыку, впитывая ее богатства, но и стремится выявить ее внутренние закономерности, обусловленные неповторимой индивидуальностью фольклора. Обращение к фольклору, вообще, является одной из основных стилевых тенденций в развитии музыки, начиная с 50-х годов. Истоки музыкального искусства уходят вглубь веков. Без этих истоков, без обращения к эстетике и поэтике фольклора невозможно понять ни генезиса, ни специфики современного искусства. Поэтика фольклора соответствовала характеру эстетического и эмоционального восприятия людей. Она помогала им в освоении внешнего мира, была действенной для воплощения определенного круга жизненных проблем. Употребление художественных фольклорных образов было воплощением народного упования на торжество добра над злом. Суть фольклора – в утверждении прекрасного, демократического, героического, в возвеличивании подлинных и неисчезающих ценностей жизни.

В обращении и отношении к фольклору Г. Челбораков стал достойным продолжателем А Кенеля. Для них обоих характерна определенная смелость подхода и разработки фольклорных сокровищ, самоотверженная работа по собиранию и художественному претворению образцов народного творчества. Без этого немыслима успешная работа любого современного композитора, опирающегося на фольклор. Не разрушая поэтику времени, Кенель и Челбораков стремятся в своих произведениях выразить новые идеалы, через традиционное, привычное, близкое они приобщают к важным проблемам современности, далекое историческое прошлое приближают к раздумьям нашего века.

Таким образом, в традиционном и устоявшемся открывается его неожиданная историческая и философская суть: обостренное внимание к нравственным, духовным проблемам, единство нравственного и социально-психологического аспектов. Такие произведения, как опера А. Кенеля «Чанар Хус и Ах Чибек», фольклорная опера Г. Челборакова «Горная девушка» выявили неисчерпаемое богатство фольклорной традиции. Именно это обусловило национальное своеобразие произведений и оказалось наиболее доступной формой для восприятия.

Мелодии Челборакова производит впечатление уже знакомых. Такое ощущение появляется потому, что они яркие и простые для запоминания. Разумеется, немалую роль в таком характере восприятия играет опора на широко бытующие интонации народных песен. Но этот разнородный материал переосмыслен композитором, облагорожен и художественно обобщен. Фольклорный материал стал почвой для поиска новых интонационных и образных решений.

Опера Челборакова «Горная девушка», также как опера Кенеля «Чанар Хус», явилась сочетанием особенностей хакасского эпоса, интонаций хакасской песенности с общеевропейскими классическими формами. Обе оперы стали наглядными примерами плодотворного взаимообогащения культур, примерами формирования искусства как явления межнационального.

Челбораков не просто стал преемником Кенеля, его действенное восприятие творческого опыта мастера не тождественно простой учебе или подражанию. Активное использование опыта Кенеля у талантливого хакасского композитора соединялось с собственными творческими поисками: если Кенель был автором первой хакасской оперы, то Челбораковым написан первый хакасский балет «Прекрасная Пахта». Точно также и национальное искусство в своем развитии сначала впитывает в себя художественные достижения других народов, что является полезным до определенного качественного и временного рубежа, а потом обретает необходимую творческую самостоятельность.

Национальное и заимствованное образует своеобразный сплав, на основе которого открываются новые возможности поисков и развития. При этом обновляются жанры. В результате такого взаимодействия перерабатываются национальные традиции и формы, и на основе нового художественного мировосприятия национальное искусство развивается самобытно и оригинально.

Г. Челборакову было суждено проложить пути развития и национальной ветви хакасского симфонизма. Его произведения явили собой образцы органичного внедрения особенностей хакасского песенно-танцевального тематизма в симфоническую драматургию. Многие из его произведений имеют программные названия: увертюра «Тун пайрам», симфоническая поэма «Хакасия», кантаты «Любимые степи мои» и «Цвети, Хакасия моя». Кстати, кантата «Цвети Хакасия моя» вместе с симфонической поэмой «Таежная быль» были дипломными работами Челборакова, окончившего Уральскую консерваторию в классе профессора, председателя правления Уральской композиторской организацией М.П. Пузея, и исполнены симфоническим оркестром под управлением М.И. Павермана.

Особое значение в творчестве Челборакова имеет обращение к глобальным проблемам войны и мира, памяти о погибших. Великой Отечественной войне были посвящены: симфоническая поэма «Подвиг», оратория-реквием «Огонь бессмертия» и другие. Все они свидетельствуют о том, что их автора занимают проблемы психологические, моральные, социально-философские, что он стремится к многомерному, широкоохватному отражению действительности.

Сознание человека – это высшая форма отражения действительности, единство познавательной и преобразующей деятельности. Это – диалектное единство отражения и творчества. Творческий процесс в искусстве – это непосредственная деятельность художника, в результате которой создается художественное произведение. Безусловно, сначала возникает побудительная реакция, потребность в творчестве. Потом эта активность в едином сочетании с эмоциональностью становится сознательной. И в результате этого процесса возникает замысел произведения. Конечно, в творчестве художника проявляется его отношение к окружающему миру, его понимание действительности, его мировоззрение. Творить – значит создавать что-то новое, но именно это новое состоит из элементов реальности, и все создаваемое в процессе творческой деятельности опирается на объективность развития общественной жизни. Творческий процесс – это превращение субъективной реальности (идей, замыслов) в объективную действительность. Она, в свою очередь, отражается в сознании, творчески в нем преобразуется и затем вновь получает материальное воплощение.

«Метод складывается в процессе творчества. Он вырастает из самой внутренней логики осмысления действительности»6. Индивидуальный творческий стиль композитора Г. Челборакова формировался на реалистической почве. Его сочинения давали правдивую реалистическую картину действительности. Они стали свидетельством интенсивных поисков новых форм познания, изучения действительности. Реализм берется из жизни. Возникновение реализма в различных национальных искусствах закономерно. Это естественное следствие исторической логики искусства, рубеж, к которому неотвратимо вело само развитие художественного мышления человечества. В различных национальных искусствах реализм имел своим истоком разные национальные художественные традиции, он вырастал из фольклорных традиций, из богатейшего наследия народнопоэтического творчества. Но фольклорные традиции не остаются неизменными: изменение общественной жизни влечет изменение фольклора, фольклор перевооружается, приближаясь к реалистическому повествованию, становится выразителем концепции жизни. Именно это было характерно для творческой эволюции Челборакова: от песенности, фольклора – к объемным реалистическим полотнам.

Реализму свойственно не нивелирование национальных особенностей, а создание новой эстетической базы для развития уже накопленного опыта, рождение стимулов для всемирного художественного обогащения. Творческое освоение Челбораковым эстетического богатства русской культуры способствовало ее неожиданному многомерному выявлению и расцвету. Безусловно, метод реализма не является каким-то искусственным набором однозначных регламентаций. Это продуманная система жизненных оценок, та идейно-нравственная позиция, с которой автором рассматривается жизнь, ее настоящее, рожденное прошлым, и ее будущее, возникающее из настоящего. Это метод познания действительности в ее многомерных состояниях и проявлениях. Он не противоречит смелым поискам и новаторству. Это – «открытая эстетическая система. Она представляет собой возможность широчайшего выбора средств художественного изображения»7.

Широкие перспективы видения мира с позиции реализма обеспечивают органичность художественного синтеза современности в его тесной связи с прошлым и будущим, восприятия истории как целостного и сложного поступательного процесса. Все это способствует формированию важных социально-нравственных представлений современности. Если фольклор был всегда источников творчества Г. Челборакова, то метод реализма – его основой.

Что касается характеристики симфонического творчества Челборакова, то можно сказать, что это – дальнейшее развитие его индивидуального творческого стиля. Если в оперном творчестве наблюдается сочетание фольклора с традиционными классическими основами формообразования, то в симфоническом творчестве Челборакова это сочетание дополнительно обогащается приемами современной композиторской техники. Композитор свободно ориентируется в выборе средств выразительности, подчиняя их своим замыслам.

Поиски средств выразительности, которые были бы органичным развитием прошлого опыта и приближались бы к современному языку – задачи сложные, так как в Хакасии не имелось ни школы симфонического письма, ни специальной симфонической подготовки. Большое значение в произведениях Челборакова, написанных для симфонического оркестра, имеет вариантно-вариационный метод развития тематизма. Конечно, преобладает вариантность. Это исходит от традиций народного творчества, потому что данный метод позволяет многообразно показать один и тот же материал. Наиболее часто композитор употребляет варьирование тембра и фактуры для придания национального колорита. Из-за специфики национального искусства гармоническое развитие употреблялось реже, зато часто использовался богатый спектр ладов, разнообразно и причудливо сочетающихся в одновременности и последовательности. Богата и разнообразна композиторская техника Г. Челборакова, включающая в себя и технику мотивных вычленений, и динамическое развитие тем, и их полифоническое соединение. Им используются практически все классические типы полифонического изложения: подголосочный, контрастный, имитационный. Может быть, эта техника в сочинениях Челборакова не очень заметна, но лишь потому, что она всегда уместна и нигде не становится самодовлеющей. Ему подвластны как старинный контрапункт (см. несколько фортепианных фуг), так и современные приемы XX века, вплоть до использования полифонии пластов, как в «Симфонических размышлениях» для скрипки, фортепиано, чатхана и симфонического оркестра.

Талант Г. Челборакова раскрылся не только в крупных сочинениях, но и в малых формах инструментальных пьес для различных инструментов. Ценность произведений зависит не от масштабов пьес, а от их содержательности. Причина популярности произведений Челборакова в том, что опираясь на унаследованную от прошлого и современную ему народную основу, он возвысился до художественного обобщения воспринятого из разных музыкальных истоков, питавших его, сблизил в своем творчестве прошлое и настоящее, смог увидеть и раскрыть в музыке черты характера своего народа. Его творчество соединило в себе лучшие национальные и интернациональные традиции, сплело их в единую неповторимую песню – песню гор и степей. Это яркий пример сближения, расцвета и взаимообогащения, свидетельствующий об общности духовной жизни и исторической судьбы народов, их подлинном единстве.

Фольклорная хакасская традиция вступила в сложное взаимодействие с опытом русской музыкальной культуры и общеевропейскими классическими формами. На основе этого синтеза сформировалось хакасское профессиональное музыкальное искусство, которое теперь, достигнув высокого идейно-художественного и профессионального уровня, в свою очередь, вносит свой вклад в многонациональную художественную культуру. Г. Челбораков – первый профессиональный хакасский композитор. Он создал высокохудожественные ценности, ставшие основой профессионального национального музыкального искусства, и его заслуги в истории хакасской художественной культуры имеют непреходящее значение.

Опыт становления хакасского музыкального искусства, как и всей художественной культуры, доказал необходимость, возможность и плодотворность социального и педагогического единства творческой интеллигенции. Исторически новая интеллигенция, на первых этапах вобравшая в себя старую, демократическую интеллигенцию, ныне представляет собой плоть от плоти народа, важный элемент общественной структуры. Процессы становления и развития новой творческой интеллигенции оказались типологически родственными у всех национальных культур. Хакасия долгое время воспринималась как отсталая окраина, и неудивительно, что сознание людей было подавлено предрассудками. Многим казалось, что этот народ не способен воспринимать формы современного искусства. Однако действительность убедительно доказала, что раскрепощенные народы способны не только в короткий срок овладеть передовой культурой, но и развивать ее в свойственных им национальных формах.

Третьим способом плодотворного взаимообогащения культур можно назвать использование коллективного творческого опыта во всех его видах, например, организация особых художественных союзов, к которым тяготеют мастера разных видов искусства. Общность мировоззрений художников, их творческих методов способствует взаимообогащению национальных культур и выявлению их потенциальных возможностей. Естественно, что крупные творческие завоевания подобных союзов становятся весомой величиной во взаимосвязях и взаимообогащении культур. Речь идет не только об отдельных мастерах, а об объединенной силе, развивающей национальное достояние Хакасии.

В 1996 году в Хакасии был организован Союз композиторов – событие огромного значения в музыкальной жизни Республики. 20 марта состоялась Учредительная конференция, на которой зам. министра культуры Республики Хакасия В.С. Коков подытожил значимость свершившегося: «Республика Хакасия в культурном плане выходит на новый виток в отношении с другими регионами России»8.

Коллективный творческий опыт в этом виде Союза нисколько не исключает самостоятельного действительного функционирования произведений отдельных мастеров искусства, их влияния на художественный процесс. И это совершенно естественно – ведь речь идет о творческих созданиях талантливых и оригинальных художников. Вне этого не существует никакого коллективного творческого опыта, он не может появиться из соединения даже очень большого числа серых и малоинтересных произведений и их авторов. Вместе с тем влияние на развитие художественных культур в плане их взаимообогащения эти творческие сообщества оказывают довольно значительное.

Музыкальная культура всегда была выражением и отражением жизни человека, всей ее полноты, многосторонности сложной диалектики его души, его исканий и прорывов. Именно через субъективное, через богатство, значимость чувствований человека, воссоздавалась живая сознательная история народа, утверждался его общественный и нравственный опыт. Музыкальная культура была «человеческой историей нации». Она одновременно была историей, философией, социологией, психологией, этикой народа. В социологическом плане культура сегодня осуществляет раскрытие и развитие творческого таланта целого народа и тем самым обеспечивает всестороннее проявление личности.

Одна из основных закономерностей развития художественной культуры – формирование художника нового типа: интеллектуала, обладающего определенной ориентация, для которого характерны связи с жизнью народа, его помыслами, стремлениями, чаяниями и надеждами. Для него связь с народом – это питательная почва, источник вдохновения, неисчерпаемый кладезь сюжетов, тем, идей, характеров. Уже говорилось, что все без исключения музыканты Хакасии сформировались под влиянием русской композиторской школы, но вопрос о влиянии нельзя трактовать упрощенно. Конечно, было обучение, но с течением времени, осваивая все новые пласты действительности, духовной жизни человека, композиторы овладевали всеми тайнами творчества, повышали свою общую и профессиональную культуру, расширяли свой идейный и жизненный кругозор. Процесс взаимовлияния все более усложнялся. Значение этого воздействия сказалось не столько в прямом продолжении художественных начал, традиций, сколько в стимулировании новых, причем часто неоднородных поисков и открытий, в расширении творческого арсенала искусства в целом. Каждый по-своему обогащает художественную культуру. Эстетические формы воплощения общего идеала всегда неповторимы. Характерно многообразие выразительных средств, национальных художественных форм и традиций. Способы эстетической выразительности художник выбирает сам. И мы должны радоваться не повторяемости или одновариантности культур, а их богатству и многообразию.

Итак, в 1996 году был создан Союз композиторов Хакасии, его председателем была избрана Нина Викторовна Катаева – композитор-песенник, преподаватель Абаканского музыкального колледжа.

Творчество Н. Катаевой, отличающееся своеобразием и свежестью мелодий, тонкой интонацией и особой задушевностью, в Хакасии очень популярно. В 1990 году Хакасским отделением книжного издательства был выпущен сборник «Хакасия – солнечный край», в который вошли многие ее песни, в том числе: «Абаканские волны» на стихи И. Костякова, «Песня об Абакане» на стихи С. Янгуловой, «Моя Хакасия» на стихи М. Кильчичакова, «Слово воина» на стихи Т. Кидиекова и другие.

Фольклоризм, поэтика контрастов, развернутость и ассоциативность образов – характерные черты выбранных ею стихов. Возникают целые своеобразные серии размышлений о необходимости красоты для человека. Не хлебом единым жив человек, ему необходима красота. Чувство прекрасного – это то, без чего человек не может стать человеком. И размышления Катаевой о красоте, о ее необходимости – это своеобразное утверждение значимости духовных ценностей.

Внимание композитора Катаевой обращено не на внешнюю событийность, а на внутренний мир героя, на диалектику души. Постоянным творческим импульсом для нее всегда был не только самобытный фольклор, но и первозданная природа родного края. Природа не может не волновать, не может не вдохновлять, но, пожалуй, самый характерный мотив ее творчества – это фольклорный мотив счастья, передающий ее собственное мироощущение. Отталкиваясь от первоисточников – образа, мысли, попевки, Катаева свободно развивает их, преломляя сквозь призму своей творческой индивидуальности, своего видения, живого ощущения не только самого народно-песенного мелоса, но и той среды хакасской жизни, которой эти образы фольклора были рождены. Богатейшая россыпь народной интонации, вбирающая в себя все новые приметы современности, дает неисчерпаемые возможности для выражения самых различных эмоций, для раскрытия самых разных тем.

Многие песни Катаевой популярны и любимы, но особое признание получила песня «Партизанские мадонны». «Благодарю Вас за песню «Партизанские мадонны» от себя лично как автор, а также от имени всех партизан смоленских бригад, в честь которых была написана эта песня... Я получил массу песен от партизан ВОВ и даже не подозревал, что эта песня может вызвать такой бурный отклик среди бывших партизан», - писал Катаевой автор стихов этой песни, украинский поэт А.Д. Середа. Читая трогательные письма тех, кому песня адресована, можно оценить творчество Катаевой-композитора: «Ваша музыка прекрасна», «Удивительно чутко и талантливо», «Примите благодарность за Ваш благородный труд», - вот выдержки из писем-откликов, написанных в 1983-1984 годах и любезно предоставленных нам для работы. Пожалуй, самая высокая оценка и самое большое признание творчества композитора заключается в предложении поэта А.Д. Середы написать музыку и к другим его стихам. Из письма 12.03.1983: «Нина Викторовна, у меня есть неплохое, на мой взгляд, стихотворение «Дороги лесные». Может быть, оно Вам понравится, и Вы найдете возможным написать музыку», или в письме от 16.05.84 содержится просьба написать музыку к стиху «Песня о друге».

Талант композитора Н. Катаевой востребован. Это – тоже качественный показатель уровня развития музыкальной культуры Хакасии. Это, одновременно, и пример того, как представители двух разных культур, Хакасии и Украины, на базе взаимного обогащения при плодотворном сотрудничестве создают высокие художественные ценности. Чем более зрелой и творчески сильной оказывается национальная культура, чем выше ее достижения в освоении актуальной общественно значимой тематики, тем заметнее ее собственный вклад в развитие музыкальной культуры в целом.

Для творчества Н. Катаевой характерны пропорциональность и классическая уравновешенность, новизна и оригинальность мышления, чистота и неподдельный лиризм. И, неизменно обращаясь к массовой аудитории, она остается верной своим главным принципам – доступности, понятности.

Интересной особенностью Союза композиторов Хакасии является то, что в Союз входят музыканты, занимающиеся не только композицией, но и проблемами развития хакасского инструментария. В данном случае, думается, можно сказать о следующем, четвертом способе взаимообогащения культур на основе изучения и развития национального инструментария, а также совершенствования игры на национальных инструментах.

Хакасы прошли в своем музыкальном развитии стадию шумовых инструментов. Реликтом в качестве такового остался один бубен, имевший значение чисто культового инструмента при камлании. Музыкальный историк Г. Молер замечает: «Искусство начинается с систематического употребления струнных инструментов»9. Основные хакасские национальные музыкальные инструменты (чатхан, хомыс, ыых), по номенклатуре предложенной профессором Беляевым, относятся к бронзовому и началу железного веков. Безусловно, можно согласиться с тем, что в результате охоты на животных, а также приручения их, человек заимел струны из конских волос или жил, стал использовать шкуры животных на корпусе бубна и хомыса. От исходных инструментов – тростниковой дудки и тетивы на луке, был проделан огромный тысячелетний путь до нашей эпохи. Тростниковая дудка была прообразом духового инструмента, а тетива – прообразом струны. Музыка все же еще долго оставалась вокальной, тесно связанной со словом. Изобретение инструментов означало прогресс в смысле кристаллизации музыкальных форм, лада и, вообще, приемов музыкального изложения.

Музыка, как и народные музыкальные инструменты, носит на себе отпечаток тех окружающих людей условий, под влиянием которых совершалось историческое развитие народа. «У всех народов, к каким бы темным историческим эпохам они не принадлежали, в каких бы недоступных для цивилизации пустынях они не обитали, мы всегда можем встретить свою национальную музыку и свои национальные музыкальные инструменты»10. Хакасское искусство вполне самобытно, в то же время являет черты общие всему человечеству на определенной стадии развития музыкального мышления. Подобное описание национальных инструментов (чатхана, хомыса, ыыха), а также история их возникновения были даны выше, на основе изучения трудов Кенеля, внесшего неизмеримо большой вклад в изучение хакасской музыкальной культуры.

Если хомыс и ыых фактически остались такими же, какими они могли бы быть века до нашей эры, то чатхан, появившись позже, совершил большую эволюцию в своем развитии в смысле улучшения своего вида и звучания. Чатхан оказался инструментом, представляющим гораздо бльшие исполнительские возможности, чем другие. В этом плане был необычайно интересен и сыграл очень большую роль сказитель Прокопий Кириллович Янгулов, живший в Саралинском районе. Он сам изготавливал чатханы и знал огромное количество наигрышей и тахпахов. Особенно значителен его вклад был в развитие техники игры на чатхане. Он умел часто менять лады, употреблял форшлаги, использовал подобие глиссандо, применял даже щелканье по струнам! Практически – это почти полная общеевропейская школа игры на струнных инструментах. Можно предположить, что на таком мастерском владении чатханом отразилось ознакомление жителей с игрой на русских народных инструментах, прежде всего, игрой на балалайке. Появление такой полной школы игры на чатхане, как у П.К. Янгулова – это пример плодотворного взаимообогащения культур.

А.А. Кенель не только дал подробное описание устройства инструмента, но и внес значительный вклад в организацию обучения детей игре на чатхане. На рубеже 50-х годов он вместе с чатханистом А.В. Янгуловым в Абаканской музыкальной школе обучали игре на чатхане воспитанников интерната областной национальной школы. Эта работа дала свои великолепные результаты: 7 ноября 1957 года в Абакане впервые выступил оркестр национальных музыкальных инструментов: чатханов, хомысов и ыыхов.

С 1977 года, уже в Абаканском музыкальном училище, Г.И. Челбораков ведет класс чатхана. Игре на чатхане обучаются все учащиеся коренной национальности, которые учатся на любом отделении музыкального училища. В 1979 году были опубликованы методические рекомендации Челборакова «Уроки игры на чатхане». Благодаря ему дети коренной национальности обучаются игре на чатхане у его учеников во многих уголках Хакасии.

В настоящее время в быту, в музыкальной самодеятельности и профессиональной исполнительской практике пользуются большим распространением следующие музыкальные инструменты: чатхан, хомыс, ыых, темир-хомыс, пырги, самысхи.

Более 20-и лет собиранием и изучением хакасского музыкального фольклора занимается музыкант, член Союза композиторов Хакасии, Анатолий Константинович Стоянов. Он, болгарин по национальности, хорошо владеет игрой на всех перечисленных инструментах, ведет большую исследовательскую работу: занимается собиранием изучением фольклора хакасов, тафаларов, тувинцев, алтайцев и на этой основе пишет произведения: «Хакасская поэма» для симфонического оркестра, «Тафаларская симфония» и другие произведения для фортепиано, баяна, хомыса, балалайки. Музыкантам и мастерам-чатханистам хорошо известны его статьи: «Хакасский чатхан в прошлом и настоящем» в книге «Вопросы истории Хакасии» (Абакан, 1977), «Описание хакасского чатхана и техника игры на нем» в книге «Вопросы хакасской филологии» (Абакан, 1977), краткая монография «О чатхане» (Абакан, 1996). Занимается он исследованием и других музыкальных инструментов: темир-хомыса, пырги и самысхи. Думается, что коротко можно остановиться на их характеристиках.

Темир-хомыс малоупотребим у хакасов. По форме этот инструмент напоминает камертон с его утолщением в нижней части. В середине, между вилкой этой основы закреплена одним концом тонкая стальная платина, загнутая концом кверху. Вилка темир-хомыса прикладывается к краю верхних и нижних зубов исполнителя, в то время как звуковая пластинка приводится в вибрацию частыми ударами пальца. Полость рта при этом играет роль резонатора, увеличивающего силу звука инструмента и изменяющего его высоту. Звук у темир-хомыса тихий и жужжащий. Аккомпанемент на этом инструменте невозможен. Исполнитель вставляет в произведение его звучание как украшение, иллюстрируя пение птиц и тому подобное. Инструмент хранят в специальном деревянном футляре.

Другие инструменты – пырги и самысхи – относятся к охотничьим манкам. Они имеют не музыкальное, а чисто промысловое значение. Охотничьи манки издают неопределенный фиксированный звук. Эти инструменты, по существу, являются одним из древнейших музыкальных орудий, появившихся уже в неолитическую эпоху. Такие манки свойственны всем народам, занимающимся охотой и звероловством. Из алтайских и присаянских народностей охотничьи манки имеются у тувинцев, у шорцев, в меньшей степени – у хакасов, так как охотничий промысел не является у хакасов самым важным фактором хозяйственной экономической жизни.

Пырги - или по-шорски – Абарга – манок для подманивания мараловых самок. Этот инструмент имеет вид длинной дудки от 35 см до 1 метра. Пырги делаются из лиственницы, что, по наблюдениям, гарантирует ее от высыхания. Инструмент состоит из двух половинок, которые складываются. На них натягивается кишка теленка или барана и все скрепляется деревянными кольцами. Охотники выбирают места, где пробегают животные, и кричат в эту дудку. Узкий конец дудки берут в губы и для получения звука воздух втягивают в себя. Когда хотят издать звук, то инструмент держат широким отверстием вниз, а во время вздоха делают сильное круговое движение широким концом вверх. Звуки пырги трудно назвать музыкальными, они довольно громкие и по тембру отдаленно напоминают фагот.

Один из маленьких охотничьих манков – самысха. Это манок для подманивания самок козуль. Самысха имеет чисто промысловое значение. Инструмент представляет собой кусок бересты, сложенный вдвое. Взяв его в рот, охотник кричит как козленок, зовущий мать. Длина инструмента всего 3-5 см.

Из всех национальных музыкальных инструментов самым распространенным и любимым у хакасов всегда был и остается чатхан. Многие мастера-чатханисты стремились к его усовершенствованию. Так например, в национальном театре был сконструирован 16-струнный чатхан, что, безусловно, обогатило его звучание. Следуя поэтическим фольклорным сказаниям и легендам. Анатолий Чебодаев сделал чатхан с 60-ю струнами, напоминающий арфу.

Современные технологии изготовления чатхана постоянно развиваются. Об этом свидетельствует множество направлений творческих поисков современных мастеров по улучшению звучания. Поиски оптимальных форм инструментов привели к возрождению качинских и кызыльских традиций: верхнюю деку стали делать чуть выпускной, в среднем всего на 5 мм, но это способствовало лучшему прижиманию струною порожка и улучшило качество игры. Использование чатхана в концертной практике привело к появлению вспомогательных приспособлений. Даже была предпринята попытка электрифицировать инструмент известным в Хакасии мастером по изготовлению чатханов – Алексеем Ананьевичем Шулбаевым. Им был сконструирован первый электрочатхан. Безусловно, все эти поиски заслуживают внимания и способствуют популяризации инструмента.

Нам необходимо остановиться на деятельности еще одного музыканта, члена Союза композиторов Хакасии, популяризатора чатхана – Павла Михайловича Кима, который успешно занимается проблемой синтеза чатахана с другими хакасскими музыкальными инструментами.

Традиционным использованием чатхана считается его сольное использование, а также его употребление в качестве аккомпанирующего пению. Национальное своеобразие – это не застывшее явление, оно изменяется, проникается новым духом. Опыт развития национальной культуры показывает невозможность механического использования художественных традиций прошлого для изображения современной действительности. Сегодня мы уже с полным основанием можем говорить о целом ряде интересных произведений П. Кима, в которых чатхан раскрывает свои совершенно новые и удивительные возможности: в «Праздничной увертюре» дано полное созвучие и гармоничное сочетание почти всех национальных инструментов: чатхана, хомыса, темир-хомыса, тюра и других. Очень сочно, насыщено звучит чатхан с ыыхом в обработке П. Кима хакасской народной песни «Степь», полное слияние тембров чатхана и хомыса дано в народном тахпахе «Котлы».

Одним из самых значительных достижений в этой области был опыт Г. Челборакова, давшего сочетание чатхана с симфоническим оркестром в «Симфонических размышлениях». Если произведения Кима свидетельствуют о развитии и обогащении национальной музыкальной культуры, то опыт Челборакова - о плодотворном взаимообогащении разных культур: чатхан в сочетании с западноевропейскими инструментами звучит необыкновенно красиво, появляется благоприятная основа для обогащения и обновления хакасского национального искусства, которое развивается не в замкнутом пространстве, а в тесном взаимодействии с другими культурами.

Весомый вклад в развитие чатханного искусства Хакасии внесли: А.Ф. Добров, С.П. Кадышев, П.В. Курбижеков, А.С. Бурнаков, П.К. Янгулов, М.Е. Кильчичаков и другие. В настоящее время чатхан активно пропагандирует молодые исполнители Е. Улугбашев, В. Кученов, С. Чарков, В.Боргояков и другие.

Начиная с 30-х годов XX века чатхан звучит за пределами Хакасии. Причем не только в различных городах нашей страны, но и за рубежом: в Монголии, Бельгии, Голландии, Швеции, Турции, Финляндии и других.

В процессе взаимообогащения культур, в укреплении интернационалистского сознания народов, в расширении их духовного, нравственного, эстетического горизонта рождается пятый способ взаимообогащения культур – взаимные контакты в разработке единых проблем развития национальных культур. Наглядным примером этого явления стал 1 Международный симпозиум «Чатхан: история и современность», проведенный в июне 1996 года в Абакане. В работе симпозиума приняли участие научные сотрудники, деятели культуры и искусства Республики Хакасия, ученые из регионов России, СНГ, зарубежных стран: Америки, Японии, Канады, Голландии и других. Тематика докладов и научных выступлений была очень разнообразной: «Чатхан как символ духовной культуры хакасского народа» (Г.Г. Котожеков), «Чатхан и возрождение хакасов как этноса» (Л.В. Анжиганова), «Хакасский чатхан» (А.К. Стоянов), «Хакасский чатхан и вопросы его происхождения» (В.Е. Майногашева), «Чадаган в традиционной культуре тувинцев» (В.Ю. Сузукей), «Японское кото. Родословная длинной цитры с плоской и круглой поверхностью» (Лео Тадагава) и другие.

Во время проведения симпозиума состоялись концерты лучших музыкальных и танцевальных творческих коллективов, самобытных фольклорных групп, организованы «круглые столы» по проблемам развития хакасского этноса и его национальной культуры. Состоялось открытие здания Республиканского научно-методического центра народного творчества, открытие выставки музыкальных инструментов в Хакасском республиканском краеведческом музее, открытие памятника хайджи.

Межнациональное живое общение с культурами других народов, восприятие накопленных ими ценностей усиливают и обогащают национальную культуру, в то время как обособление и изоляция ведут к утрате ею многих творческих импульсов и обеднению национальной культуры. Узнавание родственных черт в культурах других наций не упраздняет ощущение новизны и оригинальности, возникающего при встрече с этими культурами. Близость, родственность – это не повторяемость, это то, что помогает быстрее приобщиться к глубинным истокам жизни и культуры друг друга. Все более укрепляющее и развивающееся взаимообогащение исключает художественное однообразие, так как неисчислимые возможности каждой культуры, взаимодействуя между собой, способствуют проявлению нового в собственных национальных истоках. Проведение 1 Международного симпозиума стало знаменательным событием не только для Хакасии, но и для России, и, безусловно, послужит дальнейшему развитию и взаимообогащению национальных культур, росту духовного потенциала народов.

В современных условиях, когда роль художественной культуры в решении экономических и социально-политических задач, стоящих перед народами, еще более возрастает, вопрос о сближении и взаимообогащении национальных культур приобретает особо важное значение. Создаются условия для ликвидации унаследованного от прошлого экономического и культурного отставания отдельных народов, для выравнивая общего уровня культурного развития. Это одна из закономерностей общественного прогресса. Но, надо заметить, что выравнивание уровней культурного развития не означает отказа от национальной специфики или нивелирования культур. Выравнивание не означает приравнивания. Культуры никогда не совпадают по количественным или качественным показателям. У всех наций существуют свои обычаи, традиции, свой историко-художественный опыт, поэтому в культуре каждого народа функционируют свои формы и, соответственно, свои эстетические потребности. Развитие национальной культуры характеризует ее качественный рост. Одним из важнейших аспектов выравнивания уровней развития культур должно быть соответствие художественного творчества духовным запросам времени, то есть национальное искусство должно быть на уровне своей эпохи.

Хакасская культура сделала удивительно большой шаг от первоначальных музыкальных форм к реалистическому аналитическому искусству современности. Национальная культура словно торопится в сжатые исторические сроки наверстать упущенное, удивляя стремительным развитием своих сил.

Возникает другая закономерность – ускоренное развитие национальной культуры. Это не означает, что она в сжатые сроки должна пройти все стадии развития, которые прошли другие культуры. Ускоренное развитие подразумевает выпадение ряда звеньев, но эта неполнота пути и отсутствие некоторых стадий развития не наносят ущерба развитию данной культуры. Напротив, у нее появляются возможности избежать многих ошибок.

Процессы выравнивания уровня культурного развития и ускоренного развития культур закономерны и объективны, но их развитие не допускает искусственного ускорения или насильственного замедления. Ускоренное развитие обязательно должно учитывать национальное своеобразие этой развивающейся культуры, не допуская отрыва от своего традиционного. Только тогда этот процесс даст успешные и оптимальные результаты. Собственная национальная традиция является первым фактором, поддерживающим непрерывный темп ускоренного развития художественной культуры.

Вторым фактором можно назвать собственную национальную энергию, национальные творческие силы. Именно нереализованностью собственной силы художественного развития, своей энергии, можно объяснить столь интенсивный рост ранее отстававших национальных культур. Множество прекрасных фольклорных коллективов появилось в республике: фольклорный ансамбль «Улгер», эстрадная студия «Час Ханат», фольклорная группа «Айланыс» театра «Читиген», ансамбль чатханистов «Чон коглери», танцевальные коллективы «Жарки», «Тарина» и другие. Все они популярны и любимы публикой.

Наконец, третий фактор возможности ускоренного развития – это интенсивное использование опыта более развитых культур. Национальная культура как бы впитывает весь многосторонний опыт культурного развития других народов, она синтезирует достижения других культур. На первых порах развивающаяся культура воспринимает достижения других чаще всего в форме прямого подражания. Но это лишь временное состояние, за которым стоит желание как можно быстрее освоить новые формы искусства. Заимствование готовых эстетических образцов малопродуктивно. Воспринятые эстетические формы в какой-то степени должны соответствовать общему уровню национального художественного сознания, иначе они утрачивают свою действенность и коммуникативность.

До определенного времени такой способ восприятия полезен, потом культура, вобравшая в себя передовой художественный опыт других народов, довольно скоро обретает необходимую творческую самостоятельность и движется дальше ускоренными темпами, перешагивая через некоторые промежуточные ступени исторического художественного развития.

Вспоминается следующее сравнение В.Г. Белинского: «Чужое может переродиться со временем в национальное, как пища, принимаемая человеком извне, перерождается в кровь и плоть»11. Заимствование совершается на национальной основе и в национальной форме. Это и движет национальное искусство.

Время доказало доступность художественных вершин для любого народа, для любой национальной культуры. Различие уровней культур объясняется не субъективными, не психофизическими и прочими факторами, а разными условиями исторического, экономического и культурного развития народов.

Помимо индивидуальных завоеваний в процессе плодотворного взаимообогащения культур важную роль играет такой способ, как соавторство в создании произведений. Собственные творческие достижения каждого из мастеров вследствие общих устремлений и тенденций образуют нечто единое, особое явление в художественной культуре. И в этом качестве оно часто обогащает культуру не только своего народа, но и оказывает плодотворное влияние на развитие и обогащение другой культуры.

Примером подобных взаимодействий являются такие произведения, как комедия А. Топанова и Н. Зингеровского «Одураченный Хорхло» или многочисленные примеры содружеств (соавторств) в создании песен, как например, содружество хакасского композитора Н. Катаевой и украинского поэта А. Середы.

Сила творческого влияния каждого из авторов в их содружестве существенно увеличивает энергию эстетического воздействия произведения. Она вовсе не равна простой сумме художественных достижений мастеров, оно значительно выше этой суммы. Все зависит от глубины родственных начал, сказывающихся в произведениях художников, от значительности их творческих обобщений.

Следующим, седьмым способом взаимообогащения культур можно назвать различные взаимодействия в дальнейшем развитии фольклорных традиций. Носителями творческого опыта в развитии традиций в сознании и исполнении музыкальных произведений могут быть различные сообщества музыкантов, творческие коллективы. Ярким воплощением своеобразного народно-демократического искусства с высоким художественным профессионализмом и страстной эмоциональностью являются такие уникальные творческие коллективы, как хакасский национальный ансамблю «Улгер». В основе его репертуара лежит фольклор, но он выступает не как верхний слой, не как внешняя сторона, он как бы глубоко спрятан и переосмыслен с новых позиций. Найден такой аспект его освоения, который делает фольклор не тяжеловесным и неподвижным историческим грузом, а активно действующей и непрерывно обновляющейся творческой силой. Фольклор не является архаическим экзотическим украшением, способом погружения в мир сказаний, легенд и первозданных человеческих ассоциаций и восприятий, а служит надежной исторической опорой для дальнейшего самостоятельного движения и обретения многообразия.

Ценность традиций измеряется ее способностью быть основой для создания новых культурных ценностей. Тем отраднее появление произведений, в которых национальные традиции, соединенные с опытом музыкантов-профессионалов, «работают» с полной силой, образуя оригинальное художественное сочетание. В этом и заключается эволюция фольклорной традиции в процессе формирования и развития хакасской музыкальной культуры.

Долгое время фольклор наполнял лишь вокальную музыкальную литературу, но сегодня уже не всегда достаточно эстетических средств народной традиции для создания музыкальных произведений, стоящих на высоком уровне современного искусства. Лишь в сочетании вокальных (песенных) фольклорных традиций с профессиональным мастерством инструменталистов можно воссоздать многообразную динамику жизни. Значение фольклора как национального культурного достояния сохраняется, но, осваивая новые идеи, общественные явления, обогащая художественные выразительные средства, использование фольклора приобретает бльшую жизнеспособность, устойчивость и гибкость.

Хакасская национальная культура, как и любая другая, имеет свои традиции как в плане идейного содержания, так и в отношении конкретных форм проявления. Эти традиции являются духовными ценностями, родившимися и развивающимися в ходе длительной истории народа. Они обладают могучей жизненной силой, вошли в плоть национальной культуры, укоренились в сознании, в эстетических идеалах народа. Величественное по своим масштабам и значению народно-художественное творчество – это философия, ум, нравственность народа, выраженные в концентрированном виде. Свое – это то, что завещано предками, сохранено и отшлифовано историей.

Традиции – неотъемлемая часть культуры, но, будучи историческими, на новых этапах развития общества уже не могут полностью удовлетворить его потребности. Поэтому они подлежат дальнейшему развитию, и сама история создала условия для того, чтобы они вошли в контакт с лучшими достижениями мировой общественной культуры. Этот контакт приводит к многообразию, к органичным творческим формам взаимообогащения культур. Устарелые традиции обновляются, поднимаются на новые высоты, приобретают современное звучание. Хакасская музыкальная культура, опираясь на фольклорные традиции, вместе с тем их преобразует.

Восьмым способом взаимодействия и взаимообогащения культур можно назвать создание новых музыкальных жанров на основе полного освоения общеевропейских. Многие сферы культурной духовной деятельности людей, например, опера, кантата, балет, симфоническая музыка, до революции Хакасия не знала. Опыт развития доказал, что любой народ в любой сфере человеческой деятельности может достичь вершин при условии тесного взаимодействия с другими культурами. Постепенно эстетический опыт одного народа становится достоянием другого.

Высокий уровень народного песенно-художественного творчества был важнейшим фактором взаимообогащения культур, что и обусловило в достаточно короткий отрезок времени появление выдающихся произведений, становящихся уже межнациональным достоянием: опера А. Кенеля «Чанар Хус и Ах Чибек», опера Г. Челборакова «Горная девушка», симфония Ал. Крюкова на хакасские темы, «Праздничная увертюра» Н. Киркора, «Хакасская сюита» А. Новикова, «Хакасская поэма» для симфонического оркестра А. Стоянова и другие произведения.

Хакасская музыкальная культура в своем развитии прошла в высшей степени насыщенный период. Исчезло понятие «инородец». Произошло событие чрезвычайно знаменательное для судеб обеих национальных культур: сократилось историческое расстояние. То, что хакасская культура не прошла всех этапов развития европейской культуры не отразилось на ее эстетических качествах, на полноте и силе художественного мышления. Другое дело, что, как и любая другая культура, хакасская музыкальная культура развивается неравномерно. В определенный период времени одни жанры музыкального искусства развиваются успешнее других. Позже эти ранее отстававшие жанры нередко выдвигаются на первый план, завоевывая новые художественные высоты. Известная неравномерность свойственная и нынешнему этапу развития музыкальной культуры Хакасии. То, чего достигло ее песенно-художественное творчество, еще впереди у симфонической музыки. Решение проблемы не в том, чтобы от «легких» песенных жанров поднимать людей к «серьезным» жанрам, а в общем гармоничном широком прогрессе всех жанров искусства.

В достижении всестороннего подъема национальных культур большую роль играет такой способ взаимосближения и взаимообогащения, как коллективное творчество исполнителей разных национальностей.

Межнациональные явления в развитии культуры и искусства в известной мере стали типичными для нашего времени. Многие творческие коллективы Абакана, в том числе симфонический оркестр, духовые оркестры, оркестр русских народных инструментов, эстрадно-джазовый оркестр стали центрами воспитания интернационалистов. Именно в них создается благоприятные условия и открываются большие возможности для осмысления культурного наследия и прогрессивных традиций всех народов.

Совместный труд людей разных национальностей в многонациональных коллективах, решение единых задач, постоянные контакты, живое общение друг с другом – все это свидетельствует о духовном единстве общества. Интенсивное взаимодействие и взаимообогащение национальных культур в настоящее время является все более актуальным выражением их общности, воплощая современный уровень их сближения и развития, диалектической взаимосвязи национального в мировой системе культуры.

Коллективная работа исполнителей разных национальностей над созданием художественных произведений является интересным и одним из наиболее распространенных способов взаимодействия и взаимообогащения музыкальных культур. Решающее значение здесь приобретает содержательный, идейный критерий. Коллективы с большим успехом представляют лучшие образцы искусства Хакасии, а также пропагандируют творчество хакасских композиторов как у нас в стране, так и за рубежом.

Например, симфонический оркестр Абаканского музыкального колледжа в 1992, 1995 годах успешно гастролировал по странам Западной Европы. Концерты были даны в Германии, Швейцарии, Италии и Франции совместно с хором кафедрального собора города Фрайбурга. Или: духовой оркестр под управлением Г. Жульмина неоднократно представлял культуру Хакасии на Всесоюзных и Международных фестивалях и смотрах-конкурсах духовой музыки. Надо отметить, что качественный уровень исполнения произведений этими коллективами очень высок и вполне соответствует международному. Об этом свидетельствует то, что в 1990 году на Международном смотре-конкурсе духовых оркестров в Москве духовой оркестр из Хакасии занял почетное II-е место.

Произведения хакасских композиторов, профессиональное мастерство исполнителей-оркестрантов таким образом становится общим достоянием, получают признание и оказывают воздействие на развитие общества: составляются и успешно осуществляются планы сотрудничества, исполнительские коллективы вносят большой вклад в укрепление дружбы между народами. При этом результаты совместных усилий и творческих экспериментов оказываются исключительно успешными. Они способствуют ознакомлению с произведениями других культур, а также познанию и использованию в разных формах ценных традиций. Они призваны на языке музыки воплотить дух времени, красоту человеческой души. Как следствие, многократно возрастает ответственность авторов и исполнителей за свое творчество перед обществом.

Взаимодействие и взаимообогащение национальных культур означает не просто выявление, не пассивную демонстрацию накопленного каждой культурой прогрессивного художественного опыта, но, прежде всего, создание новых духовных ценностей, новых черт, особенностей культур, которых не было в них до процесса взаимообогащения. Открытия и плодотворные новаторские поиски одной культуры могут стать и часто становятся надежными ориентирами для других культур. Они помогают им в их собственном национальном развитии. Взаимодействия и взаимообогащение насущно необходимы каждой национальной культуре. Они продиктованы задачами, потребностями и необходимостью общего и внутринационального художественного развития, самой логикой его общественного развития. У национального искусства не может быть своей независимой замкнутой жизни. Общность культур составляют: идеологическое содержание культуры, многообразие ее форм, принципы взаимоотношений культуры и народа, определяющее значение творческого метода, нацеленного на правдивое отражение действительности. То есть, в каждом конкретном случае представляется возможность ставить вопрос не о наличии или отсутствии этих принципов, а о конкретном характере их действия и применения, отвечающем национальным особенностям склада и развития той или иной культуры. В общности этих принципов коренятся закономерности многоаспектного сближения, взаимообогащения национальных культур и укрепления их межнациональных связей.

«Национальные культуры наших народов, если так можно сравнить, представляют многоцветный ковер лугов, где каждый цветок по-своему красив и приятен, но все цветы вместе составляют еще большую красоту, вызывая многостороннюю эстетическую радость и духовное наслаждение» (из письма Н.Г. Доможакова Первому секретарю ЦК КПСС Н.С. Хрущеву от 02.12.1958)12.

Сочетание всего лучшего, что есть в национальной культуре, с передовыми достижениями мировой культуры – это залог формирования новых, огромных по своему значению эстетических ценностей. Теперь возникает необходимость отметить особенности и значение самих художественных ценностей, в которых в единое целое сливаются познавательные, идейные, эстетические и эмоциональные начала. Художественные ценности характеризуют качества творческих созданий, которое обуславливает длительность и своеобразие их функционирования. Поэтому художественные ценности следует рассматривать не как отвлеченную категорию, не как нечто обособленное от самих произведений искусства, а как их важнейшие свойства. Можно сказать, что художественные ценности равнозначны силе и глубине образного проникновения в процессы жизни, внутренний мир людей, равнозначны объемности творческих обобщений. Нетрудно заметить, что художественные ценности и творческие обобщения – понятия, тесно связанные между собой, но не тождественные друг другу. Творческие обобщения в искусстве составляют неотъемлемое свойство многих видов и жанров музыкального творчества. Само это понятие предполагает образное претворение реальных явлений действительности, духовной жизни людей, черты художественного анализа и синтеза. Изучение процессов взаимодействия и взаимообогащения культур дает возможность проанализировать и рельефно показать реальное функционирование эстетических ценностей, созданных разными народами и в разных условиях.

Особенность произведений искусства, возникающих в той или иной национальной культуре, заключается сегодня во все возрастающей общности проблематики, которая не только не ведет к нивелированию особых черт, но и является основой для раскрытия богатства культур. Они воспринимаются другими национальностями не только как чужие, то есть возникшие в других конкретно-исторических и национальных условиях, но и как свои, то есть ставящие близкие всем проблемы, порожденные общими процессами. Внутреннее содержание художественных ценностей характеризуется тем, что оно сильно, концентрированно и ярко передает богатство и многообразие действительности. Тематика и проблематика произведение на современном этапе широка и разнообразна, она отражает многие стороны человеческого бытия.

Современные произведения воплощают гуманизм, широту философских концепций, интернационалистический пафос, углубление национального самосознания. Современное искусство талантливо, многозначно, прогрессивно, утверждает нравственное значение и гуманистические ценности. Очевидно, что своеобразие национальной художественной культуры не является свойством, которое по самой своей природе ей присуще и вытекает из одних лишь особенностей национального характера. Оно, это своеобразие, - результат развития и неотделимо от тех реальных достижений крупных мастеров музыкального искусства, которые основываются на глубоком осмыслении и образном претворении исторического духовного опыта народа. Глубоким содержанием, профессиональным мастерством и своеобразием отмечено творчество композиторов Хакасии: А.А. Кенеля, Г. И. Челборакова, Н. В. Катаевой, А.К. Стоянова и других.

Признавая важной особенностью эстетических ценностей высокую меру раскрытия общезначимого, меру совершенства его воплощения, к межнациональным явлениям может быть причислено творчество отдельных исполнителей. Художественные произведения, созданные ими, их творческие обобщения стали активным фактором взаимодействия и плодотворного взаимообогащения культур. Сегодня Хакасия располагает многочисленными исполнительскими кадрами разных национальностей. Расцветает национальное музыкальное искусство. Его серьезные достижения продолжают богатые традиции фольклора и обогащают профессиональное искусство.

Среди популярных и любимых в Хакасии исполнителей следует назвать народных артистов Республики Хакасия, заслуженных артистов Тувинской АССР, заслуженных работников культуры РСФСР Клару Сунчугашеву и Владимира Чаптыкова, народного артиста Республики Хакасия, заслуженного работника культуры РСФСР Владимира Терешкова, заслуженных артистов РСФСР, заслуженных артистов Республики Хакасия и Республики Бурятия Екатерину Кыштымову и Леонида Третьякова, заслуженного работника культуры Республики Хакасия Ирину Малину и других.

Творчество отдельных исполнителей и их огромную роль в развитии культуры, на наш взгляд, можно определить как один из самых активных способов взаимообогащения культур.

Контакты между авторами и исполнителями произведений приносят богатые, многообразные плоды и углубляют чувство сопричастности и ответственности за общее дело. Произведения, в которых они раскрывают процессы глубоких социальных преобразований на хакасской земле и духовного возрождения ее народа, становятся подлинно общественно и художественно значимыми.

Художественные ценности не обособлены от ценностей, накопленных искусством прошлого. В процессе дальнейшего функционирования крупные художественные произведения прошлого раскрывают разнообразные свойства воплощенных в них идейно-эстетических обобщений. Вступая в соприкосновение с новыми явлениями действительности, с явлениями духовной жизни общества, творческие обобщения загораются новым светом, причем более ярким. Так произошло в 1996 году с постановкой оперы Верди «Травиата» в концертном варианте силами артистов Хакасской филармонии, ими же в 1998 году была поставлена и другая опера Верни – «Аида».

Важной особенностью современной художественной культуры Хакасии является то, что она развивается усилиями не только профессиональных мастеров искусства, но и активным творчеством самодеятельных композиторов. В Хакасии имеется широкий простор для развития художественной самодеятельности и большие возможности для раскрытия своих способностей и дарований. Самодеятельное народное творчество является полноправным компонентом многонациональной культуры Хакасии, поэтому творчество самодеятельных композиторов следует определить как следующий, десятый, способ взаимообогащения культур. В его основе лежат те же общие закономерности сближения и взаимовлияния культур.

В Хакасии имеется Республиканский научно-методический центр народного творчества, который способствует развитию художественного творчества масс. Оно проявляется в различных формах, большое распространение получило сотрудничество музыкантов-профессионалов с самодеятельными композиторами. творчество народных талантов содействует повышению культурного уровня народа и совершенствованию его эстетического восприятия. Безусловно, это необходимо для дальнейшего обогащения национальной культуры.

Исходя из того, что народ является основным творцом культуры, и именно он пользуется ее богатствами, необходимо заботиться о привлечении самодеятельных музыкантов к активной творческой деятельности. Диапазон проявлений у музыкантов очень широк: лирическая откровенность, доверительность сочетаются с философскими размышлениями о проблемах жизни. Эпик спокойно и неторопливо исследует события и характеры, обстоятельно, с исторической точностью. Эмоционально приподнято может быть творчество другого композитора, оно сродни шумному всплеску, переполнено неукротимой энергией. Именно так можно охарактеризовать творчество Анатолия Иннокентьевича Токмашова.

А. Токмашов - самодеятельный композитор, энтузиаст, талантливый певец, разноплановый инструменталист, играющий на чатхане, баяне, рояле, гитаре. Это человек увлеченный, ищущий, неугомонный. Самая характерная его черта - доброта, и тем удивительнее его бесконечная доброта, чем больше узнаешь о его детдомовском детстве. Его жизненная позиция выражена следующим образом: "Меня окружали и окружают добрые люди, таких людей большинство в этой жизни, иначе она бы прекратилась". С этой позиции и исходит его творчество, его направленность: любовь к жизни, любовь к родному краю, любовь к женщине, призыв к доброте и милосердию.

Общение с его произведениями - это всегда задушевный разговор, дающий многое для сердца, для души. Его произведения лаконичны, задушевны, отмечены господством светлого колорита с оттенками моментов грусти. это лирические импровизации, картины-настроения, поэтические чувства, охватывающие при созерцании просторов Родины. Сделать людям добро, доставить человеку радость - такова суть его творчества.

Жанры творчества Токмашова разнообразны. Большое место среди них, как у всех хакасских композиторов, занимают песни. В них поэтическое видение композитора, принципы изображения действительности какое-то время остаются в рамках фольклорного мышления. Именно фольклор стал основой его образности и тематизма. Диапазон этой образности довольно большой: от лирических образов покоя и созерцательности до активных народных празднеств. Наиболее популярны его детские песни, песни об Афганистане и о скоротечности времени.

Творческое общение с композиторами-профессионалами оказало на него очень большое влияние. Желание учиться давало стимулы для творческого развития и появления новых качеств его художественного мышления, что было бы совершенно невозможно при вынужденной учебе. Как результат – творчество Токмашова обогащается новыми формами и жанрами. Появилась 4-х частная оркестровая сюита «Цвети, Хакасия», симфоническая поэма «Алтын-Арыг».

Из фортепианных пьес наиболее интересны, на наш взгляд, три. 1) «Шаман». Это жанровая миниатюра, свидетельствующая об обращении композитора к фольклору, к его истокам. 2) «У подножия Саян». Это лирическая камерная пьеса прозрачного звучания, оставляющая тонкое ощущение пейзажа одного из художников Хакасии А.Ф. Калинина. Пейзаж – очень трудный жанр, передающий состояние природы, которая ассоциируется с человеческими чувствами. На первом плане здесь находятся не виртуозно-технические задачи, а задачи более высокие – эстетические, передающие восхищенное отношение к природе. 3) «Токката». Уже первыми звуками, тревожными ритмами, гулкостью фактуры вызывающая ассоциации с работами другого художника Хакасии – В.А. Тодыкова: мужественные всадники-хакасы на неутомимых конях несутся в стремительной скачке, и кажется, ничто не в состоянии сдержать их бег навстречу свободе и простору. Так в творчестве самодеятельного композитора А. Токмашова происходит своеобразное и смелое использование фольклорных сюжетов и мотивов. В концертной обработке преподавателей-пианистов музыкального колледжа все эти пьесы часто звучат на сцене.

В результате творческого взаимодействия в современном музыкальном искусстве Хакасии происходит своеобразный двойной процесс: во-первых, благодаря развитию творческих сил и раскрытию духовного потенциала самодеятельных национальных композиторов обогащается свое национальное музыкальное искусство, во-вторых, благодаря формированию новых стилевых форм и жанров происходит процесс дальнейшего взаимообогащения культур. При этом новые жанры и идеи во многом обусловлены эстетическими нормами и законами фольклора: в данное время А. Токмашов работает над 2-х актной оперой в тахпаховом стиле «Лебединая песня» по произведению Н. Тинникова «На рассвете». Так художественная энергия самодеятельных авторов, ранее как бы дремавшая, вырывается наружу и оказывает свое влияние на развитие искусства. Скрытый творческий потенциал трудно поддается конкретному анализу, но он представляет собой реальную величину, которую нельзя не учитывать при рассмотрении вопроса взаимодействия художественных культур.

Искусство любой национальной культуры на том или ином этапе формирования и развития нуждается в том влиянии, в тех стимулах, которые отвечают ее внутренним потребностям, и особенно стимулирующее воздействие оказывает те произведения, в которых заключен сплав фольклорных истоков и актуальности содержания.

В разных жанрах искусства создается немало произведений, и само собой разумеется, что лишь небольшая их часть является подлинными ценностями, и эти истинные творения оказывают непреходящее обогащающее воздействие, захватывают самые глубины человеческой души. Возникает необходимость содействия созданию новых художественных ценностей, а также – необходимость самого бережного отношения к традиционным особенностям национальной культуры.

Так был вызван к жизни еще один (одиннадцатый) способ взаимообогащения культур – создание целого ряда обработок произведений хакасских композиторов или обработок народных песен.

Способ обработки материала можно считать одним из вариантов совместного создания художественных ценностей. Этот творческий метод предполагает особый тип художественного мышления. Для достижения результатов в создании концертной обработки сначала необходимо обеспечить ценностный подход к отбору произведений, так как показывать богатства национальной культуры можно только на ее лучших достижениях. Потом, после отбора, автор ищет множество вариантов обработки материала и вновь производит отбор. Лучшие из вариантов остаются и служат популяризации выбранного материала, либо народной песни, либо произведения композитора.

Это пример наглядного плодотворного взаимообогащения культур: национальная музыкальная культура дала основу, базу для развития творческого дарования талантливых музыкантов, а они, в свою очередь, обогатили ее своими маленькими шедеврами.

Речь идет о музыкантах инструментального квартета «Аллегро». Этот известный в Хакасии коллектив был создан выпускниками Абаканского музыкального колледжа: Дмитрием Крупиным, Денисом Сусликом, Вячеславом Инкижековым и Леонидом Танеевым. Нетривиальный состав (скрипка, кларнет, баян и балалайка-контрабас), мягкая интеллигентная манера исполнения принесли ансамблю известность среди слушателей. Начав с исполнения произведений В.Н. Галочкина, музыканты создали собственные обработки. Сейчас в их репертуаре довольно много мелодий разных народов – русские, болгарские, еврейские, корейские и другие, а также обработки произведений хакасских композиторов. Особенно удачны «Ах хазын» Челборакова и «У подножия Саян» Токмашова.

Касаясь существа взаимообогащения национальных художественных культур, мы имеем в виду не только содержательные моменты, но и обогащение художественных средств познания интенсивно развивающейся действительности, многообразных связей человека с прошлым и настоящим, способов типизации образности, характеров, усовершенствование многокрасочной жанрово-стилевой палитры изобразительных средств – эпических, лирических, романтических и других, которые позволяют более полное раскрытие богатств внутреннего мира человека, охватывают во всей ее полноте чрезвычайно усложнившийся мир человеческих отношений.

Музыканты с интересом изучают опыт других национальных художественных культур, стремясь освоить отдельные открытия в сфере современного мышления. Закономерно их обращение к изучению новейших авангардных систем, к более широкой и свободной трактовке современных музыкальных средств. Безусловно, все это расширяет и обогащает возможности искусства. Такого рода достижения, если они по-настоящему весомы, не только осваиваются родной для художника национальной культурой, но в условиях интенсивных творческих контактов становятся межнациональным достоянием.

Непрерывное взаимоознакомление с творческими достижениями других народов и проведение всевозможных мероприятий является необходимым источником и еще одним способом взаимообогащения культур. Это характерно для всех народов, потому что музыкальный язык, являющийся основным средством взаимного обогащения в музыкальном искусстве, понятен людям всех национальностей. Главным началом в этом процессе является принцип глубокой заинтересованности во взаимном творческом обмене всех наций и народностей, создающих реальные художественные ценности.

В настоящее время взаимное общение деятелей искусства и его потребителей с творческими достижениями других народов происходит очень интенсивно и в разных формах. Огромную роль в этом выполняют проводимые по всей стране дни и декады той или иной национальной культуры. Самую существенную часть таких мероприятий составляет ознакомление слушателей республики, в которой проходят дни культуры, с художественной жизнью других народов. Организовываются встречи с деятелями культуры и мастерами искусств, творческие выступления художественных коллективов, как профессиональных, так и самодеятельных, авторские вечера композиторов. Лучшие произведения исполняются на сценах концертных залов, издаются и распространяются в массах. Устраиваются всевозможные представительные выставки.

Все это приносит свои положительные результаты. Переход к комплексным формам художественного обмена играет исключительно важную роль. Крупные совместные мероприятия способствуют обогащению национальной культурной традиции, лучшие произведения пополняют исполнительский репертуар, а главное - эти мероприятия дают плодотворные идеологические результаты, вводя в активное обращение все самое лучшее из художественной практики.

В Хакасии проводится целый ряд культурных мероприятий: всевозможные конкурсы бальных и современных танцев, эстрадной и национальной эстрадной песни, фольклорные фестивали, фестивали эстрадно-джазовой музыки, многочисленные концерты камерной, симфонической и духовой музыки, профессиональные конкурсы юных музыкантов имени А. Кенеля. В целях пропаганды искусства успешно проводятся различные дискуссии. Доступ к знаниям, к богатству духовной культуры обеспечил неисчерпаемые возможности для подъема художественного творчества. Выявлению дарований, раскрытию творческих способностей служат фестивали самодеятельного творчества. Широкую популярность приобрела и такая форма, как шефство, оказание методической помощи самодеятельному творчеству, как проявление обоюдной заинтересованности: профессионалы готовят себе кадры для обучения, а самодеятельные артисты, в результате оказания методической помощи, получают определенные знания. Трудно переоценить в этом процессе ту роль, которую играют средства массовой информации (печать, телевидение, радио), опирающиеся на современную технику.

Они вывели музыкальное искусство за пределы концертных залов, они необозримо расширили его возможности в идейно-эмоциональном воздействии на человека. Их значение в деле сближения и взаимообогащения культур народов, разумеется, никак не сводится к простому показу достижений. Они содействуют освоению того лучшего, что создано мастерами разных национальных культур, позволяя увидеть развитие художественной культуры в некоторой общей перспективе.

К следующему способу взаимодействия и взаимообогащения культур можно отнести такие формы культурного сотрудничества народов, как организация международных форумов, семинаров, симпозиумов.

В 1994 году в г. Алматы прошел I Международный симпозиум «Музыка тюркских народов», в котором участвовали специалисты из США, Германии, Франции, Венгрии, Испании, Турции, Казахстана, Азербайджана и многих республик Российской Федерации. Основные задачи этого форума заключались в активизации обмена опытом между различными этно-музыковедческими школами, в утверждении научного статуса музыкальной тюркологии как самостоятельной дисциплины и выработке перспективной программы ее развития. Много внимания было уделено общим и методическим проблемам музыкальной тюркологии и проблемам взаимодействия культур.

Республику Хакасия на симпозиуме представляли артисты национального ансамбля «Улгер» (руководитель фольклорной группы - Юрий Кыштеев). На форуме четко обозначалась тенденция к единению тюркских народов, возрождению национальных традиций и обрядов. I Международный симпозиум «Музыка тюркских народов», проведенные в г. Алматы, и I Международный симпозиум «Чатхан: история и современность», проведенный в г. Абакане в 1996 году, безусловно, еще более углубили сотрудничество в области художественной культуры, дали большой импульс, внесли определенный вклад во взаимообогащение культур.

Основные черты такой формы сотрудничества можно выразить так:

1. полное равноправие при сотрудничестве и культурном обмене, совершенное отсутствие тенденции доминирования одной культуры над другой;
2. широкий обмен как результат высокой активности в передаче своих достижений, равно и в усвоении достижений других народов;
3. широкий диапазон демонстрации и восприятия произведений музыкального искусства всех народов;
4. постоянный обмен наиболее выдающимися идейно-полноценными, интересными в художественном плане произведениями, как результат компетентного и вдумчивого отбора эстетических ценностей;
5. потребность в сотрудничестве, становящаяся необходимостью.

Утверждаются национальные убеждения, взаимное доверие в укреплении духовной жизни, мировоззренческих и нравственных принципов. «Каждая нация значительна и нужна для истории, иначе она не возникла бы, а возникнув, распалась бы мгновенно»13. Каждая национальная культура, взаимодействуя с другими, воспринимая и преобразуя их опыт, сопоставляя его с собственными традициями, обретает новую энергию для продвижения вперед, развивая свою национальную культуру. Причем, это взаимодействие происходит очень активно, культуры как бы чувствуют жизненную необходимость этого взаимодействия. «Взаимные встречи, взаимное узнавание братских культур – это своего рода кислород, необходимый для свободного и здорового роста»14.

Постоянно развивающееся современное национальное искусство Хакасии, ее огромный культурный потенциал, полезный опыт, делают Хакасию равноправным партнером в культурном сотрудничестве. Тенденция к взаимопониманию, взаимообогащению и сотрудничеству всегда будет брать верх и, в конечном итоге, станет главной тенденцией времени. Культура нашей страны многонациональна, она служит всем народам и выражает их общие идеалы. Она вбирает в себя все общезначимое в достижениях и самобытных традициях национальных культур. Сегодня культура становится силой идейно-нравственного сплочения. Этот прогрессивный процесс отвечает интересам всех народов, культура не имеет национальных барьеров, она представляет собой органический сплав духовных ценностей, создаваемый всеми народами.

Следует подчеркнуть, что духовная культура общества – это не комплекс явлений, отражающих процессы действительности, а активная сила, оказывающая мощное воздействие на общественную жизнь и внутренний мир человека. А.В. Луначарский в свое время отмечал, что «под культурой подразумеваются все те усилия человека и достижения его, которые направлены на то, чтобы улучшать самого человека и всю природу вокруг него, приспособить обстановку человека к его потребностям и дать, таким образом, возможность широко и вольно развертываться всем хорошим задаткам, имеющимся у человека, приблизить человека к подлинно человеческому, высокому, светлому, братскому счастью»15.

Итак, духовная жизнь целенаправленно развивается в двух направлениях. Первое направление связано с общим духовным ростом общества, оно определяет новые способы отношений человека со своим природным окружением. Второе направление связано с большим вниманием к человеку, как личности, с развитием его способностей, дарований и самосовершенствованием. Взаимодействие этих направлений обусловливает более полное, глубокое понимание людьми самих себя, а также тех исторических обстоятельств, в которых они живут. Это взаимодействие способствует зарождению новых общественных идеалов.

В центре культуры стоит человек, и она призвана обеспечить условия для полного и свободного раскрытия всех его способностей, формирование и воспитание всесторонне развитой, творческой и социально активной личности; ее рост, прежде всего, обусловливается общим прогрессом общества, его технической базой, совершенствованием общественных отношений и системы культуры. Но для этого необходимо целенаправить усилия самого общества, в первую очередь, путем использования исключительно богатого арсенала средств и возможностей культуры, а также собственным стремлением каждой личности к самосовершенствованию. Надо подчеркнуть, что это должно быть не однократным действием, а постоянным процессом. И художественной культуре в этом процессе принадлежит исключительная роль.

Дело в том, что искусство в большей мере, чем другие сферы духовного освоения действительности, оказываясь в центре человеческих интересов, вбирает в себя и философскую, и нравственную проблематику. В этом искусство оказывается сходным с философией. Философия и искусство в системе духовной культуры играют колоссальную роль в воспитании человека как всесторонне развитой личности. Они формируют его мировоззрение, его жизненные позиции, мораль, культуру. В ходе исторического развития общества диапазон воспитательного воздействия искусства постоянно расширяется, усиливается его гуманистически-общечеловеческих пафос. Опять-таки, говоря о гуманизме культуры, мы имеем ввиду ее двуединую функцию преобразования человека и окружающего его мира. Общество поставило на службу человеку все созданные и создаваемые ценности культуры и искусства, дало ему возможность развивать свои способности и таланты, подчеркнуло его активное, сознательное участие в деле развития культуры. Всесторонний и постоянный рост жизненного и культурного уровня народов, составной частью которого стало динамичное развитие культур, является одним из важнейших проявлений гуманизма на практике. Идеи гуманизма составляют живительный источник замыслов и творчества, раскрывающих и защищающих новые отношения равенства между людьми разных национальностей.

Плодотворное взаимообогащение культур включает в себя в виде своей неотъемлемой части освоения людьми, потребителями искусства, наиболее значительных художественных ценностей. Активное приобщение их к художественным ценностям вызвано потребностями разных слоев населения расширить свой духовный горизонт и стремлением удовлетворить свои эстетические запросы.

В связи с изложенным, четырнадцатый способ взаимообогащения культур можно определить как успешное воплощение программ действительного распространения и демократизации культуры, позволяющее культуре, с социологической точки зрения, стать всеобщим достоянием, предоставив все более широким слоям общества возможность проявления творческой активности. Эта программа распространения и демократизации культуры основывается на осуществлении трех взаимосвязанных задач:

1. обеспечение полной доступности культуры народу;
2. активное распространение гуманистических ценностей прошлой и современной культуры;
3. всемерное поощрение и развитие творческого участия масс в создании и освоении ценностей культуры.

Действительно, на сегодняшний день можно отметить значительное расширение публики, пользующейся достижениями культуры и искусства, постоянный эстетический рост новой аудитории потребителей искусства. Этот рост происходит не такими быстрыми темпами, как хотелось бы, но он характеризуется непрерывным расширением горизонтов национальных и общих зрительских интересов. Сегодняшний потребитель культуры и искусства не является пассивным. Он достаточно активно воспринимает процессы, происходящие в области искусства, он высказывает свое мнение, может оценивать реальные творческие успехи или заявить о своей неудовлетворенности. И если искусство сегодня оказывает мощное воздействие на огромную аудиторию, то, в свою очередь, духовные запросы потребителей искусства, их мнения и оценки существенно влияют на его рост. Развитые эстетические вкусы, обостренность и чуткость восприятия явлений искусства благотворно сказываются на качестве художественной культуры. В этом заключается диалектичность отношений между создателями и потребителями эстетических ценностей.

В результате определенных достижений в развитии культуры уже сформировался определенный «массовый потребитель искусства», отличительной чертой которого является постоянное повышение заинтересованности в развитии национальной культуры и искусства. Безусловно, проводится большая работа по усвоению и распространению всего самого значительного в художественном наследии прошлого и современного, но особое значение имеет то, что расширились наши представления о собственном национальном художественном наследии. Это и позволяет по-новому оценить богатство национальной культуры и открыть в ней много новых жемчужин.

Исключительную актуальность сегодня приобретает задача поисков путей и средств того, чтобы лучшие достижения национальной культуры и искусства стали достоянием широкого круга трудящихся. Один из них – ознакомление людей с художественными ценностями современного искусства Хакасии, требующий определенной подготовки эмоционального и интеллектуального мира потребителей художественных ценностей в освоении новых форм, видов и жанров искусства. Другой путь – обучение национальных кадров. Конечно, необходимо приобщение всех слоев населения к знаниям, науке, искусству, и чем основательнее мы сумеем понять общую и специальную культуру населения в соответствии с требованиями времени, тем эффективнее сможем осуществить основные цели развития общества.

Такое огромное внимание повышению общей и специальной культуры всех членов общества уделяется потому, что в наши дни вся система культуры развивается небывалыми темпами. В последнее время достигнуты значительные успехи в обеспечении всех необходимых условий для самосовершенствования человека. Сегодняшняя задача - подготовка специалистов с высшим образованием, что, в свою очередь, позволит ставить и разрешать более масштабные и перспективные задачи в области культуры.

На сегодняшний день уже создана единая и стройная система образования - Хакасский государственный университет имени Н.Ф. Катанова - система, которая обеспечивает выявление и развитие способностей и дарований в области музыкального образования и художественного творчества, дающая необходимые знания и подготовку по специальности. Анализируя наши общие творческие достижения, можно с уверенностью сказать, что в Хакасии созданы условия для сотрудничества национальной интеллигенции в формировании кадров науки и искусства. Если хотите, это уже программа всенародного эстетического воспитания. Она имеет многоаспектный характер, но ее основой является приобщение населения и каждой личности к искусству, повышение роли искусства в эстетической культуре и, вообще, в духовном формировании человека. Именно искусство является наиболее концентрированным выражением эстетического, самым свободным проявлением творческих сил и возможностей человека. При университете для подготовки научно-педагогических кадров открыта аспирантура, где могут обучаться представители всех народов, проживающих в Хакасии. И если в данной связи проводятся разнообразные организационные и другие мероприятия, используется богатый арсенал средств, то отнюдь не для того, чтобы навязать личности нечто ей чуждое, а с целью пробудить в ней внутреннюю индивидуальную и свободную потребность в творчестве. Именно в этом наиболее полно и осязаемо проявляется социальная активность эстетического воспитания.

Создавая и утверждая новые художественные ценности, культура, в своем огромном разнообразии, выявляет себя как сила, преобразующая человека. Люди не только пользуются духовным богатством общества, но и, на более высоком качественном уровне, выступают его создателями. Таков один из кардинальных признаков сегодняшней культуры. Человек всегда был и остается в центре интересов и усилий культуры и искусства. Он не только тот, кому предназначены лучшие художественные ценности прошлого и современного искусства, но и тот, что непосредственно своим трудом, способом жизни, мышления, своей моралью и эстетическим отношением к действительности участвует в их создании. Другими словами, по мере того, как возрастает значение субъективного фактора - сознательного творчества, возрастает и значение культуры в жизни общества.

Культура и искусство способны в единстве и взаимодействии со всеми элементами общественного развития (решение политических, социально-экономических и идейно-воспитательных проблем) существенным образом помогать росту сознательного творчества. Человек, который органично приобщился к искусству, то есть посредством постоянного и притом все более квалифицированного восприятия художественных ценностей, раскрывая в себе художника, оказывается иным в жизни, в любой своей деятельности, во взаимоотношениях с людьми. Культура выступает как источник интеллектуального и нравственного здоровья человека. Для нее характерны особые формы человеческого общения. Вопросы, касающиеся взаимоотношений между людьми, приобретают социальное звучание. Культура направлена на преодоление всего, что ведет к разобщению людей, к растворению личности в обществе, к отчуждению ее от общества, а активное общение людей между собой ведет к познанию и взаимообогащению культур людей разных национальностей. Цель культуры - развитие этих обогащающих отношений. В процессе общения неизменно происходит расширение кругозора личности. Интеллектуальная, эстетическая и нравственная стороны общения выступают как различные формы «духовного питания», без которого невозможно существование личности и развитие ее способностей к творчество. Вот почему именно в отношениях между людьми рождаются прекрасные нравственные ценности.

Культура открывает всем доступ к мировой сокровищнице искусства, к современным знаниям о других культурах и их взаимодействии. Приобщение к культуре помогает подготовиться к восприятию искусства всех народов, к умению пользоваться его дарами и развивать в себе эстетические чувства художника. Сегодняшняя культура, базирующаяся на идеалах гуманизма, способствует самовыражению личности, ее активному включению в общественную жизнь. В этих условиях необычайно возрастает значение культуры, призванной не только осмысливать всю эту проблематику, но и активно воздействовать на характер ее решения.

Характерным моментом нашего времени является то, что сейчас культура и искусство стали проявлять себя как важнейшие динамизирующие элементы жизни. Поскольку культура и искусство все более активно воздействуют на формирование личности, ее образ жизни, то культурная деятельность на основе реальных возможностей превращается в потребность, причем потребность применять свои способности и заниматься плодотворным творческим трудом весьма перспективна. В процессе превращения культурной деятельности в потребность огромное значение придается соотнесенности с историей, как бы срастанию с ней, появлению ощущения своего единства с ней. Тот, чей мир практических и духовных взаимосвязей не развит, сведен к минимуму, может быть только ограниченным, односторонне развитым человеком.

Итак, культура не только формирует систему ценностей, она дает людям в какой-то мере общую жизненную основу, а уровень культурных потребностей и интересов человека является одним из показателей реального гуманизма данного общества. Художественная культура - это не совокупность произведений в определенный период времени, а многообразие воздействий на человека. Основой общности художественных культур являются единые идейно-эстетические, а также социально-эстетическое функционирование художественных ценностей.

Наше время требует не только своего художественного исследования, но и своего глубокого философского анализа. Чем в большей мере искусство наполняется философской культурой, точно также, как философия - богатством художественной мысли, тем значительнее окажется картина духовной жизни общества.

Изучение культуры в ее единстве и вместе с тем в ее противоположности является важной стороной исследования духовной жизни. Разумеется, в реальной жизни хакасскую и русскую музыкальную культуру точно разграничить невозможно, поскольку судьбы этих народов переплетены самим ходом исторического развития. Это проникновение культур народов издавна составляет один из важнейших факторов прогресса. С диалектической точки зрения взаимосвязь категорий интернационального и национального правомерно рассматривать как соотношение общего и особенного. Касаясь диалектической природы этих категорий, мы, естественно, рассматриваем их в философском плане, как своего рода противоположности. Но вместе с тем исходим из того, что они не противостоят друг другу, как раз и навсегда данные неподвижные сущности, а взаимопроникают, переходят одно в другое. Это происходит в зависимости от меняющихся исторических и социальных условий. Традиционное противопоставление основывается на абсолютизации исторических особенностей социального пути и духовной культуры тех или иных народов.

Конечно, путь социально-культурного развития одной русской культуры не может быть единственно разумным и универсальным, тогда как все остальные пути, по которым развивались другие народы, представляли бы собой историческую и культурную аномалию. Сама жизнь доказывает универсальный закон общественного развития и раскрывает относительную повторяемость истории всего мира. Общее не существует отдельно от частного, оно не противостоит особенному, и вместе с тем не поглощает его. Общее выступает как сила, объединяющая отдельные культуры, как основа их духовного развития. Особенное - это то конкретное проявление общего, которое порождено и закреплено историческим, социальным и художественным опытом нации. Эти особенности не вступают в противоречие с общими закономерностями общественного развития, а соединяются с ними.

Равновесие общего и национального в культуре очень часто нарушалось в XX веке. В теории и практике культурного развития еще встречается недооценка как общих начал, тесных связей, так и значения их своеобразия. Теоретики, умаляющие роль общего начала единства культур, считают, что это ограничивает самобытность национальных культур. Их предположения, что творческий рост национальных культур может происходить только при полной независимости, несостоятельны. «Всем хорошо известны теории, созданные еще до первой мировой войны, - теория О. Шпенглера, в 20-е годы XX века - теория Б. Кроче, в настоящее время - учение А. Тойнби о самоизолированном, замкнутом, герметическом существовании национальных культур, о невозможности их общения, взаимного обмена художественными ценностями»16.

В основе этих теорий лежит идея, что художественный мир, созданный одним народом, непонятен другому, что он недоступен в силу психологических и исторически преград. История развития музыкальной культуры Хакасии полностью доказывает несостоятельность этих взглядов. Не изобретая сугубо национальных жанров хакасской оперы, хакасского балета или симфонии, но, будучи обогащенной известным опытом русской и общеевропейской культуры в этих жанрах, хакасская музыкальная культура сегодня уже имеет свои значительные достижения: оперы, балет, симфонические произведения. Без взаимообогащения достигнуть этого в столь короткий исторический период общественного развития было бы невозможно. В условиях замкнутости и полной изолированности любая национальная культура не может столь плодотворно развиваться.

Существует лишь два диалектически связанных прогрессивных процесса в жизни наций и народностей: расцвет через их сближение и сближение, благодаря их расцвету. Диалектика национального и общенационального проявляется в том, что благодаря расцвету национальных культур, все более ощутимы их общенациональные черты, сближение и взаимное обогащение. В этом процессе культурные ценности обоих народов сохраняют свою национальную неповторимость. Однако, доминирующую роль в нем играет национальный фактор, обеспечивающий формирование и укрепление единой культуры. В диалектике национального и общенационального преобразуется само содержание национального. Существенным элементом этого процесса является то, что традиции, формировавшиеся в течении продолжительного исторического развития, обогащаются и выражают общенациональные интересы и потребности. Это особенно ярко проявляется в повышении активности в области культуры.

В условиях нынешнего этапа развития в жизни нашей страны необходимо учитывать ряд взаимосвязанных тенденций, в том числе и стремление сохранять и развивать национально-культурную самобытность народов России, одного из крупнейших в мире многонациональных государств. Все это особо подчеркивается в утвержденной в июне 1996 года указом президента Российской Федерации «Концепции государственной национальной политики Российской Федерации».

Она представляет собой систему современных взглядов, принципов и приоритетов в деятельности органов государственной власти как на федеральном, так и на уровне субъектов Федерации в сфере национальных отношений. Концепция учитывает необходимость обеспечения единства и целостности страны в новых исторических условиях развития, согласования общегосударственных интересов с интересами всех населяющих ее народов, налаживания их всестороннего сотрудничества развития национальных языков и культур.

Взаимовлияние, взаимопроникновение и взаимообогащение культур происходит разными способами. Мы рассмотрели четырнадцать: активное освоение наиболее значительных художественных ценностей национальных культур; действительное восприятие и активное освоение творческого опыта представителей разных национальных культур; использование коллективного творческого опыта и организация творческих союзов; взаимообогащение на основе изучения инструментария национальных культур, разработка единых проблем их развития; непосредственное общение представителей разных национальных культур; активная помощь и взаимоузнавание фольклорных традиций в собирании, записи, исследовании и их развитии; взаимообогащение творческих приемов, стилей, жанров, средств выразительности, богатство и многообразие творческих поисков; соавторство в создании произведений; совместный труд в многонациональных коллективах; творчество отдельных исполнителей и их роль в постоянном обогащении национальных культур; содействие творчеству самодеятельных композиторов; поиски различных оригинальных способов популяризации сочинений хакасских композиторов, а также народных песен (обработка материала); обучение и подготовка высококвалифицированных специалистов; проведение всевозможных мероприятий в целях ознакомления с лучшими достижениями национальных культур, организация и проведение Международных симпозиумов, форумов, фестивалей. Все способы имеют в основе один главный принцип - принцип глубокой заинтересованности во взаимообогащении национальных культур.

Последним, итоговым способом взаимообогащении культур, на наш взгляд, является изучение, анализирование и прогнозирование процессов взаимообогащения, так как теория, анализ определяют задачи развития культуры, пути их решения, способствуют росту профессионального уровня и все более активному участию человека в сознательном творчестве.

Очевидно, что наступило время теоретического осмысления музыкального опыта, накопленного хакасской музыкальной культурой. Настало время провести научные исследования, ставящие целью обобщение этого материала. Изучение происходящих процессов в искусстве настоящего времени с точки зрения диалектики общего и особенного - задача, позволяющая раскрыть поступательное движение культуры, как в масштабе культуры в целом, так и по отношению к культуре каждого входящего в нее народа.

Хакасское национальное искусство, развиваясь в живом взаимодействии с окружающим нас миром, воспринимает и использует достижения, накопленные не только в русской, но и в иных художественных культурах. При этом обновляются, расширяются виды, жанры, создаются новые стилевые формы, не разрушающие национальной самобытности культуры. В результате такого взаимодействия перерабатываются национальные традиции, и на основе нового художественного мировосприятия национальное искусство развивается самобытно и оригинально. С проявлением новых видов и жанров в национальном искусстве стали обновляться и фольклорные формы, а также и традиционные художественные выразительные средства. Вновь родившиеся жанры национального искусства стали воплощаться в классических, общеевропейских формах, выработанных многовековым развитием мирового искусства.

Можно с уверенностью сказать, что без взаимодействия с другими культурами, без взаимного обогащения с ними, хакасской культуре было бы затруднительно развиваться столь всесторонне и интенсивно. Это еще раз доказывает, что взаимные контакты ведут не к утрате национальной культурой ее своеобразия, а к ее расцвету, к наиболее полной реализации заложенных в ней возможностей. Очевидно, что и творческое содружество художественной интеллигенции разных национальных культур также содействовало сближению культур, их расцвету и взаимному обогащению. При анализе сегодняшней культуры надо отметить, что повысилась общая культура чувств, возрос творческий потенциал, способность людей понимать и осваивать самые сложные, тончайшие оттенки музыкального искусства. Сегодня особенно осознанно, как создателями, так и потребителями художественных ценностей, ставятся в искусстве вопросы полноты проявления личности, ее разностороннего развития, повышения художественного уровня произведений, их роли в воспитании человека, вопросы развития художественного творчества путем обогащения прогрессивных национальных традиций.

С позиции большой перспективы можно сказать, что мы находимся лишь на начальной ступени процессов взаимодействия, обогащения и сближения культур, формирования однородности культурной и духовной жизни. Но уже в настоящее время очевидно, что эти процессы имеют перспективу и будут приобретать все большее значение.

Главная задача еще более сложна: нужно приложить все усилия к созданию прочной теоретической основы для обмена новым. Этой теоретической основой, которую мы уже начали совместно разрабатывать, может стать концепция культуры, воспринимаемой не окончательно сложившимся феноменом, а как явление, которое формируется и развивается, не просто суммой отдельных произведений, а качественно новым историческим образованием.

Безусловно, отдельные процессы унификации культур сейчас происходят в связи с распространением новых технических средств, что подтверждает наличие довольно крупных изменений в самой структуре культуры. Это порождает новые проблемы: авторов и исполнителей становится порой трудно различать друг от друга. Создается впечатление, что привычная культура рушится под давлением современной техники. Под вопрос ставится само существование культуры. К тому же современная универсализация духовной жизни отражает тенденцию обезличивания человека, открываются возможности компьютерного сочинения музыки.

В этих условиях подлинно национальная культура требует еще более бережного отношения. Сравнение народов, раскрытие черт сходства и различий в наиболее существенных проявлениях духовной деятельности, открывает множество вариантов обогащения культуры. Все они национально окрашены и выработаны разными музыкантами, в своей совокупности составляя богатый разнообразными оттенками спектр современного искусства. Налицо проявление диалектики единства и многообразия, единства национально окрашенных вариантов. Но современная социология отнюдь не выдвигает задачу «каталогизирования» отличительных признаков. Исследуя духовную жизнь народов, наука учитывает их специфику и в то же время делает сознательный акцент на том, что сближает народы. Наши национальные культуры сближает единство цели, единство идейных устремлений. Оставаясь национальными, не утрачивая своей национальной первоосновы и самобытности, они одновременно выступают как культуры, единые по своим нравственным и социальным устремлениям. Характерной чертой нашей эпохи, особенно последних лет, является заметная тенденция к расцвету национальной самобытности, активному возрождению народных традиций.

Обращение к истокам, к далекому прошлому, продиктовано не только практическими интересами сегодняшнего дня, оно необходимо для проникновения в будущее. Концепция развития культуры Хакасии подчеркивает первостепенную важность национальных особенностей искусства, его самобытного развития. Мы должны видеть не только данное состояние культуры и искусства, но и движение, уметь представить перспективу на основе знаний о начале процесса. Значение переживаемого нами этапа культурного развития не может быть понято на коротком участке истории развития культуры, вне попытки заглянуть в будущее, имеющей, кстати, значение не только для раскрытия самого будущего, но и для того, чтобы лучше осознать настоящее и кроющиеся в нем возможности. Это научная необходимость, а не любопытство.

С этой точки зрения культура Хакасии находится в каком-то смысле в более выгодном положении. В современном состоянии более развитых и ушедших вперед общеевропейских культур Хакасия может увидеть свой грядущий прообраз, разумеется, с неизбежными поправками и коррективами, определяемыми и историческими, социальными и национальными особенностями жизни народа. Само собой разумеется, что используя их опыт, возможно избежать многих ошибок, а также более сознательно и целенаправленно управлять процессом культурного развития.

Эта наука носит интегрированный характер, включая в себя и историю, социологию, психологию, педагогику и другие науки. Она позволяет глубоко осмыслить актуальные проблемы, так как творчески объединяет методы многих наук, их данные о духовной жизни общества и духовном мире человека.

Концентрированно проблематика исследований в области духовной культуры может выглядеть следующим образом: теоретический анализ динамики духовной культуры и духовной сферы образа жизни людей, исследование процессов культуры на основе взаимодействия и взаимообогащения культур, изучение содержания культур, изучение содержания культурного процесса, его особенностей и социальных функций (художественной, нравственной, политической), изучение системы создания, потребления, хранения и распространения духовных ценностей, исследование гуманистических принципов культуры в формировании человека, как активного субъекта культурно-исторического процесса и активизации самодеятельной творческой деятельности в различных сферах духовной жизни, разработка системы логико-методологических принципов комплексного исследования культуры и выявление значимости специфических методов изучения культуры, разработка основ научного руководства развитием духовной культуры, планирование и прогнозирование в сфере культуры и подготовка теоретических оснований для построения научно обоснованных прогнозов и планов культурного развития, изучение принципов работы и взаимодействия учреждений культуры, их совершенствование и вклад в развитие духовной жизни республики, определение критериев культурного развития и так далее.

В современной эпохе, условно начинающейся на рубеже XIX-XX веков, в развитии общеевропейской культуры, также как и музыкального искусства, до настоящего времени прослеживается очевидная двухстадийность процесса, причем первая половина века представляет собой период стилевой множественности. В развитии музыкальной культуры Хакасии эта стилевая множественность, на наш взгляд, выглядит как проявление многих творчески ярких и стилистически «автономных» фигур с их предельно индивидуальными художественными методами. Характерной чертой хакасской культуры этого периода является самое активное взаимодействие, взаимопроникновение и взаимообогащение с другими культурами. Вторая половина века в развитии общеевропейской художественной культуры проявляет себя как своеобразное «вторичное» освоение художественного опыта первой, как попытка ее теоретического осмысления. Подобное анализирование и осмысление накопленного культурой Хакасии опыта явственно проявилось в последние три десятилетия нашего века. Причем исследования закономерностей искусства, как и культуры в целом, происходят с различных точек зрения: нравственно-философской проблематики, выявление закономерностей и особенностей в исследовании традиций прошлого, исследование путей развития национального инструментария, выяснение возможных перспектив дальнейшего развития культур и так далее.

Следовательно, в Хакасии также прослеживается двухстадийность процесса развития музыкальной художественной культуры, как и в общеевропейской культуре в целом. Это естественно, ведь музыкальная культура Хакасии является частью общемировой культуры, развивается по тем же законам исторического и общественного развития и соотносится с ней диалектически, как единичное с всеобщим. Она является частью целого.

Чтобы подробнее разобраться в качественном анализе этого процесса развития культуры, нужно остановиться на самых существенных характеристиках эпох общемировой художественной культуры.

Получается вполне определенная система сравнительных характеристик:

|  |  |
| --- | --- |
| Общемировая художественная культура | Музыкальная культура Хакасии |
| А. Гениальная и удивительно гармоничная эпоха греческой классики, с ее уравновешенностью, строгостью форм, ее цельностью, с ее приоритетом общественного перед личным. | Для первого, основного пласта хакасской культуры характерны те же особенности: уравновешенность, высокая нравственность, философское отношение к действительности, с приоритетом общественного над личным и огромной воспитательной значимостью. Именно этими качествами можно охарактеризовать героические сказания. Именно в эпосе заложены основы дальнейшего культурного развития. |
| Б. Упадок античности. Поздний Рим: смещение пропорций, увлечение малыми формами и приоритетом личного перед общественным. | Уже не наблюдается появление большого количества героических сказаний и легенд, они сохраняются, но на смену им приходит увлечение малыми формами. Создается огромное количество песен. Естественно, в песенном жанре наблюдается приоритет личного перед общественным. Именно этот период развития песенной музыкальной культуры хакасов станет основой изучения первых этнографов, ученых, исследователей: Гмелина, Потанина, Радлова, Катанова, Вербицкого, Ельницкого, Кенеля. |
| В. Классицизм, образцовость, обращение к античности с ее пропорциями, уравновешенностью, строгостью форм, ее целостностью, приоритетом общественного перед личным. | Все эти качества характерны для этапа развития хакасской музыкальной культуры, к которому мы можем отнести творчество Кенеля и Челборакова. У них наблюдается возвращение к героическим сказаниям прошлого, к легендам – появление опер «Чанар Хус» и «Горная девушка». В произведениях как оперного, так и симфонического жанров (поэмы, кантаты, увертюры) наблюдается сочетание фольклорной основы с общеевропейскими музыкальными формами, что обусловило строгость и уравновешенность форм, целостность произведений и приоритет общественного перед личным. Период продлился, примерно, до 80-х годов. Кроме Кенеля и Челборакова работали Крюков, Новиков, Киркор и другие. |
| Г. Романтизм пришел с обновлением форм, увлечением малыми формами, идеями о синтезе искусств, отрицанием нормативности и приоритетом личного перед общественным. Наблюдается тенденция к объединению в различные кружки и творческие группы. | Множество композиторов (Катаева, Стоянов, Ким, Токмашов и другие) с их стилевым разнообразием. Вместе с тем, есть черты, характерные для всех: работа, в основном, в мелких жанрах, направленность на раскрытие мира человека, преобладание песенности, использование фольклора, отрицание нормативности, как в отношении жанров (появление оперы в тахпаховом стиле в творчестве Токмашова), так и в отношении использования национальных инструментов (традиционно сольной инструмент чатхан в творчестве Кима использован в сочетании с другими национальными инструментами, а в творчестве Челборакова – даже в составе общепринятого общеевропейского симфонического оркестра (в «Симфонических размышлениях»). Этот период длится, примерно, с 80-х годов до сих пор. Наблюдаемая тенденция к объединению проявилась в создании Союза композиторов Хакасии. |
| Д. Реализм с его господством объективности, правдивым отражением действительности во всех видах искусств. Взгляд на искусство, как на средство познания действительности. | Хакасская музыкальная культура в связи с активным взаимодействием и взаимообогащением с русской культурой, а также по причине своего ускоренного развития, не переживала реализм как отдельную самостоятельную эпоху, но, тем не менее, все характерные для реализма черты отчетливо присутствуют в творческие композиторов Хакасии, успешно сочетаясь с особенностями основных направлений. Так, принципы реализма, безусловно, проявляются в творчестве Кенеля и Челборакова. |

В процессе этого очень лаконичного логического анализа даже на первый взгляд неискушенного в культурологии человека можно заметить, что в истории развития мировой художественной культуры достаточно ясно и достаточно регулярно повторяются определенные закономерности развития, что критерии определенных эпох поразительно похожи. В результате, раскрыв внутренние противоречия, прослеживается их развитие и выявляется, что все развитие представляет собой объективный процесс уничтожения одного качественного состояния и формирования другого. Уточняем, что этот процесс обуславливается борьбой внутренних противоположных сил и тенденций, а также то, что этот процесс через отрицание одних качественных состояний другими, через удержание всего положительного, и есть повторение пройденного на новой, более высокой основе, что составляет суть диалектического развития.

Приняв все это, можно заключить, что история развития музыкальной культуры Хакасии прошла все основные этапы развития общемировой культуры, но в сжатом, ускоренном виде.

Согласно диалектике, можно предположить, что следующий этап развития будет своеобразным сочетанием «В» и «Г», так как это должен быть светлый период со стройными уравновешенными классическими формами, с классической образностью, объективностью, приоритетом общественного перед личным, логичностью, аналитичностью, глубокой идейностью, нравственно-философской проблематикой, но уже с использованием многообразных технических приемов и средств выразительности, найденными в период «Г». Можно предположить отказ от тональной системы, от функциональности в гармонии, различные достижения в сочетании тембров, красок, появление новых жанров и так далее. Это, конечно, не некий сверхэтап развития, но очередное звено в цепи закономерно сменяющих друг друга звеньев на протяжении всей истории развития культуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ формирования и развития музыкальной культуры Хакасии и ее взаимодействия и взаимообогащения с русской музыкальной культурой показывает, что единые для всех народов задачи реализуются в конкретных условиях в соответствии со спецификой национального развития. Музыкальная культура малых народов, отличаясь от культуры больших наций по темпам и характеру развития, предполагает особую интенсивность развития. Уровень и полноценность национальной музыкальной культуры не предполагают обязательного и полного совпадения с другой музыкальной культурой и не могут определиться наличием или отсутствием в ней какого-либо звена. Для анализа духовной жизни важным понятием является понятие культурного прогресса.

Культурный прогресс предполагает использование духовных ценностей в интересах людей и рост активного, творческого участия народа в их создании. Соответствие этому и основной критерий культурного прогресса выражает степень сознательного участия народа в творчестве, широту его приобщения к духовной культуре. Понятие «культурный процесс» характеризует объективное целеустремленное движение культуры к такому историческому типу, который обеспечивает всестороннее развитие специально активной творческой личности, способствует интеллектуальному, нравственному, эстетическому совершенствованию всех членов общества. И именно в качестве важнейшего критерия культурного и исторического прогресса выдвигается критерий гуманизма.

В нашем исследовании рассмотрено пятнадцать различных способов взаимодействия и взаимообогащения культур, способствующих подъему, расцвету каждой культуры. Развитие музыкальной культуры Хакасии как системы, отвечающей потребностям общества, характеризуется активизацией художественного и исполнительского творчества. Анализ современного состояния профессионального музыкального искусства позволяет заключить, что оно стало существенной формой социальной активности.

Культура, как историко-социальный феномен, пронизывает все стороны деятельности человека. Подход к понятию национальной культуры как историко-социальному явлению дает возможность исследовать специфические особенности культуры и те ее черты, которые сближают ее с другими культурами. Ее значение определяется активностью поисков новых идей, новых средств и приемов выразительности, ее оптимистической направленностью, служением интересам народа, тем, что она выражает важнейшие процессы развития, духовную эволюцию народа и отражает общечеловеческую сущность мировой культуры.

Наше утверждение об огромной значимости и равноценности культур всех народов, о плодотворности и бесценном значении процессов взаимодействия и взаимообогащения культур для их развития приобретает сегодня еще большую актуальность и подтверждает глубокое убеждение Н. Ядринцева, что «народы Сибири внесут свой вклад в мировую цивилизацию и окажут великую услугу общечеловеческому прогрессу»17.

ПРИМЕЧАНИЯ

К ВВЕДЕНИЮ

1. Ленин В.И. О государстве. Собр. Соч., т.24. - М., 1935, с.364.

К ГЛАВЕ 1

1. Елпатьевский С.А. Абаканские степи/Сибирь в художественной литературе. - Новосибирск, 1938, с.3-4.
2. Кызласов Л.Р. Древняя и средневековая история Южной Сибири. - Абакан, 1991, с.29.
3. Там же, с.43.
4. Кызласов Л.Р. О литературе и фольклоре средневековых хакасов//Вестник МГУ, серия-9, История. – 1968. - №2, с.80.
5. Кызласов Л.Р. История Хакасии с древнейших времен до 1917 года. – М.: Восточная литература, В.О. «Наука», 1993, с.109.
6. Кенель А.А. Хакасская музыка, т.2. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №167, с.154.
7. Тарбанакова С. Пути развития театров Южной Сибири. -Горно-Алтайск, 1994, с.19.
8. Там же, с.19.
9. Патачаков К.М., Тугужекова В.Н. Семантика рисунков на бубне хакасский шаманов//Материалы I Международного симпозиума «Чатхан: история и современность». - Абакан, 1996, с.45.
10. Там же, с.44.
11. Катанов Н.Ф. Отчет о поездке в Минусинский округ Енисейской губернии в 1896 году. - Казань, 1897, с.74.
12. Кенель А.А. Хакасская музыка, т.2. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №167, с.160.
13. Арсеньев В.К. Сочинения, т.5. - Владивосток, 1948, с.88-89.
14. Кенель А.А. Музыка хакасов. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №171, с.96.
15. Кенель А.А. Очерки по истории музицирования и культурных связей хакасов с русскими. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1959. - №439, с.5.
16. Вербицкий В. Миросозерцание и народное творчество сибирских инородческих племен//Литературный сборник. – М.: Восточное образование Н.М. Ядринцева, 1892, с.338-339, или: Кенель А.А. Хакасская музыка, т.1. - Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ. - №166, с.11.
17. Асиновская А.А., Шевцов В.Н. О музыкально-драматургических закономерностях хакасского героического эпоса//Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. - Новосибирск, 1986, с.74.
18. Там же, с.76.
19. Котожеков Г.Г. Чатхан как символ духовной культуры хакасского народа//Материалы I Международного симпозиума «Чатхан: история и современность». - Абакан, 1996, с.4.
20. Асимовская А.А., Шевцов В.Н. О музыкально-драматургических закономерностях хакасского героического эпоса//Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. - Новосибирск, 1986, с.76.
21. Кенель А.А. Заметки по истории музыки хакасов. - Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1986. - №165, с.17, или: Ельницкий К. Инородцы Сибири, 1895, с.95.
22. Кенель А.А. Хакасская музыка, т.2. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №167, с.15.
23. Кенель А.А. Музыка Хакасов. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №171, с.20.
24. Стоянов А.К. Хакасский чатхан//Материалы I Международного симпозиума «Чатхан: история и современность». - Абакан, 1996, с.8.
25. Майногашева В.Е. Хакасский чатхан и вопросы его происхождения (по мотивам фольклора)//Материалы I Международного симпозиума «Чатхан: история и современность». - Абакан, 1996, с.6.
26. Кенель А.А. Хакасская музыка, т.2. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №167, с.132.
27. Кенель А.А. Очерки по истории музицирования и культурных связей хакасов с русскими. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1959. - №439, с.10.
28. Кенель А.А. Заметки по истории музыки хакасов. - Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1986. - №165, с.25.
29. Кенель А.А. Хакасская музыка, т.2. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №167, с.128.
30. Там же, с.144-146.
31. Кенель А.А. Музыка хакасов. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №171, с.149.
32. Анжиганова Л.В. Чатхан и возрождение хакасов как этноса//Материалы I Международного симпозиума «Чатхан: история и современность». - Абакан, 1996, с.14.
33. Катанов Н.Ф. Заметки о богатырских поэмах минусинских тюрков. - СПб, 1885, с.30.
34. Асимовская А.А., Шевцов В.Н. О музыкально-драматургических закономерностях хакасского героического эпоса//Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. - Новосибирск, 1986, с.95.
35. Кенель А.А. Заметки по истории музыки хакасов. - Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1986. - №165, с.5.
36. Кызласов Л.Р. Древняя и средневековая история Южной Сибири. - Абакан, 1991, с.7.
37. Кенель А.А. Заметки по истории музыки хакасов. - Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1986. - №165, с.5.
38. Там же, с.6.
39. Там же, с.6.
40. Кенель А.А. Хакасская музыка, т.2. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №167, с.146, или: Вербицкий А. Алтайские инородцы, 1898, с.167.
41. Кенель А.А. Хакасская музыка, т.2. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №167, с.146, или: Ельницкий К. Сибирские инородцы, 1899, с.95.
42. Кенель А.А. Очерки по истории музицирования и культурных связей хакасов с русскими. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1959. - №439, с.7.
43. Кенель А.А. Хакасская музыка, т.2. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №167, с.148.
44. Брошюра Хакасские и ойротские национальные инструменты. – М.: Центральный Дом им. Н.К. Крупской, 1937, с.24.
45. Левашова В. Из прошлого Хакасии. - Абакан, 1945, или: газ. «Советская Хакасия» от 04.01.1946.
46. Кызласов Л.Р. История Хакасии с древнейших времен до 1917 года. – М.: Восточная литература, В.О. «Наука», 1993, с.169.
47. Табастаев Г.С. Хакасский областной краеведческий музей. – М.: Внешторгиздат, 1991, с.8.
48. Наумов Н.И. Горная идиллия, очерк//Новая Шория, сост. Кенель А.А.. - Новосибирск, 1937, с.3.
49. Тарбанакова С. Пути развития театров Южной Сибири. - Горно-Алтайск, 1994, с.8.
50. Там же, с.8.
51. Кызласов Л.Р. История Хакасии с древнейших времен до 1917 года. – М.: Восточная литература, В.О. «Наука», 1993, с.354.
52. Там же, с.355.
53. Кызласов Л.Р. Древняя письменность саяно-алтайских тюрков. – М.: Восточная литература, РАН, 1994, с.7.
54. Кенель А.А. Заметки по истории музыки хакасов. - Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1986. - №165, с.32, или: Гмегин И. Путешествие по Сибири. - Геттинген, 1752, с.426.
55. Там же, с.19-20.
56. Кенель А.А. Хакасская музыка, т.1. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №166, с.6, или: Ершов П. Юношеские стихи. - СПб, 1872.
57. Кузнецова А., Кулаков Н. Минусинские и ачинские инородцы. – Красноярск: Енисейский губернский статистический комитет, 1893, с.44.
58. Кенель А.А. Заметки по истории музыки хакасов. - Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1986. - №165, с.18.
59. Народы России. Этнографические очерки, ч.2. - СПб, 1880, с.49.
60. Роменская Т.А. Об источниках изучения музыкальной культуры народов Сибири XVIII - первой половины XIX веков//Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. - Новосибирск, 1986, с.163.
61. Кузнецова А., Кулаков Н. Минусинские и ачинские инородцы. – Красноярск: Енисейский губернский статистический комитет, 1893, с.44.
62. Труды Первого Сибирского краевого научно-исследовательского съезда. Протоколы и резолюции, т.1. - Новосибирск, 1927, с.258.
63. Там же, с.258.
64. Кенель А.А. Хакасская музыка, т.1. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №166, с.38.
65. Кенель А.А. Хакасская музыка, т.2. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №167, с.40.
66. Там же, с.73.
67. Новосибирск. Материалы ЦИМКС и ДВ, коллекция 52, 1987, кас. 3, запись 22.
68. Там же, колл. 14, 1985, кас. 1, зап. 63.
69. Там же, колл. 14, 1985, кас. 1, зап. 68.
70. Там же, колл. 52, 1987, кас. 3, зап. 15.
71. Там же, записи 20, 26, 19.
72. Об этом: Шевцов В.Н. Охотничье-скотоводческие звукоподражания и возгласы у хакасов//Музыкальная этнография Северной Азии. - Новосибирск, 1989.
73. Кенель А.А. Хакасская музыка, т.3. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №168, с.571.
74. Кенель А.А. Хакасская музыка, т.1. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №166, с.31.
75. Там же, с.31.
76. Там же, с.32.
77. Путешествие А. Кастрена по Лапландии, Северной России и Сибири (1835-1844, 1845-1849)//Собрание старых и новых путешествий, ч.2. - М., 1860, с.304.
78. Тарбанакова С. Пути развития театров Южной Сибири. - Горно-Алтайск, 1994, с.13-14.
79. Кенель А.А. Хакасская музыка, т.2. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №167, с.112.
80. Оба примера: там же, с.112-113.
81. Там же, с.187.
82. Оба примера: там же, с.120.
83. Кенель А.А. Заметки по истории музыки хакасов. - Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1986. - №165, с.16.
84. Стоянов А.К. Кенель А.А.//Зажги свою звезду. - Абакан, 1975, с.81.

К ГЛАВЕ 2

1. Котожеков Г.Г. Культура народов Саяно-Алтайского нагорья. - Абакан, 1992, с.99.
2. К новому расцвету многонациональной советской культуры. Материалы объединенного пленума правлений творческих союзов СССР. Ноябрь 1972 года. - М., 1973, с.96.
3. Пертров В. Творческое сотрудничество народов СССР. - М.: Мысль, 1979, с.46.
4. Котожеков Г.Г. Культура народов Саяно-Алтайского нагорья. - Абакан, 1992, с.104.
5. Майногашева В.Е. Музыка весны//газ. «Хакасия». - 1996. - №55, от 21.03.96.
6. Ломидзе Г. Чувство великой общности. - М.: Сов. писатель, 1978, с.193.
7. Там же, с.176.
8. Малышева С. Могучая кучка «Хакасии»//газ. «Абакан». - 1996. - №71, от 02.04.96.
9. Кенель А.А. Хакасская музыка, т.2. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №167, с.123.
10. Владимирский А. О законах музыкальной гармонии национальных инструментов. Отчет этнографической выставки. - СПб, 1868, с.16, или: Кенель А.А. Хакасская музыка, т.2. – Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. - №167, с.125.
11. Белинский В.Г. Собрание сочинений в 3-х томах, т.3, с.643.
12. Из письма Н.Г. Доможакова первому секретарю ЦК КПСС Н.С. Хрущеву от 02.12.1958//газ. «Хакасия». – 1996. - №58, от 26.03.96.
13. Ломидзе Г. Чувство великой общности. - М.: Сов. писатель, 1978, с.95.
14. Ломидзе Г. Интернациональный характер социалистической культуры//Взаимодействие социалистических культур. - М.: Мысль, 1980, с.86.
15. Лукин Ю.А. Многогранная социалистическая культура. - М.: Мысль, 1977, с.23, или: Луначарский А.В. Десятилетие революции и культура. - М.-Л., 1927, с.4.
16. Ломидзе Г. Чувство великой общности. - М.: Сов. писатель, 1978, с.193.
17. Котожеков Г.Г. Культура народов Саяно-Алтайского нагорья. - Абакан, 1992, с.99.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение …………………………………… 001

Глава 1. Формирование и развитие хакасской музыкальной культуры. Формирование основных жанров хакасской музыки, развитие инструментария. Начало взаимодействия хакасской и русской музыкальных культур. Вклад А.А. Кенеля в развитие музыкальной культуры Хакасии ………………… 002

Глава 2. Многообразие способов взаимодействия и взаимообогащения музыкальных культур. Современное состояние и проблемы развития музыкальной культуры Хакасии ………………… 003

Заключение ………………………… 004

Примечания ………………………… 005