

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ РОССИИ



М. Г. КОНДРАТЬЕВ
*Чувашский государственный институт
гуманитарных наук*

УДК 781.7 ДВА ВИДА АРХАИКИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ЧУВАШСКОГО НАРОДА

*Умейте снимать археологические
напластования с напева.*

Б. В. Асафьев¹.

Л. Н. Гумилев однажды заметил, что, хотя чуваша лингвистически относятся к тюркоязычному миру, они «сложились раньше, чем сами древние тюрки»². Эта формулировка важна нам не в силу ее некоторой парадоксальности, но как констатация одной из общепринятых в исторической науке истин: традиционная чувашская культура имеет весьма глубокую историю. Ее своеобразие и ценность во многом определяют сохранность и значительный, если можно так выразиться, «удельный вес» архаических компонентов.

Так, отдельное местоположение чувашского языка в современной классификации (он «относится к тюркоязычной группе алтайской семьи языков, являясь единственным живым языком болгаро-хазарской ветви») объясняется его более чем двухтысячелетним обособленным развитием вне контактов с исходно родственными языками. На этом основании сделан вывод, что в чувашском языке сохраняются некоторые «древнейшие черты тюркского праязыка»³. Общеизвестна также глубокая древность дохристианской чувашской религии — с XIX века указываются связи ее с огнепоклонничеством (зороастризмом). Отчетливый отпечаток архаики несет и структура народного костюма, орнамент вышивок, пластическое искусство, отражающие древнюю мифологическую космологию⁴. Сходные представления развивают этнология и археология. В частности, А. П. Смирнов неоднократно подчеркивал, что некоторые элементы материальной культуры чувашей «восходят ко времени значительно более раннему, чем появление болгар на средней Волге»⁵.

Вопрос, на который мы попытаемся дать ответ в настоящей статье, заключается в следующем: распространяется ли это *locus communis* исторической науки на традиционное музыкальное искусство чувашского народа? Если да — в чем именно проявляются признаки архаики?

* * *

До сих пор устная музыка чувашей описывалась в виде нерасчлененного «монолита». В лучшем случае рассматривались два этапа ее истории — дореволюционный и современный. Историки культуры, вслед за обществоведами, условно разбивают дореволюционный период на этапы, соответствующие феодальной и капиталистической общественно-экономической формациям, то есть приблизительно с древности до середины XIX века, и следующий — до 1917 года. Из исследователей-специалистов только Ф. П. Павлов осмелился в 1920 годах поставить вопрос о периодизации истории чувашской музыки в древности. Вслед за историками он обозначил этапы «гуннский», «булгарский» и «собственно чувашский». Павлов предполагал, что традиции в области музыки у древних предков чувашей сложились в первых веках новой эры. «Эта музыка не дожила до нашего века, — писал он. — <...> отголоски этой поэзии следовало бы искать в современных нам обычаях»⁶.

Впоследствии этот вопрос не поднимался. Причиной были обвинения в «буржуазном национализме», за которыми следовали репрессии. Композитор и музыковед С. М. Максимов в ис-

следовании 1930 гг. касался этого вопроса лишь в форме упоминания, что «о положении чуваш в болгарском государстве мнения историков расходятся...»⁷. Находясь уже в заключении, Максимов пытался (тщетно!) оправдаться тем, что он «не разделял этой идеологии, не искал чувашской музыки какого-либо болгарского периода...»⁸.

Фальшь позиции, насаждавшейся в годы репрессий, очевидна. Скрытую в музыкальной культуре народа архаику интуитивно чувствовали уже европейски образованные ценители XIX века, когда чувашская народная музыка попала в поле их зрения. По выражению писателя Н. Г. Гарина-Михайловского, наблюдавшего картину весеннего праздника *уяв* самарских чувашей, перед ним предстала «песнь народа, две тысячи лет сквозь всю ломку пронесшего с собой яркий образ прежней жизни»⁹. Не случайно и А. П. Бородину в качестве интонационного материала полонецких сцен «Князя Игоря» (сюжет из истории XII века) среди других источников специалистами были предложены записи чувашских народных песен, которыми он воспользовался¹⁰. Прозрения русских интеллигентов XIX века позже нашли опору в исследованиях венгра Золтана Кодая. Сравнивая старинные венгерские и чувашские напевы, он пришел к выводу о том, что для познания древних истоков его родной музыкальной культуры чувашская музыка весьма важна, ибо она «углубляет наши знания о самих себе. У нас общие предки, от которых мы отошли дальше, вследствие того, что развивались под влиянием большего числа и сильнее отличавшихся факторов. *Чувашская музыка* тоже не могла сохраниться без изменений на протяжении полутора тысячелетий, но она *осталась больше похожей на древнюю* [курсив мой. — М. К.]»¹¹. Сопоставляя народные мелодии в книге «Венгерская народная музыка», Кодай несколько раз отмечает более архаические черты у чувашей.

Изучение истории устной музыки, то есть музыки, в которой отсутствие письменных памятников является ее специфическим свойством, — общенаучная проблема, более или менее успешно преодолеваемая исследователями истории музыкальных культур мира. Существуют разные методы изучения музыки ранних культур и эпох. Основные перечисляет, например, К. В. Квитка: «При попытках познать тайну ранних этапов музыкальной эволюции исследователи пользуются либо спекулятивно-эмпирическим методом, как, например, Гельмгольц <...>, либо следующими методами: 1) изучением письменных памятников тех народов, которые имели [музы-

кально-теоретическую] литературу в древнейшие времена; 2) сравнительным изучением музыки тех народов, которые стоят на низших ступенях общего развития, и музыки консервативных слоев культурно-развитых народов; 3) исследованием музыкального развития ребенка и поисками онтофилогенетических параллелей; 4) изучением тех напевов песен, тексты которых и функции указывают на их древнее происхождение [речь идет об обрядовых песнях]»¹². Так или иначе, музыковедами воссозданы картины развития музыкального искусства древности и средневековья, в том числе многих больших и малых культур Азии, в русле которых пребывало и искусство далеких предков нынешних народов Поволжья и Приуралья.

Таким образом, дело лишь за тем, чтобы найти наиболее корректные формы применения тех или иных методов к изучаемой нами культуре. В 80—90-х годах в Чувашии, помимо продолжающейся собирательской и публикаторской работы, были осуществлены исследования ранее не затрагивавшихся наукой важных аспектов национальной музыкально-поэтической системы, в том числе компаративные. В десятках публикаций этих десятилетий накопилось достаточно много обобщений теоретического характера, позволяющих применить принятые в общем музыкознании типологические критерии историко-стадиальной стратификации музыки, сохраняемой живой устной традицией. Основными из названных методов стало изучение музыки, тексты и функции которой указывают на древнее происхождение (при этом задача облегчается господством в чувашском фольклоре обрядовых жанров), а также сравнительным изучением с консервативными слоями музыкально-поэтического искусства других народов.

Конечно, при этом необходима сугубая осмотрительность. Бесспорно, прав глубокий знаток народных музыкальных традиций Волго-Уральского региона Ласло Викар, предупреждающий, что «из-за отсутствия письменных свидетельств мы склонны легко обращаться с веками, и даже с тысячелетиями. Мышление, ищущее реальность, не может иметь всегда большой размах, потому что это способно привести к искажениям»¹³. Отмечая это, он не отказывается от осторожных экстраполяций в духе традиций австро-немецкой школы сравнительного музыкознания. Например: «<...> Музыка, известная сейчас как волжско-тюркская, предположительно является традицией, представляющей более развитый стиль, рождение которой относится к середине XVI века, к началу эпохи больших перемен в данном регионе. А выплывающие в последнее время на поверхность

чуваши и татарские песни, состоящие из малого числа нот, с маленьким диапазоном и простого построения, являются памятниками более ранней (финно-угорской?) культуры, которые застряли на определенной ступени развития и сохранились до сегодняшнего дня в более закрытых и дальних общностях. Однако не было бы правильнее считать с более новыми финно-угорскими и более древними тюркскими музыкальными элементами? Ведь вряд ли возможно, что все древнее, архаичное — финно-угорское, а все более новое и развитое — тюркское. Наверняка, и у финно-угорской, и у тюркской музыки были и есть новые, древние и еще древнее слои, и они — даже и в наши дни — могут одновременно существовать, местами отдельно, местами размыто и перемешиваясь¹⁴.

Мы также берем на себя смелость и риск выстраивать предположительную историко-типологическую картину эволюционного пути чувашской музыкально-поэтической системы, отдельно остановившись в настоящей работе на наиболее ранних ее стадиях. Здесь мы предполагаем следовать концепциям *отечественного* теоретического музыковедения, не во всем совпадающего с методологическими установками западных музыковедов. В частности, сегодня представляется суженным критерий архаичности музыки, идущий от представления об эволюции от простого к сложному с точки зрения современных музыкальных систем. Прочитывается эта схема и у венгерского коллеги в цитированном отрывке: по малому числу нот, узости диапазона и простоте построения определяется принадлежность к «памятникам более ранней <...> культуры, которые застряли на определенной ступени развития <...>». Разумеется, все это не оспаривается и отечественными исследователями, рассматривающими предысторию современных музыкальных цивилизаций — например, в капитальных музыкально-исторических трудах Р. И. Грубера, Т. Н. Ливановой. Критический анализ подобных методов был дан в свое время в трудах К. В. Квитки. Более современной и совершенной представляется методология М. Г. Харлапа и Э. Е. Алексеева, разработавших оригинальные подходы к явлениям ранней музыкальной архаики в русле достижений отечественной науки и — что важно — на материале территориально и цивилизационно более близком к нашему.

* * *

Прежде чем перейти к непосредственному рассмотрению материала в его отношениях с архаикой, остановимся на самом понятии архаики. Помимо

прямого перевода с греческого (древность, старина вообще), оно предполагает два значения: 1) ранний этап в историческом развитии какого-либо явления; 2) нечто вышедшее из активного употребления, утратившее актуальность, отжившее свое время.

В первом значении под архаикой естественно понимать древность эпохи «неприрученного [букв. дикого] мышления», как остроумно определил его Клод Леви-Строс¹⁵. Более привычно он, как и другие этнологи, называют ее эпохой первобытности, социологи — эпохой доклассового общества. В этом контексте музыковедение говорит о ранних культурах. Второе значение допускает представление об иной архаике — необязательно ранней — то есть примитивной/первобытной (вспомним, что в английском это синонимы, — primitive), но и высокоразвитой, хотя и утратившей на последующих этапах элемент актуальности. В искусствоведении, кстати, получило распространение понятие архаики именно такого вида — в значении определенного периода развития древнегреческого изобразительного искусства. Это VII—VI века до н.э., время сложения дорического и ионического архитектурных ордеров, основных типов скульптурного изображения человеческих фигур, расцвета чернофигурного и краснофигурного стилей в вазописи.

Современная методология позволяет «снимать археологические напластования с напева» и находить следы разных этапов развития под наслоениями позднейших эпох. По отношению к изучаемой нами чувашской музыке оказалось необходимым поставить вопрос о существовании архаики обоих видов, и второго — с большим основанием, чем первого.

Дело в том, что понятие архаики в первом толковании этого термина в целом оказывается мало применимым к чувашской музыке. По сравнению с музыкальными данными подлинно раннестадиальных культур, известных науке, чувашская музыкально-поэтическая система имеет хорошо выраженные, рационально организованные, «окристаллизованные» структуры, поэтому выглядит высокоразвитой и стадийно более поздней¹⁶. Древняя по происхождению народная музыкальная система уже в определенной мере адаптирована к современным строям и равномерной темперации, регулярной ритмике, тембрам и музыкальным инструментам. Но под сравнительно небольшим слоем адаптированного жива «генетическая память» — особые свойства, несущие отчетливые признаки высокоразвитой, но оставшейся, тем не менее, архаичной музыкально-поэтической системы. Это — следствие утраты прямой исторической памяти об истоках. Каноны древнего музыкально-поэтического искусства сохраняются со-

вершено бессознательно в одной из современных культур в виде фольклорных клише, передаваемых из поколения в поколение. Мы называем их архаической *второго вида* — то есть поздней, высокоразвитой.

ПРОЯВЛЕНИЯ СТАДИАЛЬНО РАННЕЙ АРХАИКИ: ОСОБЫЕ ФОРМЫ ИНТОНИРОВАНИЯ

К ранним формам организации музыкального интонирования относятся, с точки зрения звуковысотной организации, напевы с нестабильной высотой тонов, в основе которых лежат, по современным научным представлениям¹⁷, так называемые α -, β - и γ -звукоряды. Прямых проявлений типологически самого архаичного вида интонирования — так называемого контрастно-регистрового, описываемого Э. Е. Алексеевым как α -интонирование, — в чувашской музыке нет.

β -тон определяется как «<...> звук, непрерывно и плавно меняющий свою высоту в пределах, превосходящих величину акустико-физиологической зоны»¹⁸. В чувашской музыке подобное интонирование представлено как бы случайно «ущелешими» единичными образцами среди моря музыки более поздних слоев. О нем можно говорить, например, в связи с напевом-речитативом поминального причитания *пумилкке юрри* (пример № 1). Он иллюстрирует неокристаллизованность одновременно как звуковысотной, так и временной сторон музыкальной организации.

Пример № 1 Пумилкке юрри (Причитание по умершему)¹⁹ β -интонирование

Rubato (говорком, подвижно)

Ах, тур - тур - тур - тур, мён - ма вил - се вырт - рән - ши,
сү - рет - тён - чё вёт сын - па пёр - ле, ах, сү - рет - тён - чё...
Ах, тур - тур - тур - тур - тур, мён - ле ша - та - ка кёр - се вырт - рән,
Тәп - ру - на еп - ле чәт - са та - ран?
Эх, тур - тур - тур - тур, мён - ма вил - се вырт - рән - ши?

Перевод: Ах, боже-боже-боже, отчего ж ты мертвым лежишь, / Хаживал ведь с людьми вместе, ах, хаживал... / Ах, боже-боже-боже, отчего, в могилу сойдя, лежишь, / Землю (на себе) как терпишь? / Эх, боже-боже-боже, отчего ж ты мертвым лежишь?

Неокристаллизованность музыкальной структуры приведенного нами музыкального образца видна прежде всего во внезвукорядном β -интонировании. Если исходить из песенной традиции чувашей, то в ее системе такой напев даже нельзя назвать мелодией, он состоит из приблизительно изоморфных структур. Они не хаотичны: 1, 2 и 3 мелостроки представляют собой двухфазные волны (с подъемом и ниспаданием), 4 и 5 мелостроки — однофазны (ниспадание); но определившись и повторяющихся музыкальных построений нет. То же — в ритмике. Отсутствует единица пульсации (то есть напев «безмензурный»), строки различны по количеству слога-нот (содержат 11 + 14 + 15 + 9 + 12 слогов). Весьма условно в них могут быть выделены «вступительные» восклицания (обращения к божеству?) «Ах, тур-тур-тур» (от 4 до 6 слогов), оставшиеся семантически значимые строки сегментируются на полустроки, состоящие из 4+3, 5+4+5, 5+4, 5+4, 4+3 слогов. Если проследить местоположение тактовых пунктиров, указывающих на исполнительскую акцентуацию, то становится несомненно подчиненность музыкального ритма словесным ударениям. Строфика — тирадная (вторая строфа состоит из 5 строк, иначе скомпонованных, третья — из 4 строк). Такая организация звуковысотной линии и ритма имеет все признаки так называемого «интонационного» типа²⁰. Он присущ первобытной мелодике, в которой, по К. Заксу, структурообразующими выступают *логогенное* и *патогенное* начала²¹. В то же время мелос в целом второстепенен по отношению к структуре повествуемого — «речитируемого» — смысла. Здесь музыкальная форма «освобождена» от собственно музыкальных организующих начал, ибо подчинена началу внешнему — слову, диктующему акценты, ритмические группировки, членения фраз, строк и строф.

γ -тон определяется как «высотно определенный звук, соотнесенный с другими <...> и допускающий при повторениях постепенное изменение высоты, каждый шаг которого не превышает величины <...> зоны, позволяющий воспринимателю сознанию интегрировать эти повторения в одну плавно эволюционирующую ступень»²². О γ -интонировании в чувашской музыке можно говорить в связи с нестабильностью отдельных ступеней в так называемом южночувашском ладозвукоряде. Отметим, что на безусловную архаичность южночувашского лада указывают не только общетеоретические соображения, но и четкие жанровые ограничения. Как типовое свойство он встречается исключительно в музыке

весенних хороводов и свадеб; отдельные его «проникновения» зафиксированы в других обрядовых жанрах (салтак юрри, саварни юрри). Южночувашский лад никогда не выходит за пределы круга старых обрядов, абсолютно отсутствует он в гостевых песнях, хотя они также принадлежат к старым пластам чувашской музыки (но утратили обрядовую приуроченность). В примере № 2 приводится свадебная песня и схема звукоряда ее напева, показывающая как определенные тоны колеблются по высоте в пределах полутона (терция *g-gis*) или четверти тона (септима *d*¹).

Пример № 2 «Сарт аяки» (свадебная)²³
γ-интонирование

$\text{♩} = 208$

Перевод: Склон холма зеленым не кажется ли / Оттого, что снега сошли, травка проросла, / Эйхайли райим аям? // Наша родная ягодкой не кажется ли / Оттого, что душой любимая нравится (она нам), / Эйхайли райим аям?

Схема ладозвукоряда песни (из примера № 2)

С точки зрения временной структуры и композиции напевы южночувашского лада имеют строго формульное («окристаллизованное») строение, то есть принадлежат более позднему слою музыки.

ПРОЯВЛЕНИЯ СТАДИАЛЬНО РАННЕЙ
АРХАИКИ: МИФОЛОГИЧЕСКАЯ
СЮЖЕТИКА

Судьбу архаики первого вида (стадиально ранней) можно проследить и на примере транс-

формации жанра мифологических песен. В исторически обозримых периодах последних двух тысячелетий у чувашей и их тюркоязычных предков булгаро-сувар мы не находим прямых проявлений или свидетельств о таком виде народного творчества. Вместе с тем, о его существовании в более отдаленные эпохи развития этнической культуры («проточувашской») можно судить по сюжетике обычных лирических песен, бытующих сегодня как обрядовые и гостевые. В них нередко прочитываются сюжетные мотивы, основанные на архаических мифах.

Например, к древнейшим космогоническим мифам, представленным в чувашской культуре и смыслово раскрытым на материале народного изобразительного искусства в трудах А. А. Трофимова²⁴, восходит сюжетно-поэтический комплекс, включающий в себя следующую цепь компонентов-мифологем: {1} темный лес, в нем — {2} озеро. Посреди озера — {3} золотой столб, на вершине которого {4} волшебная птица. Птица поет и от этого {5} мир сотрясается.

В современных текстах эти компоненты нередко трансформируются в более реальные предметы. Так, золотой столб может предстать в облике дерева, мифическая птица — обычной кукушки, соловья, утки. Сотрясение мира заменяется качанием ветвей, трепетом листьев (при этом они иногда опадают). Все пять компонентов одновременно в имеющихся записях народных песен не встречаются, однако в вариантах вся цепь хорошо видна (в примерах ее звенья отмечены цифрами в фигурных скобках).

Хора та вәрман варёнче {1}
Çутă та кӳлӗ пор теççӗ? {2}
Çутă та кӳлӗ варёнче
Сӑрлӑ стопа пор теççӗ? {3}
Сӑрлӑ стопа тӑрринче
Ăмӑрткайӑк пор теççӗ²⁵? {4}

Перевод:

Посреди темного да леса {1}
Светлое да озеро есть, говорят. {2}
Посреди светлого да озера
Раскрашенный столб есть, говорят. {3}
На верхушке раскрашенного столба
Орлица есть, говорят. {4}

Хура вӑрман урлӑ, ай, каҫнӑ чух {1}
 Лаштраях та чӑрӑш тӑл пулсан, {3}
 Лаштраях та чӑрӑш, ай, тӑрринче
 Мерчен куҫлӑ куккук авӑтатӑ, {4}
 Мерчен куҫлӑ куккук авӑтнӑ чух,
 Лаштраях та чӑрӑш хумханатӑ? {5}
 Мерчен куҫлӑ куккук вӗҫе кайсан,
 Лаштраях та чӑрӑш лӑп пулатӑ?²⁶

Перевод:

Когда через темный лес, ай, проходили, {1}
 Развесистую да ель повстречали, {3}
 У развесистой да ели, ай, на верхушке
 С коралловыми глазами кукушка поет, {4}
 Когда с коралловыми глазами кукушка поет,
 Развесистая да ель волнуется. {5}
 Когда с коралловыми глазами кукушка улетает,
 Развесистая да ель успокаивается.

Ҫавра та кӱлӗ варринче {2}
 Блттӑн та юпа ларать-ҫке? {3}
 Блттӑн та юпа тӑрринче
 Сар-пӑтитса кайӑк пур? {4}
 Сар-пӑтитса кайӑк ҫуттипе
 Пӗтӑм ҫанталӑк ҫутӑлатӑ?
 Пирн аслатте пӑрт тӑрнче {3?}
 Чӑпар та куккук ларать-ҫке? {4а}
 Чӑпар та куккук авӑтнине
 Пӗтӑм ҫанталӑк чӑтрентӑ?²⁷ {5}

Перевод:

Посреди да круглого озера {2}
 Златой да столб стоит ведь. {3}
 На верхушке златого да столба
 Жар-птица есть. {4}
 Жар-птицы светом
 Весь мир освещается.
 На коньке избы нашего деда {3?}
 Пестрая да кукушка сидит ведь; {4а}
 От кукованья пестрой да кукушки
 Вся природа сотрясается. {5}

В других песнях можно видеть фрагменты той же космогонической сюжетной цепочки. В некоторых текстах обнажается мифически-фантастический характер птицы через более подробную обрисовку; она — огромна:

... шур хурчӑка ... хурӑн, ай, тӑрринче, /
 Ҫунаттисем пӗлӗт, ай, ҫумӑнче.

Перевод: ...Белый ястреб ... на вершине, ай, березы, / Крылья его, ай, у облаков²⁸.

Отсюда, кстати, понятен и пятый компонент космогонической цепочки: сотрясение мира от действий необыкновенной птицы.

Еще один мифологический сюжетный комплекс, столь же отчетливо представленный в чувашском песенном фольклоре, связан с образом гор. На вершинах или склонах возвышенностей с древнейших времен располагались места молений, жертвоприношений, иногда кладбища, а также священные рощи и деревья — через них мотив гор проникает и в космогонические сюжеты. В чувашском фольклоре сохранилась фантастичность образов «горного» комплекса, как и в случае космогонической мифологии. Так, гора — не простая, а сверкающая, стеклянная — прямо называется местом обитания высших существ:

Йӑлтӑр-йӑлтӑр кӗленче ту, / Ҫав ту ҫинче иккӑн
 пур: / Пӗри — Турӑ, тепри — Патша²⁹.

Перевод: Сверкающая стеклянная гора, / На той горе двое пребывают, / Один — Бог, другой — Царь.

Дерево на горе оказывается грандиозным:

Ҫулӗ тусем ҫине эп ӑлӑхрӑм, / Ҫӗр ҫӗклейми
 хӑвасем эп куртӑм³⁰.

Перевод: Поднялся я на высокие горы / И увидел там такие ивы, которые не сможет поднять земля.

Здесь происходит нечто сверхъестественное, например, ветряная мельница работает без ветра:

Ҫӑл ту ҫинче ҫил армань / Ҫилсӗр-мӗнсӗр
 авӑратӑ, / Ҫӑнӑх тухни курӑнмасть³¹.

Перевод: На высокой горе ветряная мельница / Без ветра, без ничего мелет, / [Но] не видно, чтобы мука сыпалась.

К подобной архаической мифологии восходят и другие песенные сюжетные мотивы метафорически-фантастического характера.

Как самостоятельный вид творчества в чувашском фольклоре такие песни давно исчезли. Но их «осколки», превратившиеся в клишированные поэтические обороты, могут встретиться в виде отдельных вкраплений в песне практически любого из традиционных жанров — гостевого, обрядового, хороводного. В таком виде мифологические сюжеты функционируют в более поздней образно-поэтической и музыкальной системе, господствующей в устном творчестве чувашей уже много столетий. Эта система, в свою очередь, имеет комплекс свойств, по ряду параметров существенно отличающих ее от музыкальной системы, господствующей в профессиональном музыкальном искусстве Нового времени, развивающемся во всем мире, а в частности, и в Чувашии. Этот комплекс также имеет все основания считаться архаичным.

ПРОЯВЛЕНИЯ СТАДИАЛЬНО ПОЗДНЕЙ
ВЫСОКОРАЗВИТОЙ АРХАИКИ

Эта архаика уже не первична, она является наследием высокоразвитых культур, выработавших сложные и устойчивые формы в звуковысотных и звуковременных структурах музыки. Рассматриваемый пласт чувашской народной музыки несет в себе отчетливый отпечаток глубочайших связей с высокоразвитыми музыкально-поэтическими цивилизациями Востока. Уровень современного знания позволяет различать в ней несколько глубинных особенностей, выводящих на широкие типологические и историко-генетические параллели. К числу таковых относятся:

а) со стороны звуковысотной организации: высокоразвитая пентатонная ладовая система, являющаяся одной из самых важных характеристик чувашской музыки — в этом качестве она обратила на себя внимание уже первого исследователя чувашской музыки В. А. Мошкова³²;

б) со стороны звуковременной организации: квантитативная ритмическая система, в ней время течет не от сильной доли такта к слабой, равномерно пульсируя при этом (так было в профессиональной европейской музыке, начиная с Нового времени), а от краткого слоготона к долготому. Этот тип ритмики, согласно М. Г. Харлапу, «существует, кроме античной, в музыке ряда восточных стран <...>, также в фольклоре многих народов, в котором можно предполагать влияние профессионального и личного творчества...»³³;

в) с композиционной стороны (архитектоники): строфика, основанная на афористическом сюжетосложении, отличающемся лаконизмом выражения художественной мысли, емкой по содержанию и отточенной по форме. На всем Востоке чрезвычайно распространены разнообразные формы классической краткосюжетности, которым по характеру близка чувашская народная поэзия.

Названные особенности лежат в фундаменте традиционной чувашской музыкально-поэтической системы. Они немногочисленны, но принципиальны для ее характеристики, поскольку это — коренные свойства, охватывающие ее основные стороны. Без любой из них она не будет сама собой. Разрушив пентатонную ладовую основу чувашского напева, мы утратим и ядро национальной интонации; то же самое произойдет при искажении закономерностей ритмики или строфики и сюжетики, специфичных для чувашской песенности. Эти же особенности являются структурными признаками музыкально-поэтических традиций многих из так называемых высо-

ких культур старого типа, зародившихся в Азии в древние времена и развившихся там с наибольшей полнотой и цельностью. Временная дистанция между современной чувашской культурой и ее восточными истоками — громадна.

Традиционная чувашская музыкально-поэтическая культура, переселенная в VII—VIII вв. в восточноевропейское Поволжье, и до этого неоднократно попадала не только в иноэтническое, но — в *инотипологическое* окружение в условиях нескольких эпизодов формирования и крушения своей государственности. Результатом таких исторических «вызовов» были глубокие трансформации в народной культуре. Но, вместе с тем, очевидно, что постоянные проблемы выживания культуры приводили не только к этнической самоизоляции, но и к консервации некоторых ее существенных архаических свойств. Потому-то и смогла она устоять столь длительное время — имея прочные основы³⁴ в виде своего рода «генетического кода», вновь и вновь воспроизводящего, порождающего все те же структуры духовной жизни и мышления при любых внешних изменениях — природно-географических, социально-исторических, хозяйственных.

Для чувашской культуры главной потерей минувших эпох стал отрыв от контекста — от «материнской» цивилизации, когда-то породившей культурные формы высокого уровня, ставшие плотью и кровью и проточувашской системы. Только в XIX веке было «открыто», что чувашаи — живые носители «китайской гаммы» в центре России. Еще через сто лет после этого наука пришла к представлению о других типологических свойствах чувашской музыкально-поэтической системы — при изучении ритмической формульности и сюжетосложения³⁵.

Причины такой консервации архаики в народной культуре современных чувашей следует искать в особенностях исторических условий формирования этноса. В то время, как, например, бывшие кочевники венгры, обосновавшись на одном из «перекрестков» Европы, создали свою государственность и тем самым значительно ускорили собственную социально-политическую и культурную эволюцию, при этом неизбежно утрачивая архаические черты, чувашаи по крайней мере с XIII века непрерывно пребывали в условиях национальной несвободы, вдали от крупных центров и событий мировой истории, замкнувшись в мире крестьянского труда и быта. Несколько иначе здесь же строилась этносоциальная история родственных чувашам волжских татар,

унаследовавших городскую культуру Волжской Булгарии. В XV—XVI веках они создали свое национальное государство — Казанское ханство. Все это привело к некоторому выделению татар среди окружавших народов. «Они единственные, которых можно встретить на всех главнейших торговых путях Европейской России <...>, — писал музыкант-этнограф XIX века, — тогда как другие народности точно приросли к своим насиженным прадедовским местам <...>»³⁶. С этим замечанием почти буквально совпадают строчки чувашской песни, которые, возможно, были известны С. Г. Рыбакову благодаря по времени близкой его исследованиям публикации³⁷:

Мы не русские и не татары,
Чтобы ездить по большим дорогам...

В таких условиях многие формы традиционной культуры чувашского этноса эволюционировали крайне замедленно и оказались к XX веку как бы «консервированными». Наглядно иллюстрирует такую консервацию относительно хорошая сохранность древней обрядовой системы и соответствующих жанров в музыкальном фольклоре. Точно также практически в полной сохранности вплоть до конца XX века пребывает у чувашей и диалектная структура музыкального фольклора. Региональные музыкально-поэтические формы настолько устойчивы, что и сегодня не составляет труда практически «на слух» определять приблизительный ареал распространения той или иной традиционной песни (в частности, эта возможность подтверждена и специальным изучением, результаты которого отражены в комментариях к современным изданиям народных песен низовой и средненизовой групп). Представляется верным утверждение этнографов, что консервацией диалектных особенностей чувашская культура обязана отсутствию в течение столетий «единого

экономического и культурного центра, который являлся бы местом общения всего народа»³⁸, вокруг которого могли бы происходить процессы стирания местных различий в языке, фольклоре, одежде, предметах материальной культуры.

Наука XX столетия поставила вопрос о глубине памяти устного музыкально-поэтического искусства. «Благодаря необычайной силе традиции азиатские музыкальные культуры до наших дней сохранили <...> те основные черты, которыми они отличались и тысячу лет назад», — считает Курт Закс³⁹. Исследователь славянских древностей академик Б. А. Рыбаков сходится с ним в определении глубины памяти фольклора как минимум в тысячу лет: «Мы должны насытить наши представления о язычестве древней Руси также и представлениями о хороводах, ритуальных песнях, маскарadaх, о детских играх, о волшебных сказках. Почти все богатство восточнославянского фольклора, записанного в XIX в., мы можем проецировать в I тысячелетие н.э.»⁴⁰. Сказанное во многом справедливо и по отношению к произведениям чувашского устного народного творчества, отражающим дохристианские представления и обряды. Передаваясь из поколения в поколение, они донесли до наших дней мир образов и форм архаических этапов чувашского музыкального искусства. Их современные формы так же проецируются в минувшие тысячелетия.

Итак, отвечая на поставленный в начале статьи вопрос, констатируем, что удельный вес элементов архаического происхождения в традиционном музыкальном искусстве чувашского народа весьма велик. Но в нем следует различать проявления двух видов архаики — как ранней «доцивилизованной», так и более поздней, несущей отпечаток музыкально-поэтического искусства древних цивилизаций Востока.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Асафьев Б. В. О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. — Л.: Музыка, 1987. — С.12.

² Гумилев Л. Н. Древние тюрки. — М.: Наука, 1967. — С. 6.

³ История Чувашской АССР. Т.1. — Чебоксары, 1983. — С. 6.

⁴ См.: Трофимов А. А. Орнамент чувашской народной вышивки // Вопросы теории и истории. — Чебоксары, 1977;

Он же. Чувашская народная культовая скульптура. — Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1993.

⁵ Смирнов А. П. Волжские булгары. — М., 1951. — С. 84.

⁶ Павлов Ф. П. Собр. соч. В 2 т. Т.2. — Чебоксары, 1971. — С. 209, 260—261.

⁷ Максимов С. М. Чувашские народные песни. — М., 1964. — С.11. Книга издана посмертно в годы хрущевской

«оттепели». Ее автор умер в 1951 году, не дождавшись реабилитации, последовавшей через четыре года.

⁸ Дело № 9733/4 на Максимова С. М. В 1 т. // Архив ФСБ России по Чувашской Республике. — 2262-II. — Рукопись. — С. 80/13.

⁹ Гарин-Михайловский Н. Г. Несколько лет в деревне: очерки, драма. — Чебоксары, 1980. — С. 212.

¹⁰ Иванов-Ехвет А. И., Вызго И. М. Еще раз об истоках «Князя Игоря» // Советская музыка. — 1982. — № 4.

¹¹ Кодай З. Зачем нам нужна чувашская музыка? // Кодай З. Избранные статьи. — М., 1982. — С. 275.

¹² Квитка К. В. Избранные труды. В 2 т. Т.1. — М., 1971. — С. 218. Вставки в скобках принадлежат составителю тома.

¹³ Vikár, L. A Volga-Kámai finnugorok és törökök dallamai // MTA. Zenetudományi Intézet. — Budapest, 1993. — P. 31. Здесь и далее перевод цитируемых фрагментов с венгерского Ю. Дмитриевой.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Леви-Строс К. Первобытное мышление. — М.: Республика, 1994. — С. 321.

¹⁶ Так было не всегда. Еще в исследованиях первой половины XX столетия существовало представление о музыке народов Поволжья как стадияльно примитивной. Известный американский этномузыколог Бруно Неттл в книге «Music in primitive culture» писал: «В Европе сегодня нет культур, которые можно было бы назвать первобытными, за исключением определенных частей Европейской России», — имея в виду 2000 образцов музыки татар, чувашей, марийцев, удмуртов и коми, известных ему по публикациям австрийского коллеги Роберта Лаха. См.: Nettl B. Music in primitive culture. — Cambridge, 1956. — P. 4, 31.

¹⁷ См. специальное исследование на эту тему Э. Е. Алексеева: Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. — М., 1986.

¹⁸ Там же, с. 84.

¹⁹ Песни низовых чувашей. Кн.2. — Чебоксары, 1982. — № 187.

²⁰ См.: Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. — М.: Искусство, 1972. — С. 221—273.

²¹ «Курт Зак справедливо усматривает в первобытной мелодике две стороны: логогенную, порожденную связью со словом, логическими фразировочными повышениями и понижениями, и патогенную, вызванную возбужденным чувством». Цит. по: [Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. — М.: Музыка, 1983. — С. 28].

²² Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование, с. 84.

²³ Песни низовых чувашей, № 156.

²⁴ Например: Трофимов А. А. Космогонические представления древних чувашей и отражение их в орнаменте вы-

шивки // Чувашское искусство: тр. ЧНИИ. — Чебоксары, 1976. — Вып. 70. — С. 30.

²⁵ Чаваш халăх юррисем. Г.Федоровран сырса илнĕ 620 юрă-кĕвĕ // Шупашкар. — 1969. — № 11.

²⁶ Песни низовых чувашей, № 138.

²⁷ Максимов, С. М. Тури чăвашсен юррисем // Шупашкар. — 1932. — № 180.

²⁸ Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним. — Симбирск, 1912. — С. 30.

²⁹ Чаваш халăх сăмахлăхĕ. 6 томпа тухать. III т.: Юрăсем // Шупашкар. — 1978. — № 412.

³⁰ Ашмарин Н. И. Сборник чувашских песен, записанных в губерниях Казанской, Симбирской и Уфимской // ИОАИЭ. — Казань, 1900. — Т. 16. Вып.4—6. — С.13—14.

³¹ Максимов, С. М. Тури чăвашсен юррисем // Шупашкар. — 1932. — № 162.

³² См.: Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. 1. Мелодии чувашских песен. — Казань, 1893.

³³ Харлап М. Г. Ритм // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. — М., 1978. — Т.4. — Стб. 660.

³⁴ Прочность основ некоторых форм древнечувашской культуры подтверждают сведения об одном из этапов ее уже европейского бытия: в V—VII веках н.э. она имела достаточно высокий уровень, чтобы распространять влияние на соседей — в музыке, как и в языке современных венгров сохранился пласт, возникший в результате контактов той эпохи. Позднее воздействие древнечувашской культуры и языка испытывали и финно-угорские соседи по Поволжью. Лишь в последние века своего существования чувашская культура все больше замыкается в себе, круг ее взаимодействий сужается.

³⁵ См.: Кондратьев М. Г. О ритме чувашской народной песни. — М., 1990; Он же. Чувашская çавра юрă и ее татарские параллели. — Чебоксары, 1993; Он же. Типология чувашского народно-песенного сюжетосложения // Известия НАНИ ЧР. — 2000. — № 1. — С.34—44; Сто строф из чувашской народной афористической поэзии. — Чебоксары, 1998.

³⁶ Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман. — СПб., 1897. — С. 8.

³⁷ Ашмарин Н. И. Очерк народной поэзии у чуваш // Этнографическое обозрение. — 1892. — № 2—3. — С. 49.

³⁸ Чуваша: этнографические исследования. Ч.1. — Чебоксары, 1956. — С. 77.

³⁹ Зак К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков // Музыкальная культура Древнего Мира. — Л., 1937. — С. 151.

⁴⁰ Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси. — М., 1988. — С. 5.

Кондратьев Михаил Григорьевич

доктор искусствоведения, профессор,
главный научный сотрудник, зав. отделом
искусствоведения Чувашского государственного
института гуманитарных наук