

и при угощеніи ихъ хозяевами.
невѣсты безъ словъ
скрипка

М.Г. Кондратьев

Чувашская музыка

От мифологических
времен
до становления
современного
профессионализма

М.Г. Кондратьев

Чувашская Музыка

От мифологических
времен
до становления
современного
профессионализма

Per
Se

Москва
2007

УДК
ББК

Печатается по постановлению Ученого совета
Чувашского государственного института гуманитарных наук

Рецензент Ю.А. Илюхин — музыковед, член Союза композиторов Российской Федерации, заслуженный деятель искусств Чувашской Республики, заслуженный работник культуры Российской Федерации

Кондратьев М.Г.

Чувашская музыка: От мифологических времен до становления современного профессионализма. — М.: ПЕР СЭ, 2007. 288 с., нот., ил.

Предлагаемая монография — первое исследование истории музыкального искусства чувашского народа от древности до становления национального композиторского искусства. Семь очерков последовательно освещают этапы более двухтысячелетней исторической эволюции. Автор опирается на оригинальные источники, по отношению к ранним периодам использует также метод теоретической реконструкции. Книга адресована читателям, интересующимся историей музыки и культурой народов России.

ISBN ...

© Кондратьев М.Г., 2007.

© Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 2007

© ...

Предисловие

Чуваши (самоназвание чăваш¹) — один из крупнейших народов России, максимальная численность которого зафиксирована переписью населения СССР в 1989 году и составляла 1842,3 (на территории РСФСР 1773,6) тысячи человек. Причины, по которым имя чувашского этноса в пестром полиэтническом мире Евразии звучит сравнительно негромко, кроются не только в миниатюрности территории, отведенной в 1920 году в Поволжье под его государственную автономию. По занимаемой площади — 18,3 тыс. кв. км — Чувашия самая маленькая республика в Волго-Уральском регионе². Соответствует этому и ее экономическая «весомость», заметно уступающая соседним республикам, таким, как Татарстан, Удмуртия или Башкортостан.

Однако главной из этих причин представляется традиционная «особость» чувашского этноса. Он не входит в языковые и этнокультурные пространства, объединяющие, например, народы финно-угорской (марийцы, мордва, удмурты), группы; являясь тюркоязычным народом, чувашаи говорят на языке, заметно отличающемся от языка своих ближайших «родственников»-тюрков Поволжья татар и башкир (прекрасно понимающих друг друга без перевода). Отделяет чувашей от последних и конфессиональная принадлежность. Поэтому и активного взаимодействия с «дальними родственниками» (такими, как финны, эстонцы, венгры у местных финно-угров, или же турки, казахи, азербайджанцы у тюрков) у чувашей не сложилось. Поставленный историей в ситуацию многовекового «одиночества», чувашский народ проявил необыкновенную стойкость в выживании. Оказавшись в орбите русской государственности и православного христианства (вхождение в состав Российского государства состоялось в 1551 году, массовая христианизация происходила на протяжении XVIII — XIX столетий), чувашаи сумели сохранить свой язык (ныне один из уникальных по своему строю языков, принадлежащий к болгарской ветви тюркской группы алтайской языковой семьи, единственный сегодня ее «живой» представитель) и самобытную культуру.

¹ Современный чувашский алфавит, созданный в 1871 г. на основе кириллицы, содержит четыре буквы с диакритическими знаками: я, љ, ѝ, џ. ѐ и љ передают редуцированные гласные а и е. ѝ произносится как смягченное с (сь, в других тюркских языках ему соответствуют фонемы дж, ль, й). џ — аналог немецкого ð.

² Скромность ее пространственных параметров может, пожалуй, и удивить: «С юга на север ее территория вытянута на 190 км, а с запада на восток достигает 160 км, — при этом в самом узком месте составляет всего 80 км» [Иванов 1997:71].

Расшифровку библиографических отсылок, заключаемых в квадратные скобки, см. в списке литературы и источников. В кратких ссылках на источники указываются автор или ключевые слова (иногда — аббревиатура) названия, год издания, страница (через двоеточие) или номер (через точку) цитируемого музыкального образца.

Понятие о чувашской музыке как о некоей целостности, определившемся явлении в ряду многообразных музыкальных культур мира появилось сравнительно недавно. Самые ранние упоминания о ней содержались в трудах путешественников, изучавших быт и нравы российских провинций XVIII — XIX вв. Например, у академика Петра Симона Палласа читаем: «...Пляшут [чуваши] ... в небольшом кругу, почти не отделяя одной ноги от другой. При сем обыкновенно играют на волынке, либо на гудке (кобес), или на гусях о 16 и 18 струнах» [1786:144—145]. Немало заметок о музыкальном быте чувашей у писательницы пушкинского времени Александры Фукс, владевшей имением в Чебоксарском уезде: «Здесь... богатая помощь, вчера днем работали, вечером пили, ели и плясали с гусями и пузырями»; «...Через час сборище чуваш походило на что-то неистовое: гусли, балалайки, пузыри начали действовать без умолку»; «...Явился музыкант с пузырем, другой с гусями, стали беспрестанно подавать пиво, и пошла пляска, которая отлична от русской. Женщины плясать большие мастерицы...» [Фукс 1840:8, 16, 75]. Концом XVIII — началом XIX века датируется полотно неизвестного художника «Чувашский праздник», с точки зрения нашего предмета любопытное тем, что представляет почти буквальную иллюстрацию литературных описаний: изображена часть круга танцующих — среди них легко различить селян и посадских, мужчин, женщин и детей, все в праздничных костюмах; они танцуют под оркестр, включающий в себя все перечисленные инструменты, а также рожок. Г.Н. Орков, исследовавший и атрибутировавший картину, указывает сюжетные аналогии в описаниях чувашских празднеств, принадлежащих Г.Ф. Миллеру (1791), В.И. Лебедеву (1850) и другим авторам того времени [Орков 1997:110].

Однако в наше время, несмотря на существование множества этнографических описаний национального музыкального быта, сформировалась потребность и в собственно музыковедческом осмыслении достаточно объемной и содержательной музыкальной истории чувашей, остающаяся неутоленной уже много десятилетий. Книгу о ней ждут не только музыканты-профессионалы и любители, учителя музыки и их ученики. Заполнение вакуума в этой области знаний должно помочь лучшему пониманию истории и особенностей всей отечественной культуры, как известно, богатой разнонациональными формами, взаимодействовавшими на протяжении веков. Портрет исконных музыкальных традиций России в целом без сведений о культурах населяющих ее народов, как минимум, неполон. Тем более, если речь идет о крупных этносах, живущих не на дальней периферии (в советской административно-политической лексике скопом обозначавшейся как «национальные *окраины*»), а в Среднем Поволжье. Даже территориальный распад Советской «империи» не соединил полиэтничную культуру Волго-Уральского региона с понятием «окраины»: она по-прежнему пребывает в центре густонаселенной Европейской части страны.

Предлагаемые очерки являются первым опытом целостного изложения накопленных наукой сведений о чувашской музыке в ее историческом развитии от древности до становления современного профессионализма. Наиболее полное описание этой истории до сих пор касалось только творчества композиторов. Оно содержалось в обзорных статьях старейшины музыковедения Чувашии Ю.А. Илюхина «Развитие чувашской советской музыки в 1917 — 1945 годах», «Музыкальная культура Чувашии в 1945 — 1956 годах», «Развитие чувашской советской музыки в 1957 — 1967 годах» [Илюхин 1967, 1969а, 1970]. На их основе готовились и разделы о чувашской музыке в многотомном коллективном труде «История музыки народов СССР» [История...



«Чувашский праздник». Холст. Масло. Неизвестный художник. Конец XVIII — начало XIX вв.

1970 — 1974]. Названные исследования позднее дополнились книгой библиографического характера «Композиторы Советской Чувашии» [Илюхин 1978, 2-е издание 1982], очерками о музыке в пособии для учителей «Культура Чувашского края» [Культура... 1994]. В трудах музыковеда были собраны основные факты и даны оценки многим значительным явлениям в творчестве чувашских композиторов и исполнителей.

Изучалось также развитие отдельно взятых жанров композиторского и исполнительского искусства, были впервые подняты и освещены многие частные вопросы истории чувашской музыкальной культуры. В 1970 — 1990-х годах в искусствоведческих сборниках Чувашского государственного института гуманитарных наук (далее — ЧГИГН) и в других изданиях вышли десятки музыковедческих статей разных авторов-музыковедов нового поколения — А.А. Осипова, С.И. Макаровой, И.В. Даниловой, Л.И. Бушуевой, исследователя истории национальных музыкальных инструментов В.С. Чернова. В них затрагивались вопросы развития разных сфер чувашского музыкального искусства, по которым еще не созданы специальные исследования. Существенно обогатили фактологию дореволюционной художественной культуры края многолетние архивные поиски историка А.И. Иванова-Ехвета, обобщенные в его монографии [Ехвет 1987]. В свете нашей проблематики заслуживает внимания появление первого обобщающего труда, использующего разработки исследователей истории чувашской, татарской и марийской музыки в освещении одного из ее этапов, — монографии казанского музыковеда А.Л. Маклыгина «Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма» [2000].

Кроме исследований творчества профессиональных музыкантов Чувашии — композиторов и исполнителей, в музыкальном чувашеведении традиционно развитой ветвью всегда было изучение народной музыкальной культуры. Уровень музыкаль-

ного чувашеведения, родившегося в конце XIX столетия, в последующем непрерывно поднимался. Здесь совершенно уникальны вклады как русского музыканта-этнографа конца XIX века В.А. Мошкова, так и чувашей Ф.П. Павлова и, особенно, С.М. Максимова — выдающегося чувашского музыкального ученого, как его охарактеризовал крупнейший советский музыковед своего времени В.М. Беляев [1964:3].

Чувашское устное музыкально-поэтическое творчество оказалось фантастически благодарным материалом для науки. Уже первый публикатор и исследователь чувашской музыки В.А. Мошков вступил на путь теоретических рассуждений о ее свойствах и завершил свой аналитический очерк констатацией: «...Я не исчерпал и тысячной доли того, что заключает в себе поучительного для науки народная музыка чуваш, а потому я смотрю на свой труд только как на почин в деле изучения этой музыки, за которым желательно было бы видеть в печати ряд новых исследований того же предмета, — более обстоятельных, чем мое, а главное — проведенных людьми более меня компетентными в знании чувашской жизни, чувашского языка и вообще духа чувашского народа» [Мошков 1893:53]. Слова эти оказались в некотором смысле пророческими. Сравним оценку чувашских музыкально-фольклористических штудий последующих десятилетий, исходящую из уст Л. Викара и Г. Бережки — венгерских ученых второй половины XX столетия, компетентность и широта кругозора которых достаточно известна: «Последние сто лет собирания чувашской народной музыки могут рассматриваться как выдающиеся по масштабам и важности [outstanding in dimensions and importance] в отношении к Советскому Союзу в целом, безотносительно к размерам чувашского населения. По количеству материала и числу публикаций собранное стоит выше среднего уровня» [Викар 1979:21]. К этому следует добавить, что в 1980 — 1990-х годах в Чувашии, помимо продолжавшейся собирательской и публикаторской работы, были осуществлены историко-типологические и историко-сравнительные (компаративные) исследования ранее не затрагивавшихся наукой важных аспектов национальной музыкально-поэтической системы. В десятках публикаций этого периода накопилось достаточно много обобщений теоретического характера, позволяющих применить принятые в общем музыковедении типологические критерии историко-стадиальной стратификации музыки, сохраняемой живой устной традицией. Складываясь в целостную картину, они позволяют осмыслить в новом свете и многовековую историю устного народного музыкально-поэтического искусства чувашского народа.

Впервые попытка кратко суммировать такие обобщения предпринималась автором настоящей книги в главе «Традиционная музыкальная культура» коллективной монографии «Этническая история и культура чувашей Поволжья и Приуралья» [Этническая история... 1993:250 — 268], где были выведены исторические стадии развития чувашской музыкально-поэтической системы. Предлагаемая вниманию читателя монография основана на обобщениях, с большей или меньшей подробностью сформулированных в публикациях ее автора, вышедших на протяжении четверти века. В ней собрано все наработанное в музыкальном чувашеведении, чтобы представить устную культуру и начало письменной в диахроническом плане от мифологических времен до 20-х гг. XX века.

Книга прослеживает развитие музыкального искусства чувашского народа до периода, когда кардинальным образом меняется его типологическая форма и на место естественно сложившейся выступает сформированная в иных обстоятельствах культурная традиция новоевропейского типа. Она требует иного освещения, иных методов анализа.

Введение

Перемены парадигм

А если кто-либо будет рассматривать тонкость свободных искусств ... и рассмотрит вещи такого рода, как открытие ... гармонии в музыке, алфавита ... в грамматике ... и тому подобное, то пусть он хорошенько подумает, сколько же должно было миновать времени для того, чтобы привести эти вещи к тому совершенству, какое они теперь имеют...

Ф. Бэкон. «Новый Органон»

Вопрос об изучении художественного творчества народов, населяющих Российскую империю, а потом Советский Союз, в разные времена рассматривался по-разному. Причем диапазон различий в подходах простирался от полного отрицания сколько-нибудь самостоятельной ценности (и, следовательно, необходимости изучать этот предмет) до признания его полноценным объектом изучения. Музыкальному чувашеведению XIX — XX веков в своем становлении пришлось пройти сквозь весь спектр этих подходов. Можно видеть, как последовательно в нем сменяли друг друга научные парадигмы. Первую можно назвать «имперской», вторую — «советской». Третья рождается в начале XXI столетия, высвобождаясь из-под руин экстранаучных установок, соответствуя, как автор смеет надеяться, современным подходам к истории и культуре народов постсоветского пространства.

1. Первая парадигма: имперская (Возможна ли история музыки у чувашей?)

Первая парадигма восходит к XVIII — XIX векам, когда научное познание музыкальной культуры «инородцев» вписывалось в общее народоведение, и этнографические описания музыкального быта народа всецело удовлетворяли любопытство общества. Вполне серьезные ученые, посвятившие себя чувашеведению, считали, что «песенное и музыкальное творчество чуваш изучено достаточно полно и научно» [Никольский 1929:13]. Более того, положение музыки в науке казалось приоритетным. «Из всех отделов этнографии чуваш наиболее посчастливилось отделу о песенном и музыкальном творчестве... — писал в цитированном месте Н.В. Никольский, — исключая Лепехина, Протопопова и Смоленского, у остальных авторов мы встречаем либо песенный, либо песенный и музыкальный материалы». Убедиться в достоверности такого обобщения можно, обратившись к обзорам литературы о музыке чувашей, составленным в 1920-х годах Ф.П. Павловым. В них насчитывалось до полутора сотен названий [Павлов 1971:210 — 246]. Действительно, это было знание, и немалое по объему, но оно не имело ни исторической глубины, ни теоретически-искусствоведческого содержания¹. В свете этого стоит ли

¹ Встречались и очевидные искажения. Так, в сочинении Г.Ф. Миллера, наряду с ценной информацией о музыкальных инструментах чувашей, читаем: «Их игры и пляска на свадьбах и при прочих увеселениях состоят в том, что старшие и знатнейшие из гостей сидят по лавкам или на столе и забавляются питьем, а молодые мужчины и женского полу на полу, при игре на разных инструментах, без всякого порядка кругом скачут...» [1791:80]. Критическую оценку этого труда дал еще В.А. Сбоев, отметив, что сведения о чувашах получены Миллером во время пребывания в Казани и только из «вторых рук» — от толмачей-переводчиков, а потому они недостаточно на-

удивляться или приписывать непонимание отдельным личностям — от школьных учителей до университетских профессоров, когда даже такой гигант национально-культурной деятельности чувашей, как И.Я. Яковлев (1848 — 1930), неоднократно повторял, что в воспитательных целях он отдает предпочтение творчеству не своего народа, а народа, который он называет «великим». «В русской песне часто звучит хорошее личное чувство. В ней зачастую — величие, мощь народного духа. Русская песнь часто в основе своей имеет трогающие душу картины... Ничего этого нет в чувашских песнях-импровизациях. Вот почему в чувашские школы я вводил впоследствии убежденно, настойчиво русскую песню» [Яковлев 1997:71]. Называя чувашские песни «импровизациями», Яковлев выступает не менее (но и не более!) как по-университетски образованный человек своего времени, знакомый, в частности, с книгой известной литераторши Александры Фукс, еще в первой половине XIX столетия оценившей чувашскую народную поэзию благожелательно, но поверхностно. Она писала: «Как страстной любительнице поэзии, мне хотелось знать Чувашские песни, но Чуваши их мало знают; их песни спрятаны в их воображении. Когда они едут лесом, то поют, не приготовясь, песню лесу... Плывут по реке и поют хвалу ей. Едут по дороге — и ее воспевают и все случившиеся на ней были и небылицы» [Фукс 1840:81 — 82]. Не только Яковлев, но и профессиональные филологи его времени, гораздо лучше знакомые с чувашской поэзией (например, выдающийся исследователь чувашского языка Н.И. Ашмарин в статьях 1892 и 1895 гг.), не пытались предложить иные подходы. В отношении к «инородческим» культурам официальная имперская идеология и передовая общественная мысль нередко смыкались. Широко обсуждавшаяся в обществе «русская идея», как пишет современный историк, «отказывала крупным народам России в праве не только на административную автономию, но и на развитие культуры, а малым — в праве на существование, подразумевая постепенную их ассимиляцию» [Дякин 1995:131]. Мыслители, в том числе самого демократического направления, придерживались гегелевского деления народов на так называемые «исторические» и «неисторические». Один из самых ярких демократов середины века В.Г. Белинский, глубоко проникая в суть общечеловеческого значения народной поэзии, писал: «Где только человек владеет словом, любит и ненавидит, блаженствует и страдает, там уже и является человечество, там уже есть и жизнь, и поэзия...» Но он же отказывал в этих чувствах и поэзии российским «инородцам», продолжая свою мысль: «Есть люди, которые посвящают целую жизнь изучению греческой литературы; но едва ли человек с умом и душою посвятит всю жизнь свою на изучение чухонской литературы!..» [Белинский 1949:296; восклицательный знак принадлежит ему же. — М.К.] Ему вторит А.И. Герцен, борец с самодержавием, автор выражения «Россия — тюрьма народов». Пребывая в ссылке среди «инородцев» Вятки, он отозвался о них (наряду с другими, задев, кстати, и чувашей): «Народ жалкий, робкий, бездарный» [1975:255]. Продолжая ту же традицию, социолог и публицист Н.Я. Данилевский не находил в своей знаменитой концепции культурно-исторических типов самостоятельного места для всех российских народов, кроме одного, признаваемого *историческим*: «...Наши многочисленные финские, татарские, самоедские, остяцкие и другие племена... предназначены к тому, чтобы сливаться постепенно и нечувствительно с той исторической народностью, среди которой они рассеяны...» [1991:27].

Чуваши, естественно, были отнесены к «неисторическим» народам, и это принималось образованным обществом как данность. В частности, и при оценке значимости традиционной художественной культуры — всеми авторами, исходившими из представлений этнологической науки своего времени, в их числе крупнейшие чувашеведы и

дежны. Ф.П. Павлов добавляет к цитированному месту: «Сидеть на столе во время пира или в гостях было бы неслыханным оскорблением для хозяина» [1971:212].

просветители конца XIX — начала XX века, такие, как И.Я. Яковлев, Н.И. Ашмарин, Г.И. Комиссаров, Н.В. Никольский.

Итак, первая парадигма изучения музыки чувашей соответствовала их положению «инородцев», прозябавших внутри Империи. С точки зрения науки, она вытекала из европоцентристской концепции разделения народов на «исторические» и «неисторические». Попадая в разряд последних, народы, по определению, не могли иметь перспективы для *искусствоведческого* или *музыковедческого* исследования ценностей их культуры. Природная самобытность за ними могла признаваться, но это не имело значения, так как они обрекались на культурную ассимиляцию. По формулировке самого И.Я. Яковлева, «...“национальная” идея развития инородцев есть идея их духовного объединения и слияния с русской народом» [Яковлев 1908:5]. Практически же при таком подходе стиралась грань с прямой русификацией. Этот процесс дополнялся (и стимулировался) естественно существовавшей татаризацией части чувашского населения через «отпадение» в ислам, по данным историков, на протяжении XVIII — XIX столетий охватившей десятки (если не сотни) тысяч чувашей [Дмитриев 1969; Исхаков 1980:19].

2. Вторая парадигма: советская (История музыки начинается с 1917 года)

2.1. Подчинение идеологии. Вторая парадигма музыкального чувашеведения появилась в XX столетии, когда на волне просветительства внутри самой культуры вызревали новые силы. Определились новые приоритеты — формирование профессиональных начал европейского типа в художественной культуре. Полностью эта парадигма оформилась в советскую эпоху, страдавшую чрезмерной идеологизацией, т.е. внемузыкальными и внехудожественными подходами к осмыслению явлений искусства. Опора на внешние основания приводила к противоречиям. Одинаково приемлемыми оказывались противоположные утверждения: без различия можно было преуменьшать или преувеличивать значение того или иного события, даже выдумывать их, лишь бы соответствовать «краеугольным» постулатам идеологии. Это стимулировало развитие мифологии.

Большая часть истории профессионального музыкального искусства Чувашии пришла на период подмены эстетических критериев «идейным содержанием» и «актуальностью тематики». Художественной форме — важнейшей и тончайшей грани искусства — отводилась второстепенная роль, она подвергалась прямому третированию. В свете специальных указаний «сверху» в Чувашии, как и во всем Советском Союзе, время от времени велись поиски и преследования так называемых «формалистов», а если последних не было (что при уровне развития местного творчества вполне объяснимо), то формалистические прегрешения приписывались первому попавшемуся автору или произведению. Это случилось, например, в 1948 г. с совершенно не претендовавшей на формальные изыски музыкальной комедией молодого композитора А.Г. Орлова-Шузьма «Сёмёрт зески суралсан». Политико-идеологическое давление рядилось в одежды «социального заказа» творцам искусства на отражение (читай: восхваление) так называемой «современности» — иначе говоря, последних политических установок. В музыковедении не считалось нужным скрывать, что такое давление возникло сразу же с установлением советской власти и было «сознательным стремлением партии использовать все средства для коммунистического воспитания трудящихся [...]. Партия и государство уже в это время [Гражданской войны. — М.К.] заботились о музыкальном быте трудящихся масс, об их песенном репертуаре» [Сохор 1959:59]. Результатом этой политики стало рождение

особых «агитлитературы» и «агитмузыки». Давление постепенно возрастало, захватывая в той или иной мере все области творчества. Строительство же современной профессиональной художественной культуры, не имевшей еще в таких республиках, как Чувашия, основательных традиций, истории и просто деятелей необходимого уровня и профиля, специальных учреждений, художественных учебных заведений, целиком зависело от государственной поддержки или ее отсутствия.

Особо следует разобраться в механизме подчинения национального художественного творчества внехудожественным целям. Он был заложен в самом разделении культур на «ранги». Одна из них возвышалась над всеми в качестве «великой» и «передовой» (видимо, в порядке напоминания о бывшем имперском статусе и количестве ее носителей). Остальные же именовались «братскими» и подразделялись, в свою очередь, на несколько административных уровней (культуры народов союзных республик, автономных республик и менее значительных административных единиц — несомненный рецидив первой парадигмы). Подразумевалось, что братские культуры «расцветают» под сенью влияния великой и передовой. Характер этого влияния предполагался однозначно благодатным (иное отношение представлялось кошунством). Анализ же степени естественной совместимости или несовместимости чаще всего весьма контрастных по своим свойствам национальных традиций, потерь, наряду с приобретениями, при их взаимодействии — исключался (преследовался как проявление местного национализма).

Такое ранжирование (вкуче с затронувшими в тридцатые годы многих музыкантов Чувашии прямыми репрессиями) пагубно сказалось на судьбах академического хорового и симфонического исполнительства, державшегося в Чувашии ряд лет во многом благодаря энтузиазму хористов, оркестрантов и их руководителей. Административное ранжирование вело к торможению нарождающихся культурных процессов, если последние не вписывались в рамки «положенного» по рангу, — они просто хирели, не получая необходимой материальной (порой и моральной) поддержки от общества.

Политика искусственного ранжирования подкреплялась подавлением исконных народных традиций, морально-психологическим нажимом и более жесткими репрессиями — вплоть до физического уничтожения якобы «инакомыслящих» (фактически же абсолютно безвинных жертв).

Подавление традиций касалось прежде всего древней устной культуры — у чувашей преимущественно обрядовой, а потому безусловно «вредной» с точки зрения идеологии воинствующего атеизма (как, впрочем, и предшествовавшего ему государственного православия). Центральными и местными властями принимались специальные постановления, касавшиеся обрядовой жизни населения. Одно из таковых — постановление бюро Чувашского обкома ВКП(б) «Об улучшении антирелигиозной пропаганды» (1929 г.) — отражалось потом в ежегодных «антипасхальных», «антирождественских» и т.п. кампаниях, рикошетом задевавших и чисто фольклорные — более древние, нежели христианские музыкальные обычаи чувашского крестьянства, выжившие несмотря на двухвековую массовую христианизацию.

Факты морально-психологического террора, а потом арестов и расстрелов деятелей чувашской музыкальной культуры исключительно по политико-идеологическим мотивам обнаруживаются с начала двадцатых годов. Так, в 1921 г. увольнению с работы и аресту подвергались В.П. Воробьев и С.Ф. Иванов. По «партийной линии» преследовались активные деятели национального искусства И.В. Васильев и, еще до переезда в Чувашию, С.М. Максимов. В тридцатых годах жертвами произвола становятся Г.В. Воробьев (арест и 10 дней допросов), С.М. Максимов (10 лет заключения), Т.П. Парамонов

(10 лет заключения, 7 лет ссылки), С.И. Габер (10 лет заключения, умер в лагере), И.В. Люблин (расстрелян) и другие известные своим творчеством музыканты. Эти страницы истории музыкального искусства Чувашии еще мало известны. Лишь в последние годы стали доступны для изучения некоторые документы из закрытых прежде архивов. Не учитывая всего этого, не понять морально-психологической атмосферы, в которой выработывались единственная имевшая право на легальное существование система ценностей и критерии оценок.

Прошедшие такую «школу» и выросшие в этих условиях несколько поколений национальной художественной интеллигенции не мыслили своего творчества вне установок сталинско-жdanовской «эстетики». Естественно, что при этом как собственно творчество, так и искусствознание и критика наполнялись, кроме реального содержания (часто — вместо него), трафаретной верноподданнической риторикой. Типовые ее образцы находим и у музыковедов, например: «С победой Октября чувашский народ, как и другие народы России, впервые запел полнозвучным радостным голосом... Своим раскрепощением чувашский народ обязан, прежде всего, нашей героической Коммунистической партии, ее гениальному вождю В.И. Ленину, своему верному другу и брату — великому русскому народу» [Муз. культура... 1957:309]. При попытках отчленить реальное содержание подобных текстов от трафаретов выясняется неразрешимость проблемы: риторика уже не оставалась пустым украшением, она накладывала печать на самое мышление авторов, на интерпретацию ими фактов истории, порождая мифологические представления, на характер принимавшихся решений в культурной политике государства.

2.2. Новая мифология. На основе второй парадигмы формировалось и чувашское искусствознание, в частности, появились первые исследования по истории и теории музыки. Призванное обслуживать идеологические установки, оно вынуждено было прибегать к мифологизации фактов.

Унаследованное от предыдущей эпохи имперское отношение к «инородцам», закрепленное статусом автономии, продолжало существовать и в советской историографии в форме предостережений от «удревления» культуры. В то время как непредвзятые (зарубежные) ученые успешно использовали чувашские материалы для реконструкции своей более чем тысячетней национальной архаики (см., например, труды венгров З. Гомбоца, А. Рона-Таша, Д. Немета, болгар И. Коева, П. Митревой, М. Николовой, А. Стойнева, П. Добрева; отдельно назовем музыковедов, работавших с чувашскими материалами: Б. Бартока, З. Кодая, Л. Викара, Н. Кауфмана, К. Пакша), официальная отечественная наука по-прежнему отказывалась признать историческую значимость чувашской культуры. Так, авторы обобщающего коллективного труда под редакцией известного ученого Н.И. Воробьева настаивали, что «надо решительно отбросить выдвигавшиеся до революции “теории” о том, что чувашаи пришли на место своего современного обитания... имеющими... основу той культуры, которая известна у них в течение двух-трех последних столетий» [Чуваши 1956:26; косвенно здесь, таким образом, признавалось существование и в России, досоветской, точки зрения, известной по трудам упомянутых зарубежных авторов]. И позднее Академия наук Союза ССР направляла дискуссии так, чтобы исключить «попытки необоснованного удревления истории... выпячивания национальных особенностей, их противопоставления другим народам» [Тихвинский 1986:11 — 12]. Речь шла о дискуссиях по этногенезу чувашей, татар, башкир — тех самых народов, «автономный» статус которых не давал им права на изучение своих древних корней¹. Результатом много-

¹ На таком фоне заявление крупного советского этнолога С.А. Токарева, что «предположение о

летних административных ограничений стала неизученность истории чувашского народа. (Отсутствие же написанной истории его музыки — частный штрих общей картины.) Мысль большинства исследователей замкнулась не на познании реальности, а на иллюстрировании тезиса, одного из краеугольных камней советской мифологии, что до 1917 года в культуре чувашского народа не было ничего (или почти ничего) достойного внимания, все ценности (вплоть до музыки, несущей в себе положительные эмоции) появились после Великого Октября, знаменовавшего собой якобы начало непрерывного и невиданного расцвета.

Так, в трудах, выпускавшихся издательством Академии наук СССР, чувашский язык помещался в ряд языков, «письменность которых оформляется и получает широкое распространение только после революции, благодаря возникшей тогда возможности осуществления ленинской национальной политики Коммунистической партии» [Младописьменные языки... 1959:3]. После этого авторы любых как научных, так и популярных опусов уже безоглядно, походя, могли утверждать, что «до революции все народы Поволжья и Приуралья, за исключением татар, были бесписьменными» [Гос. музей... 1980:190]. Они даже не пытались вникать в реальную историю, не соответствовавшую запущенному в оборот мифу. Между тем чувашские тексты публикуются уже со второй половины XVIII в. Один из образцов изящной словесности — панегирик Екатерине Великой — иллюстрирует владение анонимным автором как чувашским письмом, так и культивировавшимися тогда в России законами стихотворчества. Опубликовано стихотворение в Санкт-Петербурге в 1769 г. (между прочим, одновременно здесь же выходит в свет отдельной книгой и первая грамматика чувашского языка):

Пёлметёлёр эфир — темён парас парня
 Сана, чипер патша, порамёран Ання,
 Йоратнашан пире. Пёлместёмёр хальччен
 Торра, хашё сўлте, пёлсен ытах чечен,
 Памалэх саванпшан нимён сок — чон анчах,
 Парне вырине полтёр вэл та, эппин, санах.

В подстрочном переводе: «Не знаем мы, что поднести в дар / Тебе, прекрасная царица, всеобщая Мать, / За то, что любишь нас. Не знали до сей поры / Бога всевышнего, а когда узнали, / Подношенья иного нет — одна душа, / Даром да будет и она, итак, тебе».

В конце века выходец из чувашей священник Ермей Рожанский готовит к печати первую книгу на чувашском языке («Краткий катехизис», переведен им в 1788 и издан в 1800 г.). Специалисты называют чувашское письмо этой эпохи *старым*, отличая его от *новой* чувашской письменности (созданной в 1872 г. и развивающейся сегодня) и от *древней рунической* письменности. [См.: Проблемы... 1992.]

Мифотворческий подход просматривается и в исследованиях по истории чувашской музыки. На дореволюционном этапе чувашское музыкальное искусство в целом представлялось некоей, по выражению 20-х годов, «овражной песней». Его «освятит» авторитет Ф.П. Павлова, который в 1928 г. написал: «...Перед чужими народами чувашки стыдились петь громко и открыто. В чувашских деревнях разве ночью можно было услышать вдоль оврагов печальные песни девичьего хоровода...» [Павлов 1971:254]. Наследие народной культуры, реально богатейшее, описывалось в русле этой концеп-

недавнем формировании этой народности [чувашской. — М.К.] — лишь в XVIII в. — неправдоподобно» [1958:162], звучит ответом неназванным оппонентам и выглядит проявлением научной честности и даже мужества.



Фрагмент художественного оформления обложки книги «Тăхăрьял (Сĕве тăршпĕнчи чăвашсем)» (Чебоксары, 1972)

пии в унизи­тельно скромных категориях. Наглядной иллюстрацией может служить кричащий контраст художественного оформления и смысла текста издания ценнейших фольклорно-этнографических материалов Г.Т. Тимофеева «Тхр̄ьял. Свяжские чувашши» (Чебоксары, 1972. 492 с. 2000 экземпляров). Издатели советского времени акцентируют «овражную» убо­гость культуры прошлого, демонстративно не желая видеть ни обаяние аутентичных описаний конца предыдущего века, ни красоту народной музыки и поэзии.

Ради справедливости следует отметить, что идеологи от культуры, ухватившись за удобную метафору, игнорировали не только продолжение мысли Павлова («так было ко времени рождения Ивана Яковлевича», т.е. в первой половине XIX в.), но и дальнейшие его рассуждения о том, что уже в Симбирской чувашской школе «была начата работа по соби­ранию и гармонизации народных песен и мелодий, их разучиванию и исполнению хорами... Дело, возникшее всего лишь в одном месте, в Симбирской чувашской школе, стало приносить свою пользу, распространившись среди чувашей повсюду. Здесь начинается новая история чувашской

музыки» [Павлов 1971:257]. Фраза о новой истории и выражала понимание Павловым реальной истории как процесса, начавшегося в результате многолетних усилий многих музыкантов и музыкально подготовленных учителей. Ни здесь, ни в других своих выступлениях Ф.П. Павлов не имел мысли умалить значения 1917 года как исторического рубежа для чувашского народа, но и не считал его первопричиной и единственным источником развития национального искусства.

Неточна метафора об «овражной песне» и по сути. Вполне объяснимая исторически замкнутость, скрытность чувашей середины XIX века перед взорами непрошенных посторонних наблюдателей вовсе не была свойством культуры самой по себе и во все времена. Напротив, характерными свойствами народных праздников и увеселений были открытость для любого количества своих участников и естественная громко­звучность. Именно ее выделил особо этнограф середины прошлого века, красочно живописуя обстановку чувашской свадьбы: «...А звук пузырей, бой барабанов, шум многих колокольчиков и бубенчиков, крик, гайканье, песни, бой в ладоши, резкие свистки — все это поражает уши...» [Михайлов 1972:62]. В концепцию «овражной» чувашской культуры никак не вписывается и картина «Чувашский праздник». Изображенные на ней чувашши веселятся в большом помещении — не исключено, что общественном: трактире или почтовой станции, не смущаясь присутствием наблюдателя-художника — к нему развернута вся сцена. Допущение же, что живописец являлся не посторонним, а своим, единоплеменником, вообще лишает смысла разговор об «овражной песне» как симво-

ле чувашской культуры. «Печальные песни вдоль оврагов» — реальность эпохи, когда веками ухудшавшееся социально-экономическое положение нерусского населения Поволжья привело чувашей, по выражению историка литературы Ю.М. Артемьева, к «самоизоляции... культурному и идеологическому герметизму» [1996:17], пути выхода из которого были найдены к концу XIX столетия «апостолом» инородческого просвещения Н.И. Ильминским и продолжателем его дела чувашом И.Я. Яковлевым.

В начале нового века возникла новая реальность дореволюционной чувашской культуры, мифологизировавшаяся официальной историей.

С одной стороны, история сознательно укорачивается и достижения преуменьшаются. Например, пишется, что лишь в 1918 и 1919 гг. издаются первые сборники чувашских народных песен [История... 1970:45] и что вообще «до Октяб[рской] революции 1917 [года] муз[ыкальная] культура чувашей была представлена исключительно нар[одным] творчеством» [МЭ 1982:255]. Реально же первые и достаточно крупные музыкальные издания чувашских народных песен уже *отдельными книгами* выходили в 1894, 1908, 1912 гг. Дореволюционное *композиторское творчество* просто замалчивалось — произведения не исполнялись, не издавались и не упоминались. Известные лишь старшему поколению музыкантов, уже с 20-х гг. они исчезают из культурного оборота. Причиной этого служили и удобное соответствие мифу об убогой «овражности» культуры чувашей до Октября, и неразвитость национальной музыкально- исторической науки. Начавшая быстро развиваться в 20 — 30 годах XX века, в последующем она потеряла темп с уходом (смертью, отъездом, репрессиями) наиболее квалифицированных специалистов, проявивших себя в исследовательской и музыкально-критической деятельности — Ф.П. Павлова, С.М. Максимова, В.М. Кривоносова, И.В. Люблина.

Другой, обратной стороной уничижительной мифологизации и вакуума достоверного знания стала некорректная интерпретация неспециалистами процессов дореволюционной музыкальной истории в противоположном направлении. Так, отдельные авторы безосновательно утверждали, что «вопрос о необходимости создания национальной чувашской литературы и искусства стал особенно острым к 70-м годам XIX века. Поднимающаяся нация должна была утвердить себя» [Спиридонов 1965:86]. Здесь события опережались на десятилетия.

От тенденциозных подтекстов не были ограждены факты ни до-, ни послереволюционной истории. В некоторых источниках встречаются не подкрепленные фактами утверждения о существовании уже в XIX веке «переложенных на ноты чувашских песен» [см. в комментариях к кн. Яковлев 1989:306] и исполнении тогда же хором Симбирской чувашской школы «песен, воспевающих трудолюбие народа и красоту чувашского края» [Краснов 1971:58 — 59], говорится о «первой чувашской партитуре» 1887 года (первоисточником послужила, видимо, фраза из письма самого И.Я. Яковлева, где партитуры церковных песнопений с чувашской подтекстовкой он коротко называет «чувашскими», не предполагая, что через столетие это введет комментаторов в заблуждение [см. Яковлев 1985:122]), о проведении музыкальных вечеров в школе уже с восьмидесятых годов [Краснов 1971:70; Ехвет 1987:83], сдвигая документально зафиксированную дату почти на двадцать лет. Наконец, о постановке отрывков из «Жизни за царя» М.И. Глинки 22 февраля 1913 года в Симбирской чувашской школе пишется как о полной постановке оперы (первоисточником ошибки, видимо, явилась неосторожная фраза Ф.П. Павлова в статье 1928 года; сам-то Павлов точно знал, о чем писал, ибо участвовал в событии).

Эту постановку связывают с сотой годовщиной победы в Отечественной войне 1812 года [см., например, Илюхин 1969б:111; Очерки... 1985:218]. Вместе с тем совершенно очевидно, что спектакль был приурочен к 300-летию царствовавшей династии, офици-

ально праздновавшемся всей Россией в те февральские дни. Прямое указание на реальную подоплеку постановки встречается в известном историкам отчете о музыкальной работе в школе С.М. Максимова [1913]: «По случаю трехсотлетия ДОМА РОМАНОВЫХ были разучены хором в соединении с оркестром пять сцен из оперы “Жизнь за Царя”, музыка Глинки, для постановки которых воспитанниками Школы были написаны соответствующие декорации». В других источниках она просто подразумевалась как само собой разумеющаяся. В советское же время казалось вызывающе неуместным посвящение мероприятия юбилею царской фамилии. Это и принуждало исследователей культуры лавировать во избежание подозрений в «промонархистских» настроениях талантливых выходцев из народа, сумевших осуществить постановку. Эта дезинформация проникла практически *во все без исключения* источники советского времени.

Так мифологизировалась история музыки, факты ее фальсифицировались. Произведения подвергшихся в советское время преследованиям деятелей искусства изгонялись из репертуара, публикации и грамзаписи изымались из обращения и уничтожались. Именно в этот период многое оказалось безвозвратно утраченным. Например, такова судьба почти всех звукозаписей чувашской музыки, сделанных до 50-х годов, ряда музыкальных изданий (в частности, всех, где стояли имена С.М. Максимова, С.И. Габера, И.В. Люблина). Из массы примеров укажем стремление изъять из истории имя создателя Чувашского государственного симфонического оркестра дирижера С.И. Габера. В 1950 году у автора очерка о чувашской музыке Ф.М. Лукина не нашлось иного выхода, кроме как приписать его заслуги другому человеку — В.М. Кривоносову, о дирижерских выступлениях которого не имеется никаких сведений вообще [см. Лукин 1950:141]. Завесой молчания долгое время были закрыты творческие успехи дочерей С.М. Максимова — Веры и Галины, блестящих профессиональных пианисток, широко гастролировавших, в том числе и за рубежом, но в Чувашии не выступавших после концерта накануне ареста отца [см. Максимова 1998]. Была пресечена творческая деятельность А.И. Токсиной, вошедшей в историю как первая профессиональная певица Чувашии. В эти же годы покинули Чувашию В.М. Кривоносов, И.В. Васильев. По воле власть предержащих давались, отнимались обратно (по примеру центральных властей, в 1927 году лишивших звания народного артиста Федора Шаляпина) и, иногда, вновь присваивались почетные звания республики. Так, один из первых композиторов В.П. Воробьев, удостоившийся звания заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР в 1934 г., лишился его из-за отмены постановления: в тексте фигурировали имена нескольких «врагов народа», как показало время, наиболее видных деятелей в искусстве. Вновь получил он это же звание в 1940 г.; народу, от имени которого действовала власть, при этом ничего не объясняли. Чебоксарскому музыкальному училищу, в организации которого решающую роль сыграл С.М. Максимов (он же руководил им до ареста), в 50-е годы было присвоено разрешенное к «употреблению» имя Ф.П. Павлова. После реабилитации Максимова, как бы возмещая допущенную несправедливость, его имя соединили с Чебоксарской 1-й музыкальной школой; но можно назвать иронией истории то, что к открытию школы имени Максимова, наоборот, имел отношение только Павлов...

3. Третья парадигма: Попытка понять историю как таковую

Произошедшие в конце XX века изменения в политических и административных структурах России в сфере изучения искусства привели к отказу от безусловного господства идеологизированной парадигмы, снятию внешних запретов и установок мифо-

логического характера. Основой подхода к музыкально-историческому процессу становится возвращение во главу угла общетеоретических и художественно-эстетических критериев.

Чувашский народ, как мы можем сегодня сформулировать без оглядки на проблемы, ограничивавшие взгляды на национальные культуры сто лет тому назад, имеет свою собственную, и весьма глубокую, историю, собственные, и достаточно богатые, традиции. Они отражают его собственную ментальность, поэтому и нельзя найти в его фольклоре самобытные свойства как русской, так и любой иной музыки. Новизна третьей парадигмы заключена лишь в том, что к изучаемой культуре — бывшей «инородческой», бывшей культуре «младшего брата» — применяются критерии и подходы, обычные в практике нормального искусствоведения, по возможности освобожденного от предвзятости любого рода. Отрешиться от парадигматических наслоений двух предшествующих периодов в истории науки помогает рассмотрение типологической структуры музыкального искусства Чувашии. В соответствии с ней выстраивается и периодизация его истории.

3.1. Видовые подразделения искусства звуков. В современной эстетике и культурологии хорошо известно, что искусство звуков, которое обобщенно именуется музыкой, само подразделяется на несколько видов, имеющих разные истоки и истории, отличные друг от друга по содержанию, структуре, способам функционирования. По М.С. Кагану [1972:347], видов музыки три: композиторское творчество, импровизационное творчество (включая фольклор), исполнительство. Столько же обычно насчитывают и музыковеды. Н.Г. Шахназарова [1983]: фольклор, профессионализм восточный (устный), профессионализм западный (письменный); В.Дж. Конен [1994]: профессиональная композиторская музыка европейской традиции, фольклор, музыка массовых жанров («третий пласт» мировой музыкальной культуры). Новейшая классификация еще более последовательна и подробна. Она различает четыре вида музыки, в том числе: 1) музыка фольклорная, 2) музыка канонической импровизации, 3) городское развлекательное музицирование (средневековое менестрельное, современное эстрадное), 4) опус-музыка (система европейской композиции) [см. Чердниченко 1994:113].

Есть также точка зрения, что эти виды музыки представляют собой сменяющие друг друга стадии всемирного музыкально-исторического процесса. Так, немецкий музыковед Вальтер Виора выделяет четыре эпохи развития музыки: 1) первобытные и ранние культуры; 2) высокие культуры старого типа; 3) западная музыка; 4) техническая мировая цивилизация [Уколов 1983:127]. Несколько иначе стадийная структура выглядит при марксистском подходе. В нем вычлняются исторические типы музыкальной культуры, соответствующие пяти общественно-экономическим формациям. В них последовательно вызревают музыкально-культурные комплексы, складывающиеся, в конечном счете, из тех же видов музыкального творчества во все более усложняющихся сочетаниях согласно «закону преемственности: новая культура... удерживает часть ценностей и видов деятельности, оставленных ей в наследство...» [Сохор 1975:125].

Нетрудно видеть частичное соответствие *стадий* или *исторических типов* и *видов* музыки, выделяемых отечественными музыковедами. Но если стадийный подход основывается преимущественно на европоцентристской тенденции (западная музыка — продолжение всех предшествующих культур и предшественница «мировой»; аналогично: социалистический тип музыкальной культуры как предшественник «общенародной» культуры будущего коммунистического общества), то видовой представляется более приемлемым как с позиций цивилизационного подхода, так и в свете современ-

ной парадигмы истории чувашского музыкального искусства как одной из ветвей многообразного мира музыки.

Перечисленные виды музыки в тех или иных формах есть повсюду, но не представлены равномерно. Так, искусство канонической импровизации и сегодня пышно цветет у многих азиатских народов. В Европе эпоха его расцвета минула несколько столетий тому назад (в григорианском и византийском пении, в том числе песнопениях православной церкви). В западноевропейских же культурах утратил свою аутентичность архаичный крестьянский фольклор, сохраняясь во вторичных формах (отсюда интерес западных и даже восточноевропейских специалистов к фольклорным культурам России; характерная формулировка «здесь вы ходите по золоту» встречается в том числе и по отношению к реалиям чувашской народной музыки, — например, во второй половине XX столетия со стороны болгарских или венгерских музыковедов).

Вид музыки профессионально-письменной традиции (опус-музыка, *Kunstmusik*, *art-music*) выделяется как наиболее характерный для культуры цивилизованного в европейском понимании социума. Иногда его именуют также «высокой» или «серьезной» музыкой. Это репрезентативный, наиболее активно функционирующий, в конце концов — специально культивируемый, престижный вид музыки современного государства и общества. *Art*-музыка успешно развивается в обществе благодаря наличию института профессионалов, включающего в себя обязательно композиторов, исполнителей, критиков и музыковедов, а также сети специальных учреждений: театров, оркестров, хоров, учебных заведений, включая консерватории.

Центральным же элементом искусства «высокой» музыки, ее буквальным источником является композитор. Не случайно его обожествление в классические и романтические времена. Это художественно одаренный (в идеале — гениальный, это одно из ключевых понятий искусства *art*-музыки) профессионал, обеспечивающий функционирование всей дальнейшей цепочки (исполнителей, истолкователей и, наконец, восхищенных слушателей) прекрасными творениями (в идеале — шедеврами — еще одно ключевое понятие). Задача композитора — создать новые, неповторимые произведения, каких не было и не могло быть у предшественников. Поэтому еще одним свойством *art*-музыки является постоянное обновление как ее содержания, так и средств выразительности. Темп прогресса искусства *art*-музыки все время убыстряется. Кстати, в число жанров «высокой» музыки не входит кушетная песня в ее бытовых, развлекательных и даже эстрадных разновидностях (песни Ф. Шуберта, Г. Малера или Г. Свиридова, образующие циклы, — иной жанр, вполне академический, вписывающийся в *art*-музыку). Ее авторов не принято называть композиторами, поскольку по типу творчества они принадлежат к сфере менестрельного вида музыки или даже к другим видам искусства — поэтическому (так называемая «бардовская» песня) или эстраднему (т.е. спеническому). Лишь в советской культуре с ее лозунгом «искусство принадлежит народу» песне был придан статус наиболее важного (по влиянию на «массы») жанра современного музыкального искусства, и авторитет сочинителей песен укреплен через новообразованное понятие «композитор-песенник». Весьма поощрялось обращение профессионалов-композиторов к этому жанру.

Все это само собой разумеется и поэтому не обсуждается в старых европейских культурах. В них письменная «высокая» музыка органично появляется и культивируется много столетий, в то время как архаичный фольклор в аутентичном бытовании почти исчезает. В культурах же с молодым профессионально-письменным искусством, к каковым принадлежит чувашская, *art*-музыка осваивается по моделям развитых школ и возвращается ускоренно. Т.е. она существует благодаря целенаправленной заботе общества, стремящегося овладеть высокими формами современной культуры европей-

ского типа и, благодаря этому, примкнуть к “клубу” цивилизованных по-европейски культур. Если рассматривать чувашскую культуру конца XX века, то в ней можно увидеть следующее соотношение описанных видов музыки: 1) устное фольклорное крестьянское песенное и инструментальное творчество — высокоразвитый с древних времен, ныне постепенно угасающий, но еще вполне жизнеспособный (это доказывает подъем фольклорного движения в последние два десятилетия) вид музыкального искусства; 2) искусство устного профессионализма (канонической импровизации) в настоящее время не существует; его следы лишь угадываются в некоторых формах фольклорной традиции; 3) развлекательное искусство менестрельного типа, современное любительское (самодельное) и эстрадное; 4) профессиональное искусство письменного типа — art-музыка композиторская и исполнительская — молодая отрасль, существующая около ста лет и в советское время развивавшаяся ускоренно.

История музыки должна охватить все виды искусства звуков. В свете этого должна быть выстроена и периодизация.

3.2. Вопросы периодизации. Ф.П.Павлов, первым из музыкантов взявшийся за осмысление истории национального чувашского музыкального искусства, мыслил широкими категориями. В предисловии к задуманной им книге «Чуваши и их песенное и музыкальное творчество» он спроецировал историко-этнографическую периодизацию, разработанную к 1920-м годам, на историю чувашской музыкальной культуры, выделив в ней «гуннский, болгарский и собственно чувашский периоды» [1971:209]. В 1929 году он опубликовал очерк «Умолкнувшие звуки: По следам исчезнувших основ чувашской музыки», посвященный первому из названных периодов [1971:258 — 259]. Размышляя одновременно над «собственно чувашским» периодом, Павлов определял и время зарождения национальной профессиональной музыкальной культуры европейской ориентации. Предреволюционное десятилетие, указывал он, было временем, когда в Симбирской чувашской учительской школе музыкальное образование получило наиболее широкий размах. Тогда-то и была в ней «начата работа по собиранию и гармонизации народных песен и мелодий, их разучиванию и исполнению хорами... Здесь начинается новая история чувашской музыки» [Павлов 1971:257]. Проживший недолго, он все-таки успел и в этой новой истории разглядеть некоторые рубежи. «Вся краткая история искусства чувашского народа распадается на 3 периода, — говорил он в начале 20-х годов. — Первый до Революции, второй — с начала Революции до объявления автономии, третий — с объявления автономии» [Павлов 1921].

Размышления над периодизацией были продолжены И.В. Люблиным, ставшим свидетелем и, в большой мере, идеологом¹ поворота в творчестве местных авторов к тематике «пролетарской революции». Изучая композиторское творчество, он указывает основной признак «раннего» этапа (по его периодизации, это 1918 — 1927 годы, т.е. Люблин не придает рубежного значения ни революциям, ни моменту образования национальной государственности — как Павлов, ни окончанию Гражданской войны — как современные историки) — этнографический характер творчества². «В дальнейшем появляется революционная

¹ Именно он — один из организаторов и главных докладчиков «1-й Всечувашской музыкальной конференции», прошедшей под девизом «За чувашскую пролетарскую музыку» в 1931 году. Его дальнейшие музыковедческие работы развивают установки резолюции конференции. Вместе с тем следует отметить, что сам поворот начался в конце 20-х гг., до начала работы Люблина в Чувашии.

² Два других признака, называемых им там же, «во-первых, подавляющее преобладание произведений хоровой музыки над остальными видами, во-вторых, преобладание гармонизаций и обработок народной песни над оригинальным творчеством», по признанию автора, «характерны и для дальнейшего развития чувашской музыки» [Люблин 1933:227].

и советская тематика. В 1927 г., к 10-летию Октября, вышел в свет сборник «Съен юрӑсем», включивший 25 чувашских массовых революционных песен, — продолжает он характеристику признаков и вполне обоснованно обобщает: — Начиная с этого периода развитие чувашской музыки представляет значительно более сложную картину по сравнению с предыдущими» [Люблин 1933:230].

Разгром научной и творческой интеллигенции во второй половине 30-х гг. надолго парализовал дальнейшие попытки периодизации истории чувашской культуры. Например, было признано «буржуазно-националистическим» утверждение о ее болгарских истоках. Практически до конца 50-х годов торжествовала точка зрения, ставившая под сомнение самое существование этноса и этнической культуры до XVII — XVIII вв. Этим и объясняется полное отсутствие в обобщающих музыковедческих работах 30 — 50-х годов [см.: Максимов 1964, Лукин 1950, Илюхин 1957] хотя бы каких-либо предположений о периодизации.

В готовившейся в 1960-х годах «Истории музыки народов СССР» [История... 1970 — 1974], охватывающей пятидесятилетие 1917 — 1967 гг., на все культуры огромной Советской страны была «наложена» единая временная сетка — условная и игнорировавшая их индивидуальные особенности. К этому обязывал характер издания, рассматривавшего, несмотря на национальную рубрикацию текста, все музыкальное искусство огромной страны как единый процесс. Рубежами в ней признавались крупные общественно-политические события, опосредованно влиявшие на развитие искусства:

- 1921 год, окончание Гражданской войны;
- 1932 год, принятие постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций»;
- 1941 год, начало Великой Отечественной войны;
- 1945 год, окончание войны;
- 1957 год, сорокалетие Октябрьской революции 1917 г.;
- 1967 год, пятидесятилетие Октябрьской революции.

В частности, этой сетке были подчинены и разделы истории чувашской музыки. На их примере можно проследить, как выведенная на внешних, «неродных» для материала оснований периодизация остается чуждой ему. Так, обязательно присутствующий в истории советского искусства (и музыки, в частности) 1932 год — год принятия знаменитого постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» — с позиций истории конкретно данной музыкальной культуры оказался притянут совершенно искусственно, поскольку в Чувашии таковые музыкальные организации еще просто не существовали. Зато не уделено внимания весьма значительному для становления современной культуры Чувашии политическому решению — образованию государственной автономии в 1920-м году. Для истории чувашского музыкального искусства этот год должен быть определен как не менее (а, быть может, по совокупности своих последствий, более) важный рубеж, чем год буржуазно-демократических реформ в России и установления советской власти.

Более мотивированную периодизацию истории чувашского музыкального искусства можно представить себе следующим образом. Древняя и средневековая история чувашского народа насыщена переселениями, культурными контактами, смешениями и разделениями. Следы этих событий и взаимодействий, обнаруживаемые современной наукой в народной музыкальной культуре, вписываются в общую картину истории народа, создававшуюся до сих пор без участия музыковедения, пополняя ее новыми штрихами. В соответствии с имеющимися на сегодня данными, древнюю и средневековую этномузикальную историю чувашей можно периодизировать так:

(I.) Древний период. Охватывает время до прихода тюркоязычных (булгароязычных) предков чувашей в Волго-Камье (до VIII в. н.э.). Источниками сведений о музыкальном искусстве служат свидетельства древних авторов о культурах древних народов, в среде которых пребывали этнические предки чувашского народа (в литературе называемые древними чувашами, болгаро-чувашами или проточувашами), а также теоретические (типологические) реконструкции некоторых архаических сторон музыкально-поэтической системы предков чувашей, сравнительные исследования древних пластов чувашской и венгерской, чувашской и дунайско-болгарской музыкальных культур.

(II.) Период формирования собственно чувашской музыкальной системы начинается после переселения болгаро-чувашей в Поволжье и завершается приблизительно в XV — XVI вв. (как и в других областях духовной культуры). Документирован почти столь же мало, как и предыдущий. Материалом для изучения являются, главным образом, следы взаимодействий с культурами соседних народов Волго-Уральской историко-этнографической области в эту эпоху, музыкально-диалектные особенности внутри чувашской культуры, которые складываются к этому времени (как и в языке и предметах материальной культуры).

(III.) Как относительно самостоятельный период можно рассматривать историю уже собственно чувашской музыкальной культуры после вхождения в Российское государство (с сер. XVI в.). Развитие продолжается в ином, контрастном по отношению к предшествующему, этнополитическом и конфессиональном контексте, возникают стилевые и жанровые пласты, отражающие влияния православия и русской культуры. Появляются этнографические описания музыкального быта, обрядов, инструментария.

(IV.) Начало следующего периода обуславливает проникновение и развитие буржуазно-рыночных отношений, знаменующее собой и начало постепенного разрушения классических форм национальной традиционной культуры. Это примерно последняя треть XIX в. Впервые производится письменная фиксация памятников устной культуры, на этой же основе одновременно открывается возможность формирования профессиональной музыкальной культуры европейского типа, развитие профессионального композиторского и исполнительского творчества. С точки зрения истории чувашской музыки этот период продолжается и в XX веке. Профессиональное композиторское и исполнительское творчество получают в нем особое развитие в форме национальной школы музыкального искусства (опус-музыки) на фоне постепенного вытеснения и угасания архаических традиций устных форм музыки. Это — тема отдельных исследований.

Настоящие очерки обрисовывают многовековой путь разнообразных проявлений музыкальной культуры чувашского народа — от реконструируемых явлений древнейшего происхождения и свидетельств существования устного профессионализма до становления современного народного и профессионального музыкального творчества.

В первой части книги в соответствии с раскрытой выше типологией современных музыкально-творческих видов рассматриваются проявления в чувашской культуре двух первых: фольклорного и сохранившихся следов устно-профессионального. Во второй части излагается история первоначального становления профессионального музыкального искусства письменной традиции (орпус-музыки), рассмотрено творчество музыкантов — сочинителей, исполнителей и исследователей национальной музыки — этого этапа.

Часть 1

Устная музыкальная культура от древности до современности

Первая часть предлагаемых очерков освещает этапы исторической эволюции устного музыкально-поэтического творчества на протяжении приблизительно двух тысячелетий. Много лет изучая с разных сторон музыкальное искусство чувашского народа, автор постоянно сталкивался с тем, что вся огромная история этой музыки, явно уходящая очень глубоко и нуждающаяся в измерении не менее как тысячелетиями, до сих пор описывалась в виде нерасчлененного «монолита». Точнее, рассматривались два ее этапа — дореволюционный и современный. Историки культуры, вслед за обществоведами, условно разбивают дореволюционный период на этапы, соответствующие феодальной и капиталистической общественно-экономическим формациям, т.е. приблизительно до последней трети XIX века и следующий — до 1917 года. Из исследователей-специалистов только Ф.П. Павлов осмеливался поставить вопрос о периодизации истории чувашской музыки в древности (мы вернемся к этому в конце первого очерка).

А между тем на рубеже XIX и XX столетий нельзя было не заметить появления качественно новых явлений в развитии национальной культуры. На фоне все более ускоряющегося угасания (по А.А. Трофимову [1977:99] — *упадка*) традиционных форм культуры начался период профессионального творчества, в том числе и в музыке. Стало возможным рассматривать процесс развития по этапам освоения art-музыки — этой разновидности искусства, ныне господствующей во всем мире, а в Россию пришедшей из Западной Европы в XVII — XVIII веках. Большинство народов России, как больших, так и малых, вступили на этот же путь уже самостоятельно в XIX — XX столетиях, имея перед собой как образец русское искусство.

На самом деле таких исторических «надломов», существенно менявших лицо музыкального искусства чувашского народа, но не отменявших его основ, сохранявшихся на генетическом уровне, было несколько и на протяжении существования устного искусства. Осознать это помогает современная научная парадигма изучения истории и культуры народа, совсем недавно числившегося по разряду «неисторических». Отсутствие письменных памятников — общемузыкаловедческая проблема, более или менее успешно преодолеваемая исследователями истории разных музыкальных культур мира. Существуют различные методы изучения музыки дописьменных эпох. Благодаря им 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. Дело лишь за тем, чтобы найти методологически корректные формы их применения к изучаемой нами культуре.

Конечно, сугубая осмотрительность при этом необходима. 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 реальности, не может быть всегда большого размаха, потому что способно привести к искажениям» [Викар 1993:31¹]. Однако и он не отказывается от осторожных экстраполяций в духе традиций австро-немецкой школы сравнительного музыкознания: «Можно себе представить, что

¹ Здесь и далее перевод цитируемых фрагментов с венгерского Ю. Дмитриевой.

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, состоящие из малого числа нот, с маленьким диапазоном и простого построения чувашские и татарские песни 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 считаться 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 перемешиваясь» [там же].

Еще В.Я. Пропп, выдающийся филолог первой половины XX столетия, утверждал, что «историческому изучению [народного творчества] должно предшествовать формальное» [1976:118]. В соответствии с этим методологическим правилом мы приступаем к построению предположительной историко-типологической картины эволюционного пути музыкально-поэтической системы после нескольких десятилетий изучения ее формальной структуры. Автор полагает себя в определенной степени продолжателем и *отечественной* музыкально-теоретической традиции, не во всем совпадающей с методологическими установками западной музыкологии. В частности, сегодня представляется наивным такой критерий архаичности мелодики, как малое число нот, узкий диапазон и простота композиции (хотя, разумеется, все это не отменяется, см. критический анализ подобных методов в трудах К.В. Квитки [1971 и 1973]). Более реалистичной сегодня представляется методология Э.Е. Алексеева, обосновавшего свой оригинальный подход к явлениям ранней музыкальной архаики на материале территории и цивилизационно более близком [см. его монографии 1976 и 1986]. По отношению же к изучаемой нами культуре оказалось необходимым поставить вопрос о существовании архаики *еще одного* вида — более поздней, высокоразвитой, но остающейся тем не менее архаичной, и рассмотреть ее стадийные проявления в чувашской музыке устной традиции, учитывая исследования последних лет.

О самом раннем историческом времени музыки дальних предков чувашского народа мы можем догадываться по тем следам, которые открывает специальный анализ, позволяющий проникнуть в некоторые механизмы «генетического кода». Этот период — за пределами истории чувашского народа как такового. Он обнаруживается в мифологических временах и формах музыкально-поэтического искусства. Об этом — очерк первый. Несколько яснее проступают черты древнего музыкального искусства первого тысячелетия новой эры. Они прочитываются в системе музыкально-поэтического языка, дожившего до сегодняшнего дня благодаря отражениям «проточувашской» музыки в культурах, контактировавших и родственных, разделившихся в VII—IX веках, и типологическим параллелям высококультурной архаики чувашской и различных древневосточных музыкально-поэтических систем (очерк второй). Начиная с этого времени чувашаи уже осваивают территории современного расселения и адаптируют свой образ жизни и всю культуру к современным природно-климатическим условиям, формируя здесь основы известной нам обрядово-жанровой и музыкально-стилевой системы (очерк третий). Наконец, с середины XVI столетия на развитие духовной культуры чувашского народа, отныне живущего в составе Российского государства, начинают оказывать мощное влияние новые этнокультурные и конфессиональные факторы, накладывающие определенный отпечаток и на музыкальное развитие. Этому посвящен заключающий первую часть книги четвертый очерк.

Очерк первый: О музыке мифологических времен

1. Глубина народной памяти

Музыкальный фольклор, то есть традиционная устная музыка, является наиболее древним по происхождению видом музыкального искусства. По возрасту фольклор равен его носителю — этносу, а истоки его уходят в древность доклассовых обществ, связаны с ней нитью непрерывного развития. Народная музыка представляет собой естественно сложившийся глубокий и правдивый музыкальный «автопортрет» народа, его характера, психологии, способностей, взглядов на мир. В фольклорной музыке складываются и самобытные национальные формы, система художественных выразительных средств, используемых возникающими позднее видами музыки.

Существуя тысячелетиями, народная музыка с изменением условий жизни, развитием культуры ее носителей эволюционирует как внутренне, так и под внешними музыкальными влияниями. Поэтому вряд ли можно спорить с утверждением, что бытующая в начале XXI столетия чувашская народная музыка достаточно современна или, если угодно, *со-временна*, т.е. не отделена от времени, когда она функционирует. Ибо без нее немислима жизнь *современников*: во многих селах и районах все еще с элементами традиционных ритуалов (хотя, с течением времени, все менее и менее полных) проводятся свадьбы и проводы покойников, встречи весны, лета, зимы с молодежными праздниками и гостеванием взрослых, с поминаниями ушедших в царство мертвых. Тем более жизнеспособны в современном все более урбанизирующемся обществе вторичные формы бытования фольклора — на сцене и в записях в исполнении многочисленных фольклорных коллективов, в обработках и стилизациях композиторов. Древняя по происхождению народная музыкальная система уже в определенной мере адаптирована к современным строям и равномерной темперации, регулярной ритмике, тембрам и музыкальным инструментам. Но в своей глубине она сохраняет «генетическую память» — особые свойства, несущие отчетливые признаки архаики. Элементы архаического происхождения в народной музыке присутствуют всегда. Они могут быть трудноощутимы, приглушены позднейшей эволюцией и наслоениями. «Умейте снимать археологические напластования с напева», — напоминал в таких случаях Б.В. Асафьев [1987:12]. В других же случаях напластования не закрывают древних архаических элементов, которые могут составлять легко воспринимаемую существенную ее часть.

Возраст самых старых письменных памятников чувашской музыки незначителен

а
Пăс - лăк та(й) у - рамь — асл у - рам,
б
Ву - ник - кё çав-рăн ал сых - хи,

а
Ас - лă та пул - сан — тум - хах - лă.
б
Ву - ник - кё çав-рăн ал сых - хи

а
Тум - хах - лă си - й ма - мăк - лă,
б
Та - тăл - чё юл - чё па - ян кун,

а
Ма - мăк та пул - сан — сил сёк - лё.
б
Та - тăл - чё юл - чё па - ян кун...

1.1. а) [Мошков 1893.53]; б) ритмическая схема варианта из: [ПНЧ 1981.35]

превышает столетие. Вместе с тем внимательное их изучение способно поразить устойчивостью и точностью воспроизведения однажды запечатленных в них произведений музыкального искусства. Сравним уникально сложную и ритмическую формулу свадебной песни чувашей Башкортостана «Пăслăк урамё — аслă урам» (запись сделана от солдата-чуваша на территории Варшавского военного округа в 1890—1892 гг.) 5+3+3+2 с современными вариантами этой песни — они совпадают абсолютно! (См. в примере 1.1).

Возьмем самую раннюю публикацию чувашской музыки. Включенный в нее

Сёр - тен - шыв - ран ас - ли сук, Сёр - тен - шыв - ран ас - ли сук.

Ать - ан - не - рен хак - ли сук, Ать - ан - не - рен хак - ли сук.

1.2. а) Плач невесты. [Риттих 1870], Приложение (подтекстовка в публикации отсутствует); б) «Сёртен-шывран асли сук». Запись 1974 г. [НА 234.57]

напев невесты, причитающей на свадьбе, *хёр йёрри* (запись 1860-х гг.). Современный его вариант в исполнении средненизовых чувашек при всей импровизационности, присущей жанру причитания, весьма близок (см. пример 1.2)

Можно указать еще один факт, иным способом подтверждающий временную устойчивость музыкальной традиции. У всех низовых чувашек существует одна традиционная песня-плач невесты на свадьбе, живут ли они на юге современной Чувашской Республики, или в Башкортостане. Расстояние в пространстве — почти тысяча верст, во времени — более двух веков (освоение земель на востоке происходило с XVII века). Точное совпадение музыкальной формулы в устах поющих невест-чувашек, никогда не слышавших друг друга, не оставляет сомнения, что устная традиция, преодолев когда-то вместе с переселенцами пространство, преодолевает и время.

Приведенные аргументы извлечены «изнутри» самой культуры. Но они — не единственные. Есть доказательства временной глубины чувашской музыки и во «внешних» ее отражениях в иных культурах; о них мы поговорим в своем месте.

Скрытую в культуре народа архаику интуитивно почувствовали 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, пред ним предстала «песнь народа, две тысячи лет сквозь всю ломку пронесшего с собой яркий образ прежней жизни» [1980:212]. Не случайно и А.П. Бородину в качестве интонационного материала половецких сцен «Князя Игоря» (сюжет из истории XII века) были предложены специалистами, среди других источников, записи чувашских народных песен, и он воспользовался ими [Ехвет, Вызго 1982; Ехвет 1987:112 — 114,131]. 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*» [Кодай 1982:275; курсив наш. — М.К.]. Сопоставляя народные мелодии в книге «Венгерская народная музыка», Кодай несколько раз отмечает более архаические черты у чувашей.

Представление об относительно хорошей сохранности архаических элементов в чувашской народной музыке может быть дополнено данными и по другим сферам духовной культуры. Так, наукой признаются двухтысячелетняя обособленность среди родственных языков чувашского, сохранившего «древнейшие черты тюркского праязыка» [История... 1983:6¹], глубокая древность дохристианской чувашской религии и связи ее с древнеиранским зороастризмом. Отпечаток цивилизованной архаики несет также структура народного костюма и орнамента вышивок, пластическое искусство [см. Трофимов 1977, 1993].

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 Болгарии. В XV—XVI веках они создали свое национальное государство, Казанское ханство. Все это привело к некоторому выделению татар среди окружающих 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...» [Рыбаков 1897:8]. С этим замечанием почти буквально совпадают строчки чувашской песни, которые, возможно, были известны С.Г. Рыбакову благодаря по времени близкой его исследованиям публикации [Ашмарин 1892:49]:

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 «законсервированными». Наглядно иллюстрирует такую консервацию относительно хорошая сохранность древней обрядовой системы и соответствующих жанров в музыкальном фольклоре. Близкие аналоги чувашской жанровой системе обнаруживаются в самых древних пластах фольклора соседних культур, наиболее же наглядно сравнение с данными по татарам-кряшанам, обрядовые песни которых также считаются «звучащей архаикой общерегионального значения» [Альмеева 1986:12]. Их близость, почти тождественность очевидна при прямых сопоставлениях [см. Кондратьев 1991:41 — 42].

¹ Здесь же указано местоположение чувашского языка в современной классификации: он «относится к тюркоязычной группе алтайской семьи языков, являясь единственным живым языком булгаро-хазарской ветви».

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 «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 [ПНЧ 1981, 1982; ПСЧ 1993]). 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» [Чуваши 1956:77], вокруг которого могли бы происходить процессы стирания местных различий в языке, фольклоре, одежде, предметах материальной культуры.

В свете этого не кажется невероятной и осторожно высказанная выдающимся знатоком чувашской народной песни филологом Г.Ф. Трофимовым (Юмартом) любопытная гипотеза об историческом характере фольклорно-мифического города *Мерчен*, располагавшегося в горной местности. Это название встречается в нескольких песенных текстах. Один из вариантов был записан еще в XIX столетии:

1.3. «Улӑхрӑм-ҫке Мерчен хулине» [Мошков 1893.67]

У - лӑх - рӑм - ҫке Мер - чен, ай, ху - ли - не,
 Мер - чен ху - ли - сен - че ҫӑн мер - чен сук,
 Мер - чен ху - ли - сен - че ҫӑн мер - чен сук.

2. Ҫак ял-йышсенче <...>
 Пирӗн тӑван пекки ялта сук,
 Пирӗн тӑван пекки ялта сук.

В переводе:

1. Поднялся же в Мерчен, ай, городок,
 В городе Мерчене настоящих кораллов нет,
 В городе Мерчене настоящих кораллов нет.
2. Среди здешних жителей
 Подобных нашей родне в деревне нет,
 Подобных нашей родне в деревне нет.

«Исследователям предстоит выяснить судьбу этого загадочного города, — комментирует цитируемые им тексты Г.Ф. Трофимов, — ...его название, почти созвучное с названием столицы Суварского царства VI—VII вв. на Северном Кавказе Варачаном, наводит даже на мысль об их тождестве или какой-нибудь исторической связи...» [Юмарт 1984:113 — 114].

Наука конца XX столетия поставила вопрос о глубине памяти фольклора. Ав-

тор этого понятия исследователь славянских древностей академик Б.А. Рыбаков говорит о глубине как минимум в тысячу лет. «...Мы должны насытить наши представления о язычестве Древней Руси также и представлениями о хороводах, ритуальных песнях, маскарадах, о детских играх, о волшебных сказках. Почти все богатство восточнославянского фольклора, записанного в XIX в., мы можем проецировать в I тысячелетие н.э.» [Рыбаков 1988:5]. Сказанное во многом справедливо и по отношению к произведениям чувашского устного народного творчества, отражающим представления и обряды дохристианской эпохи. Передаваясь из поколения в поколение, они донесли до наших дней мир образов и форм архаических этапов чувашского музыкального искусства. Их современные формы также проецируются в минувшие тысячелетия. Еще Ф.П. Павлов предполагал, что традиции в области музыки у древних предков чувашей сложились в первых веках новой эры. «Эта музыка не дожидаясь до нашего века... — писал он, — отголоски этой поэзии следовало бы искать в современных нам обычаях» [1971:260 — 261].

2. Дар природы, дар богов

2.1. Музыка в зеркале мифа. Как и у всякого народа, осознающего ценность собственного духовного наследия, у чувашей возникли мифы о происхождении музыкального искусства. Миф о происхождении песни записал в начале XX века исследователь духовного мира чувашей Дюла Месарош: «Люди научились петь у камыша. Около камышовых зарослей они долго слушали, как шуршит-шелестит камыш:

Вăш-вăш-вăш,
Чи-чи-чи.

Шелесту камыша начали подражать, оттуда и пошла песня» [Месарош 2000:98].

Происхождение музыкальных инструментов мифология трактует иначе. Ощущая необыкновенную силу воздействия инструментальной музыки, народ сложил поговорки и загадки: «Чунё пур та юнё сук» («Душа есть, а крови нет» — о скрипке, гудке), «Пёр пёчкёсё пимпёлтет пётём килйыша хускатать» («Одна малюсенькая птичка весь дом на ноги подымает» — о волынке). Здесь действуют внеприродные существа: духи, божества — как злые, так и добрые; это означает неоднозначность восприятия музыкальной улады. Например, о происхождении струнных инструментов рассказывается: «Был один хромой Киремет¹. Трудясь, он не мог себя прокормить, люди не почитали его. Чтобы прокормиться, он хотел найти себе занятие. Сделал гудок, и струны натянул, и смычок сделал. Попробовал смычком водить, гудок не играет. Пошел к Туре. Я гудок сделал, де. Только гудок мой слишком грубо скрипит. Как бы звук исправить? Тура говорит: ты (смычок) смолой понемногу натирай. Киремет смолой натер и звонко заиграл. Потом этот Киремет с Эсрелем подружился. Эсрел научил его делать домбру и гусли. Впоследствии казанские чуваша от Киреметя научились играть на гудке, домбре и гусях» [Никольский 1912:176; перевод наш. — М.К.]. Сказку о чудесной силе волынки (напоминающую сюжетом русскую былинку о Садко в подводном царстве) приводит в своей книге

¹ Киремет — в чувашском пантеоне дух (добрый или злой) высшего разряда. Далее в тексте мифа: Тура — высшее божество, Эсрел — дух смерти.

Ю.А.Илюхин [1961:13—14]. Волынку эту (она необычная — «с сорока рожками») дарит герою сказки усал — нечистый дух, черт.

Таким образом, если песню чуваша считают даром природы, то появление музыкальных инструментов и инструментальной музыки приписывается разным божествам. Это согласуется с фольклорным отношением к музыкальным инструментам. Музыканты, овладевшие исполнительским мастерством, почитались как носители сверхъестественной силы — необъяснимой способности подчинять людей власти звуков своего инструмента. Описывая представления чувашей о колдовстве, Н.И. Ашмарин указывал, что им «больше занимаются свадебные пузырьщики (шăпăрçă)... Весьма вероятно, что колдуны (шăпăрçă) являются прямыми потомками прежних шаманов» [Ашмарин 1984:39]. Их магическая сила проявлялась, например, так: «На свадьбе пузырьщик рассердится на другого пузырьщика, подует, направив в его сторону дудку пузыря (шăпăр), и так испортит, что в тот же миг у другого пузырьщика лопнет пузырь, на котором он играет, или наполнится через рот кровью, или разными мелкими жуками. Колдун держит в своей власти гадов, змей, останавливает воду мельничную, превращается в разные предметы... разлучает влюбленных, делает женщин бездетными, причиняет разные болезни». На волшебной силе игры на другом музыкальном инструменте чувашей кёсле (гуслях) основывается сюжет еще одной сказки. Звуки кёсле оживляют героев, погубленных злой старухой-колдуньей, эти же гусли являются хранилищем души коварной старухи: продолжительная игра на них отнимает ее силы, и паттыр (богатырь) умерщвляет ее саму [Салмин 1989:107—108].

2.2. *Песня в зеркале фольклора.* Одна из главнейших тем в традиционной чувашской поэзии — тема «песни о песне». Чуваша высоко ценят этот дар природы:

Пирён юрă пекки камăн пур?
Тенчере те пулас сук, —
Чёкеç пекех юрлапăр.

Перевод: У кого есть такая песня, как у нас? / На свете такой нет, — / Поем, словно ласточки. [Илюхин 1961:15].

Корни такой гордости в том, что песня — носитель сокровенного смысла:

Шухăшласа тёлёнсе ларнă чухне
Ман шухăшăмсене юрă усрĕ.

Перевод: Размышляя, дивясь, когда сидел, / Думы мои песня раскрыла. [Образцы 1908.42].

По народным представлениям, без пения немислимы обряды и праздники, музыка возвышает быт, внося в него красоту:

Алăкăрсен умёнче улма йывăç,
Улмисем пулманни мён илем?
Тутлă асла туса та хăмла ярса
Юрламасăр ёснисем мён илем?

Перевод: Пред вашими дверями — яблоня, / Если нет у нее яблок — в чем же ее красота? / Со сладким пивом да на хмелю / Застолье без пения — в чем же его красота? [Максимов 1926:49].

Человек, не принимающий участия в музицировании, не вписывается в систе-

му естественных взаимоотношений, он лишен неких важных качеств, ценимых окружающими. При общении с ним появляется привкус горечи:

Юрламан сын юман пек те —
Юман синчи йёкел пек,
Юман тешши йусси пек.
Юрлакан сын шешкё пек —
Шешкён сарй майри пек,
Майяр тешши тути пек...

Перевод: Не поющий подобен дубу да — / Желудю на дубу подобен, / Горечи желудевого ядра подобен. / Поющий лещине подобен — / Лещины желтому ореху подобен, / Вкусу орехового ядра подобен... [Вдовина 1985:152].

Музыка же — лучшая форма общения, даже более привлекательная, чем задушевная беседа, которую собравшиеся на праздник готовы ради пения отложить на будущее. Совместное музицирование как высшая степень выражения чувств родственной близости и взаимной любви — специфическое понятие, присущее чувашской культуре:

Сяхман тӓхӓнманне — мӓн тӓхӓнас?
Юратнӓ тумтирӓм те ҫав кӓна;
Кунта юрламанне те — ӓҫта юрлас?
Юратнӓ тӓванӓсем те ҫаканта.

Юри-юри килтӓм те эп юрлама,
Ӕлӓм тата килӓп-ха калаҫма,
Эп пӓлместӓп нимӓн те, ай, калаҫма,
Шухӓплагӓп пӓрле те пуранма...

Перевод: Кафтан не надеть — что ж надевать тогда? / Ведь это моя любимая одежда; / Здесь не петь — где ж петь тогда? / Ведь здесь мои любимые родные. // Специально приехал я чтоб петь, / Наговориться приеду в другой раз, / Да и не знаю я, о чем, ай, говорить, / Лишь думаю — вместе бы жизнь прожить... [ПНЧ 1982:145]

Пение — средство оценки духовного богатства и зрелости человека. Спеть хорошо и правильно — значит показать свои достоинства:

Хушрӓҫ пире вагӓсем юрлама,
Пирӓн айван ӓссене сӓнама.

Ҫакӓ юрасене юрлама
Мӓн кӓҫӓнтен пустарнӓй ӓс кирлӓ.

Перевод: Велели нам старики петь, / Наши наивные умы испытать. // Эти песни петь — / Сызмала накопленный ум потребен. [Образцы 1908.48, 32]

Наконец, музыка может стать памятью о добром человеке, ее оставляют близким, как подарок:

Вӓренсе юл, тӓванӓм, юррӓма,
Эпир кайсан асӓнса юрлама.

Перевод: Разучи, родимый, мою песню, / Когда мы уедем, чтобы, вспоминая, петь [Образцы 1908.69].

3. Архаика в чувашской музыке

Если отойти от мифов и попытаться найти их «привязки» к реальным временам и народам, то древнейшие истоки чувашской народной музыки следует искать в культурах их этнических предков — прежде всего тюрко-болгарских племен, появившихся в Поволжье в VII—VIII веках н.э., а также других этносов, с которыми они близко соприкасались в местах долговременного обитания — более тысячелетия в Поволжье, ранее, до шестисот лет, на Северном Кавказе и, предположительно, не менее полутора тысяч лет, до первых веков Новой эры — в западной части Центральной Азии. Данные письменных источников, сравнительного языкознания, этнографии и археологии, как подчеркивают многие исследователи, «единогласно свидетельствуют о высокой тысячелетней материальной и духовной культуре тюрко-болгар» [Юхас 1985:444]. В контексте этого существует предположение и о существовании у них развитой письменности, заимствованной древними мадьярами вместе со словами *ir* «пищу»¹, *konuv* «бумага», *belyeg* «знак», ср. чуваш. слова с идентичными значениями *сыр*, *кёнеке*, *палък*.

Уже из этого следует, что по своему происхождению чувашаи — один из внеевропейских народов, предки которых тысячелетиями создавали, сохраняли и развивали наследия высоких музыкально-поэтических цивилизаций. Переселенная когда-то в европейское Поволжье, традиционная чувашская музыкально-поэтическая культура и до этого неоднократно попадала не только в иноэтническое, но — в *инотипологическое* окружение в условиях нескольких эпизодов формирования и крушения своей государственности. Результатом этих 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 основы² в виде некоего «генетического кода», вновь и вновь воспроизводящего, порождающего все те же структуры духовной жизни и мышления при любых внешних изменениях — природно-географических, социально-исторических, хозяйственных. Подобным же образом сохранились весьма архаические черты в языке, костюмном комплексе, народной религии.

Теоретическое исследование чувашской народной музыкально-поэтической системы открывает в ней существование архаики двух видов: как стадияльно ранней, первичной, так и более поздней, высокоразвитой.

3.1. Проявления стадияльно 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 представлениям (см. специальное исследование на эту тему: [Алексеев 1986]), так называемые α -, β - и γ -звукоряды.

¹ Об этом слове венгерский исследователь говорит: «Чувашский, тюрко-болгарский характер глагола *ig* не подлежит никакому сомнению (согласную *г* в общетюркском произносят *z*). Ср.: в чувашском *сыр*, в османском, куманском, крымском, казанском, башкирском яз и т.д.» [Юхас 1985:262].

² 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 развития, 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 (об этом см. в следующем очерке). Лишь в последние века своего существования чувашская культура все больше замыкается в себе, круг ее взаимодействий сужается. По отношению к ним используется, как уже отмечалось, понятие «культурного и идеологического герметизма».

Прямых проявлений типологически самого архаичного вида интонирования — так называемого контрастно-регистрового, описываемого Э.Е. Алексеевым как *α-интонирование*, — в чувашской музыке обнаружить не удастся.

β-тон определяется как «...звук, непрестанно и плавно меняющий свою высоту в пределах, превосходящих величину акустико-физиологической зоны» [Алексеев 1986:84]. В чувашской музыке подобное интонирование представлено как бы случайно «уцелевшими» единичными образцами среди моря музыки более поздних слоев. О нем можно говорить, например, в связи с напевом-речитативом похоронного причитания *пумилкке юрри* (пример 1.4)¹. Он иллюстрирует неокристаллизованность одновременно как звуковысотной, так и временной сторон музыкальной организации.

1.4. Пумилкке юрри (Причитание по умершему). *β*-интонирование [ПНЧ 1982.187]

Rubato (говорком, подвижно)

Ах, тур - тур - тур, мён - ма вил - се вырт - рән - ши,
 сү - рет - тён - ччё вёт сын - па пёр - ле, ах, сү - рет - тён - ччё...
 Ах, тур - тур - тур - тур - тур, мён - ле шă - тă - ка кёр - се вырт - рән,
 Тăп - ру - на еп - ле чăт - са тă - 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 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 (ниспаданием); но определившихся и повторяющихся музыкальных построений нет. То же — в ритмике. Отсутствует единица пульсации (т.е. напев «безмензурный»), строки различны по количеству слогов (содержат 11 + 14 + 15 + 9 + 12 слогов). Весьма условно в них могут быть выделены «вступительные» восклицания (обращения к божеству?)

¹ У чувашей сохранились две формы причитаний. Приведенный в примере 1.4 — образец архаики раннего типа. Образец второго, стадияльно более позднего типа будет рассмотрен в 3-м очерке.

«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 несомненной подчиненность музыкального ритма словесным ударениям. Строфика — тирадная (вторая строфа состоит из 5 строк, иначе скомпонованных, третья — из 4). Такая организация звуковысотной линии и ритма имеет все признаки так называемого «интонационного» типа [Харлап 1972]. Он присущ первобытной мелодике, в которой структурообразующими выступают пока не собственно музыкальное, а, по К. Заксу, *логогенное* и *патогенное* начала¹. В то же время мелос в целом второстепенен по отношению к структуре повествоваемого — «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 воспринимающему сознанию интегрировать эти повторения в одну плавно эволюционирующую ступень» [Алексеев 1986:84]. О γ -интонировании в чувашской музыке можно говорить в связи с нестабильностью отдельных ступеней в так называемом южночувашском ладозвукоряде (подробнее о нем как целостном явлении см. в следующем очерке). 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 свадьбы; 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 1.5. приводится образец напева свадебной песни и схема его звуко-ряда, показывающая как определенные тоны колеблются по высоте в пределах полутона (терция *g—gis*) или четверти тона (септима *d'*).

С точки зрения временной структуры и композиции напева южночувашского лада имеют строго формульное («окристаллизованное») строение, т.е. принадлежат более позднему слою музыки, не являясь ранней архаикой.

3.2. *Проявления стадияльно ранней архаики: мифологическая сюжетика.* Судьбу архаики первого вида (стадияльно ранней) в чувашской музыкально-поэтической культуре можно проследить и на примере трансформации жанра мифологических песен. В исторически обозримых периодах последних двух тысячелетий мы не находим такого вида народного творчества. Вместе с тем о его существовании в более отдаленные эпохи развития этнической культуры («проточувашской») можно судить по сюжетике обычных лирических чувашских песен традиционного стиля, бытующих сегодня как обрядовые и гостевые. В них нередко прочитываются сюжетные мотивы, основанные на мифах.

¹ «Курт Закс справедливо усматривает в первобытной мелодике две стороны: логогенную, порождающую связь со словом, логическими фразировочными повыщениями и понижениями, и патогенную, вызванную возбужденным чувством» [Мазель 1983:28].

$\text{♩} = 208$

1. Сарт а - ак - ки е - шёл ку - рā - нать - и
 Юр - сем кай - са ку - рāк шāt - нā - ран,
 Эй хай ли рай им а я ям?

2. Ха - мār тā - ван сыр - лан ку - рā - нать - и
 Чун ю - рат - са кā - мāl кай - нā - ран,
 Эй хай ли рай им а я ям?

1.5. ПНЧ 1982.156. «Сарт аякки» (свадебная). γ -интонирование

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



Схема ладозвукоряда песни из примера 1.5.

Например, к древнейшим космогоническим мифам, представленным в чувашской культуре и смыслово раскрытым на материале народного изобразительного искусства в трудах А.А. Трофимова¹, 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

¹ Например: «...Столб расположен посреди степи, озера, словом — в центре земли, “на груди земли”. Кукушка и орел... не просто птицы, они символ вершины, неба. Их медный, серебряный, золотой цвета связаны с сиянием солнца, звезд, молнии. Их пение, музыка... от которой колыхается грудь земли, — не просто пение, это — связь с раскатами первоначального грома, с грохотом, раздававшимся три дня и три ночи при отделении неба от земли» [Трофимов 1976:30].

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 разных комбинациях в вариантах вся цепь хорошо видна (в примерах ее звенья отмечены цифрами в фигурных скобках).

Хора та вярман варёнче {1}
 Сутá та кўле пор теҫҫё. {2}
 Сутá та кўлё варёнче
 Сарла стопа пор теҫҫё. {3}
 Сярла стопа тярринче
 Амарткайáк пор теҫҫё. {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}

[Федоров 1969.11].

Хура вярман урлá, ай, каҫнá чух {1}
 Лапграях та чáрáш тёл пулсан, {3}
 Лапграях та чáрáш, ай, тярринче
 Мерчен куҫлá кукук авáгать, {4}
 Мерчен куҫлá кукук авáгнá чух,
 Лапграях та чáрáш хумханать. {5}
 Мерчен куҫлá кукук вёҫсе кайсан,
 Лапграях та чáрáш лáп пулагь.

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.

[ПНЧ 1982.138].

Савра та кўле варринче {2}
 Ылтáн та юпа ларать-ҫке. {3}
 Ылтáн та юпа тярринче
 Сар-патитса кайáк пур. {4}
 Сар-пáгитса кайáк ҫуттине
 Пётём ҫанталáк ҫутáлать.
 Пирн аслатте пўрт тáрнче {3?}
 Чáпар та кукук ларать-ҫке. {4a}
 Чáпар та кукук авáгнипе
 Пётём ҫанталáк чётренет. {5}

Перевод:
 Посреди да круглого озера {2}
 Златой да столб стоит ведь. {3}
 На верхушке золотого 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}
	[Максимов 1932.180]

В других песнях можно видеть фрагменты той же космогонической сюжетной цепочки:

Аслă ульхра куккук авăтать	{4}
Вăрăм чăрăш тăрринче.	{3}
Куккук ярăнса авăтнипе	
Вăрăм чăрăш хумханать.	{5}
Перевод:	
На широком лугу кукушка кукует	{4}
На вершине высокой ели.	{3}
Оттого, что кукушка, качаясь, кукует,	
Высокая ель колыхнется.	{5}
	[Максимов 1964.94].
Шу хёрёнчи улмуçси,	{2,3}
Шу хум сапнă майе	
Çулчи вăр-вар çавăрнать.	{5}
Перевод:	
На берегу яблоня,	{2,3}
От ударов волн	
Ее листья трепещут.	{5}
	[Максимов 1964.233].

Если здесь один из компонентов — озеро — еще присутствует в виде упоминания берега и волн, то в следующем сюжете происходит полная контаминация двух компонентов. Златой столб и птица сливаются в один предмет:

Ылтăн сапса килёр те уяв иртсен —	
Ылтăн пуçлă куккукё авăтать.	{3+4}
Ылтăн пуçлă куккукё авăтнипе	
Хирти сарă тырă та хумханать.	{5}
Перевод:	
Золото рассыпая, приезжайте да после праздника —	
Златоглавая кукушка кукует.	{3+4}
От златоглавой кукушки кукованья	
В поле спелые хлеба да волнуются.	{5}
	[ПНЧ 1981.53].

На фоне более полной цепочки те же мифологемы угадываются и в еще более усеченных вариантах — по два звена. Космогонические мифологемы становятся образными клише, обнаруживающиеся в тех или иных сочетаниях во множестве сюжетов:

Вуниккён тăрса юрласан,
Тимёр карта çавратпăр.

Тимёр карта варрине
Ылтӑн юпа лартагӑр. {3}
Ылтӑн юпа таррине
Мӑшӑр куккук лартагӑр. {4}
Мӑшӑр куккук авӑгать,
Вуникӑ хӑр савӑнать.

Перевод:
Когда двенадцатером встав, запоем,
Железный хоровод заведем.
Посреди железного хоровода
Златой столб поставим. {3}
На верхушке златого столба
Пару кукушек посадим. {4}
Пара кукушек кукует,
Двенадцать девиц радуются.
[Вдовина 1985.23].

Куккук сасси авӑгать, {4}
Йӑлме йывӑс авӑнать. {5}

Перевод:
Голос кукушки звучит, {4}
Ильмовое дерево гнется. {5}

[Максимов 1964.98].

Или следующий, обыденной логикой никак не объясняемый сюжет:

Савни патне сыру ятӑм,
Юман тӑрне ленккӑр пуль. {3}
Юман тӑрне ленккӑр пуль,
Кайӑк йӑва савӑрчӑ пуль. {4}

Перевод:
К милой послал письмо,
Видимо, попало на вершину дуба. {3}
Видимо, попало на вершину дуба,
Видимо, птица свила гнездо. {4}

[Максимов 1964.290].

В некоторых текстах обнажается мифически-фантастический характер птицы через более подробную обрисовку; она — огромна:

Сӑсенхир варринче шурӑ хурӑн, {3}
Шурӑ хурӑн тӑрринче шур хурчӑка. {4}
Хӑйӑ ларать хурӑн, ай, тӑрринче,
Сунаттисем пӑлӑт, ай, сӑмӑнче.

Перевод:
Посреди степи белая береза, {3}
На вершине белой березы белый ястреб. {4}
Сам сидит на вершине, ай, березы,
Крылья его, ай, у облаков.

[Образцы 1912:30].

Отсюда, кстати, понятен и пятый компонент космогонической цепочки: сотрясение мира от действий необыкновенной птицы. Кроме размеров, птицу отличают и волшебные музыкальные проявления. Это может быть звон струн:

Хурама тӑрри хурчӑка
Йӑс хӗлӗхе вьлять-ске.

Перевод:
На вершине вяза ястреб
На лагунной струне играет.
[Ашмарин 1930:292].

Или же целый комплекс звучаний, сопровождающих явление чудесного орла:

Сав ймӑрткайӑкӑн сӑмси вӗсӗ кӗмӗл,
Чӗрни вӗсӗ ылтӑн,
Сӑначӗ вӗсӗ пӑхӑр.
Сӑначӗпе сӑпшине сӑпать,
Урипе ташшине ташлать,
Сӑварӗпе вӑййине вьлять.

Перевод:
У этого орла кончик клюва серебряный,
Кончик когтя золотой,
Кончик крыла медный;
Крылом хлопанье хлопает,
Ногой пляску пляшет,
Устами игру играет.

[Ашмарин 1930:293].

Еще один мифологический сюжетный комплекс, столь же отчетливо представленный в чувашском песенном фольклоре, связан с образом гор. Он, несомненно, имеет разные истоки¹, но самостоятельным и важным источником мотива гор в чувашских и татарских сюжетах следует считать более архаичные обрядовые и мифологические представления. 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.

Сӑлӗ ту тӑрринче те виӗсӗ хурӑн,
Ай, виӗсӗ те хурӑн, ай, пӗр кутран.

Перевод:
На высоком холме да три березы,
Ай, три да березы, ай, из одного корня.
[ПНЧ 1982.209].

¹ Поскольку в местах сегодняшнего обитания чувашей гористых местностей практически нет, то некоторые ученые склонны рассматривать песенные горы в качестве воспоминаний об иных этапах и иных местах проживания народов. Таковы сюжеты, включенные в раздел исторических песен в шеститомнике «Чӑваш халӑх сӑмахлаӗхӗ» в интерпретации И.И. Одокова [1978:14], а также Г.Ф. Трофимова [1984:93] (одна из таких песен приведена в очерке 3). В какой-то части песенных сюжетов о горах можно предполагать также влияние традиций других тюркских народов, населяющих гористые местности. Достаточно познакомиться с турецкой народной поэзией (например, по исследованию: Гордлевский 1909), чтобы увидеть в ней изобилие сюжетных мотивов, связанных с горами, причем в сходной краткосюжетной форме. На подобных совпадениях, видимо, основывался Н.И. Ашмарин, предполагая историческую связь культур. «Сравнивая между собой песни некоторых тюркских племен, например, турок-османлистов, татар и чуваш, — писал он, — мы везде заметим единство творчества, однообразие поэтических форм и приемов, а это указывает на то, что происхождение этих песен относится к той далекой эпохе, когда эти народы жили вместе...» [Ашмарин 1895].

Иногда здесь присутствует и упоминание о птице:

Сӹлӹ тусем сийӹнче виӹ шур хурӹн,
Пӹрне кассан, хушши, ай, пуш юлать.
Пуш ан юлтӹр унӹн та, ай, вырӹнӹ,
Кайӹк йӹва савӹртӹр малашне!

Перевод:
На высоких горах три белые березы,
Одну срубить — пространство, ай, порожнее останется.
Порожним пусть не останется ее да, ай место,
Птица гнездо пусть вьет отныне!

[ПНЧ 1981.62].

С горами связан и другой комплекс атрибутов, в котором фигурируют источник, камень, некие знаки; несомненно, когда-то они имели сакральное значение:

Ӓлӹхӹтӹм сӹлӹ ту сине,
Сыру сырайӹтӹм шура чул сине.
Хамӹн алӹран килсесӹн
Сырайӹтӹм пуӹма ырлӹха.

Перевод:
Взошел бы я на высокую гору,
Написал бы надпись на белом камне.
Если бы это было в моей воле,
Написал бы себе счастливую долю.

[Ашмарин 1900:28].

В чувашском фольклоре сохранилась и фантастичность образов «горного» комплекса, как и в случае космогонической мифологии. Так, гора — не простая, а сверкающая, стеклянная — прямо называется местом обитания высших существ:

Йӹлтӹр-йӹлтӹр кӹленче ту,
Сав ту сине иккӹн пур:
Пӹри — Тура, тепри — Патша.

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

[ЧХС 1978.412].

Дерево на горе оказывается грандиозным:

Сӹлӹ тусем сине эп Ӓлӹхрӹм,
Сӹр сӹклейми хӹвасем эп куртӹм.

Перевод:
Поднялся я на высокие горы
И увидел там такие ивы, которые не сможет поднять земля.
[Ашмарин 1900:13 — 14].

Текущая здесь река — сладкая:

Сӹллӹ те сӹллӹ тусем пур,
Шерпет юхан сӹрсем пур...

Перевод:
Высокие да высокие горы есть,
Шербетом текущие места есть...

[ЧХС 1978.180].

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

Сӹл ту синче сӹл армань
Сӹлсӹр-мӹнсӹр авӹрать,
Сӹнаӹ тухни кураӹнмасть.

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

[Максимов 1932.162].

К подобной архаической мифологии восходят и другие песенные сюжетные мотивы метафорически-фантастического характера. Таковы, например, упоминания о необычном мосте или воротах. Мост в чувашской мифологии — это путь в иной мир, непроходимый для грешных душ. Он, как правило, необычный: рисуется то стеклянным [ЧХС 1978:93], то серебряным [Прокопьев 1903:50; Образцы 1908:62], то медным [Данилов 1941:96]. В одном из текстов все сказочные металлы собраны вместе:

Кӹмӹлген кӹпер хывтарӹтӹм,
Юписене пӹхӹртан лартгарӹтӹм,
Бӹлтӹнран ӹракатка тыттарӹтӹм.

Перевод:
Из серебра мост заставил бы возвести,
Из меди столбы поставить,
Из золота перила построить.

[Иванов 1962:84].

Есть также и железный мост [ЧХС 1979:13], и мост “игольчатый” [Никитин-Юрки 1908:8; Ашмарин 1930:127]. Последний образ объясняется содержанием мифа, согласно которому мост — острый, тончайший, чтобы могли пройти по нему только безгрешные души. Аналогичной фантастической атрибутикой окружены в чувашском фольклоре и ворота, символизирующие вход в мир мертвых:

Кӹленче хапха, йӹс тӹпса, йӹс тӹпса
Уӹӹлать-хупӹнать сӹл сук чух, сӹл сук чух.

Перевод:
Стеклянные ворота, латунная петля, латунная петля,
Открываются-закрываются без ветра, без ветра.

[НА 315.26*]¹.

¹ Обращает на себя внимание совпадение волшебных проявлений: здесь движение створок ворот без ветра, в сюжете о горах (пример выше) — движение крыльев мельницы без ветра.

И, наконец, поэтический образ шелковых пут у коней:

Ах тур, аттен лаписем
Пурге пурѣн тӑлалӑ та...

Перевод:
Ах бог мой, отцовские кони
Все в путах шелковых да...

[Максимов 1964:206].

В других чувашских сюжетах упоминаются также шелковые тяжи, вожжи, уздечки [ПНЧ 1982:230; Ашмарин 1900:77; Образцы 1908:44]. В чувашском фольклоре шелк (пурсан, тарай) имеет широкие семантические связи за пределами бытовой тематики. Обычен только шелковый платок у девушки. Но бытовыми реалиями не объясняется, в частности, образ шелковых связок (?; терке — моток, узел, охапка, связка) на златом столбе — известном уже нам важном компоненте мифа:

Бӑлтӑн юпа тӑрринче
Пурѣн тӑркисем вӑл вӑсет.

Перевод:
На верхушке златого столба
Шелковые связки ветром колышутся.

[ПНЧ 1981:108].

В другом сюжете упоминание шелка на кашта (перекладине, шесте, брус) дополнено птицей, что еще более приближает к той же космогонической цепочке:

Урӑ кӑлет тӑпи ҫине
Урӑ-марӑ кашта хур.
Урӑ-марӑ кашта ҫине
Тарай тутри илсе сар,
Ҫӑнар куккук илсе ларт.

Перевод:
На крышу поперечного амбара
Вдоль-поперек перекладину положи.
На эту перекладину
Шелковый платок расстели,
Пеструю кукушку посади.

[Ашмарин 19376:210].

Если современными реалиями можно объяснить сравнения родственника с прошитым золотом шелком — *маскала хуна пурсан нек* [Образцы 1908:55] или как-то вообразить роскошь в виде дома, стены которого обиты (проконопачены?) шелком:

Атте пӑрчӑ шора пӑрт
Шор порѣнпа мӑкланӑ,

Перевод:
Отцовская изба — изба по-белому,
Белым шелком обита.

[Ашмарин 1900:45].

то с бытовыми реалиями вряд ли можно сопоставить шелковые ограды (?):

Кил пурнар-и, тӑвансем, кил пурнар-и,
Пурсӑнсенчен картасем ҫаврар-и.

Перевод:
Станем же жить, родные, станем же жить,
Из шелков ограды городить.

[ПНЧ 1981.10].

Шелк — принадлежность архаической городской культуры восточного происхождения, когда-то утраченной предками чувашей. В последние столетия он вряд ли был обычным предметом их крестьянского обихода. Столь широкий разброс семантики шелка, часто упоминающегося в чувашской народной песне, заставляет предполагать существование смутно сохранившейся в памяти певцов древней традиции сакрального характера, для которой шелк был обязательным атрибутом.

Количество песенных сюжетов мифологического происхождения в современном фольклоре, таким образом, оказывается весьма значительным. 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, в частности, и в Чувашии. Этот комплекс также имеет все основания считаться архаичным. Но эта архаика уже не первична, она является наследием высокоразвитых культур, выработавших сложные и устойчивые формы в звуковысотных и звуковременных структурах музыки.

3.3. Проявления стадияльно поздней высокоразвитой архаики. Чувашская народная музыка до сих пор несет в себе отчетливый отпечаток глубочайших коренных связей с Востоком. 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 ангеми-tonно-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. Мошкова [1893];

б) со стороны звуковременной организации: квантитативная ритмическая система, впервые исследованная в 80-х гг. XX столетия. В ней время течет не от сильной доли такта к слабой, равномерно пульсируя при этом (так в профессиональной европейской музыке начиная с Нового времени), а от короткого слоготона к долгому; тактов здесь может не быть вообще;

в) с композиционной стороны (архитектоники): строфика, основанная на афористическом сюжетосложении, отличающемся лаконизмом выражения художественной мысли, емкой по содержанию и отточенной по форме. На Востоке сущес-

твуют образцы классической краткосюжетности, близкие по характеру чувашской народной поэзии.

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 являясь структурными признаками музыкально-поэтических традиций многих из так называемых высоких культур старого типа, зародившихся в Азии в древние времена и развившихся там с наибольшей полнотой и цельностью. Проблема исследования корней чувашской музыкальной системы заключается в типологическом осмыслении азиатских музыкально-поэтических систем, чтобы найти более конкретные ориентации, нежели столь общее определение как «азиатские» или «восточные» параллели. Временная дистанция между современной чувашской культурой и ее восточными истоками — громадна. Поэтому на сегодняшнем уровне знания не следует ожидать однозначности определения генетических связей чувашской музыки с конкретными культурами современной Азии. О том, в каком виде эти свойства представлены в чувашской музыкально-поэтической системе, подробнее будем говорить в следующем очерке.

Рассмотренные в первом очерке «мифологические времена» чувашской музыки хронологически возможно определить только как эпоху, стадияльно предшествующую той музыкально-поэтической системе, которую мы застаем в ныне сохранившемся виде.

Глубина народной памяти, запечатленная в фольклорном музыкально-поэтическом искусстве, позволяет говорить о тысячелетиях его существования. С уверенностью можно утверждать, что темпы эволюционных изменений чувашской народной музыки весьма медленны. Существуют прямые свидетельства точной сохранности ее формул в обрядовой музыке (свадебные песни, песни-плачи невесты) в течение полутора-двух веков. Иллюстрирует такую консервацию относительно хорошая сохранность древней обрядово-жанровой и диалектной структуры музыкального фольклора. Есть доказательства временной глубины чувашской музыки и во «внешних» ее отражениях в иных культурах.

В музыкальной культуре чувашского народа скрывается архаика двух видов — как стадияльно ранняя, первичная, так и более поздняя, высокоразвитая.

Стадияльно ранняя архаика обнаруживается в некоторых особых формах интонирования и вкраплениях в поэтические тексты современных песен элементов мифологической (главным образом космогонической) сюжетики. Особенность чувашской поздней архаики в том, что она не отрефлексирована (как в старых восточных культурах), и, следовательно, ее корни забыты. Открывается ее существование заново через теоретический анализ фольклорной системы.

Причины консервации архаики в народной культуре чувашей следует искать в особенностях исторических условий формирования этноса. Главные из них — предполагаемый нами высокий уровень развития музыкально-поэтической сис-

темы на праисторических этапах существования «проточувашей», неоднократные смены их местопребывания, отсутствие собственных государственных и этнокультурных институтов на семисотлетнем отрезке истории с XIII века, что вело к замыканию в мире крестьянского труда и быта и, в конце концов, «культурному и идеологическому герметизму».

Столь важная роль архаики в сегодняшней народной культуре — данность, исторически сложившаяся реальность, своеобразная сторона чувашской культуры, весьма ценная во многих отношениях — например, познавательном и художественном. Благодаря ей, вглядываясь в формы доживших до наших дней произведений фольклора, изучая способы их музыкальной организации, прослеживая параллели с другими культурами, в разное время контактировавшими с чувашской, мы можем реконструировать некоторые черты музыки минувших эпох.

Очерк второй: Чувашская музыка в зеркале параллелей (до IX в. н.э.)

Если опираться на точку зрения, что древнейшие предки чувашского народа находились в составе племен, объединенных под названием хунну (позднее — гунны) (по современным представлениям — до начала н.э.), то свидетельства древних авторов о музыкальных проявлениях гуннов и других древних тюркоязычных племен, как предположил еще Ф.П. Павлов, в некоторой степени могут отражать общий характер и проточувашских музыкальных обычаев. Так, у византийского историка V века Приска описываются гуннские торжественные песнопения, хвалебные песни во время пиров, обрядов, церемоний. У него же, а также у современных ему римских авторов есть свидетельства о похоронных обрядах гуннов с горестными и торжественными песнопениями [Павлов 1971:260]. Среди свидетельств о музыкальных традициях древнетюркских народов имеется сообщение Феофилакта Симокатты (VII в.) об обрядовых песнопениях — «гимнах земле» сувар и других племен, чьи верования совпали с языческой религией чувашей XVI — XVIII веков [История... 1983:33].

Важными косвенными источниками, характеризующими музыку тюркоязычных проточувашей до VIII — IX веков н.э., служат также венгерские и дунайско-болгарские параллели чувашской народной музыки. О тюркоязычных предках болгар известно, что в VII веке они под предводительством вождя Аспаруха отделились от тюркоболгар Северного Кавказа и переселились на нынешнее место обитания, где смешались с местными фракийско-иллирийскими и славянскими племенами. Ученые находят большое количество параллелей между чувашской и дунайско-болгарской культурами. Наиболее ярко родство прослеживается в орнаментах вышивки болгар-капанцев и чувашей анатри и анат енчи [см.: Денисов 1969, Коев 1979, 1982:74]. Музыкальные связи этих народов пока не изучались достаточно подробно. Но имеется немало наблюдений и в этой области, в частности, изложенных в статье болгарского музыковеда Николая Кауфмана «Чувашката и българската народна музика» (издана также в русском переводе [Кауфман 1971]).

Характер чувашско-венгерских этномузыкальных связей кратко определен крупнейшим музыкантом и ученым Золтаном Кодаем. В статье «Зачем нам нужна чувашская музыка» он пишет: «Предки чувашского народа, тюркские булгары, жили когда-то, в V — VII веках, в течение приблизительно двухсот лет, вместе с венграми к северу от Кавказа¹. Наш язык до сих пор хранит память об этом в важ-

¹ По современным данным, контакты предков чувашей и древних венгров продолжались и в IX веке, вплоть до ухода последних в Паннонию. Часть же венгров осталась на местах прежнего обитания и была ассимилирована местными народами. — М.К.

нейших словах земледелия, скотоводства, общественной жизни. То же можно сказать о нашей музыке. ...Листая чувашские собрания, мы то и дело находим родственные звучания...» [Кодай 1982:275].

1. Жанровая система и инструментарий

У древних народов, среди которых обитали в ту эпоху предки чувашей, уже существовала определенная фольклорно-жанровая система. Об этом говорят упоминаемые в источниках виды обрядовых песнопений — похоронные, торжественные, «гимны земле»; они без малейших натяжек вписываются в жанровую систему, сохраненную до сегодняшнего дня чувашским фольклором. В нем центральное место занимают виды песен, приуроченные к тем или иным обрядам — календарно-земледельческим или семейным. Почти нет эпических песнопений и «чистой» лирики, не связанной с какими-нибудь обрядовыми действиями или праздниками. При сравнении обрядово-жанровых систем чувашского и дунайско-болгарского фольклора обнаруживается их однотипность, доходящая до многих конкретных совпадений, что допускает предположение и об их историко-генетическом родстве. Сопоставимы как календарно-земледельческие, так и семейно-бытовые обряды, которым соответствуют приуроченные жанры песен (см. сопоставительные таблицы 1 и 2).

Таблица 1

Календарные праздники, обряды	Их названия по-чувашски	Их названия по-болгарски
Зимние праздники молодежи с обходом села; соответствуют христианским рождеству и крещению	Сурхури, кӑшарни	Сурва, коледа
Песенные гадания с кольцами на святках	Нартукан	Ладуване
Обычаи на масленицу	Ъварни	Сирни заговезни, кукеровден
Праздник весеннего равноденствия, поминальные и очистительные обряды — соответствуют христианской пасхе	Мӑнкун, сӗрен	Великден, задушница
Обряды против засухи	Ъмӑр чӳкӗ	Пеперуда
Весенне — летние поминовения и праздник вызревания растительности	Ъимӗк, ӑинӑе	Георгьовден, Еньовден
Хороводы и игры молодежи	Вӑйӑ, уяв	Хоро (весенние)
Песни сенокоса, жатвы	Утаӑи юррисем	Жетварски песни
Обряды окончания сельскохозяйственного года	Кӗрхи сӑра	Димитровден
Зимние посиделки молодежи	Улах	Седенки
Помочи	Ниме	Меджия

Таблица 2

Семейно-бытовые праздники, обряды	Их названия по-чувашски	Их названия по-болгарски
Обряды свадьбы	Туй (туй юррисем)	Сватбарски
Похоронные обряды	Сасă кăларни	Исприпяване, изрукване
Поминальные обряды	Пумилкке, асăну (пумилкке юррисем)	Помен
Обряды гостевания	Ёҫкё-ҫикё (еҫке, хăна юррисем)	Песни на трапеза

Понятно, что однотипность жанровых систем может обнаруживаться иногда и в других культурах, не родственных чувашской; например, славянских (вошедших важным компонентом в состав дунайско-болгарского этноса). Вместе с тем такая жанровая система любой культуре не присуща. Например, во многих отношениях близкие чувашам казанские татары в народной музыке имеют массу узнаваемых родственных черт, но составом песенных жанров резко отличаются. Обрядовые жанры в казанско-татарском фольклоре занимают очень малое место, наиболее же характерные (их можно назвать классическими для татар) виды песен — *озын кюй* и *кыска кюй* — относятся к неприуроченной «чистой» лирике.

Точно так же и культура венгров, столь интенсивно взаимодействовавшая с проточувашской, не содержит столь же отчетливых параллелей в жанровой системе. Изначально иная, она, скорее всего, не восприняла чуждую систему жанров. Ведь известно, что жанры народной музыки глубоко связаны с обрядовой жизнью народов, существенно различавшейся у древних венгров и чувашей в силу контрастности их хозяйственно-культурных типов — кочевого-скотоводческого у первых и преимущественно земледельческого у вторых. В частности, такой характернейший вид песенности, как свадебная, в чувашском фольклоре до сих пор является одним из самых богатых и консервативных. Практически все традиционные напевы чувашской свадьбы основаны на четких ладоритмических формулах, сохраняющихся в определенных территориальных границах (по-видимому, восходящих к родовым подразделениям этноса). Типология чувашских свадебных напевов подробнейшим образом изучается в работах А.А. Осипова [1985, 1988, 1989, 1992, 1994]. Территориальные границы функционирования основных свадебных напевов анатри и анат енчи показаны также в комментариях к антологиям «Песни низовых чувашей» [ПНЧ 1982] и «Песни средненизовых чувашей» [ПСЧ 1993].

У венгров музыка свадьбы не имеет таких свойств. «Свадьбы у нас не имеют своих обрядовых песен, — замечает по этому поводу Лайош Вардяш, — здесь привились самые различные народные песни, в зависимости от содержания их текста» [Вардяш 1968:31].

Из музыкальных инструментов, сохранившихся, видимо, с древних времен, и чуваша и болгары имеют свирель (*шăхлич* — *кавал*), вольнку (*сăрнай* — *гайда*), барабан (*паранпан* — *тăпан*), струнные разных видов: смычковый, ныне скрипку (*сёрме купăс* — *гадулка*), щипковые *тамра* (название ныне перенесено на балалайку; болг. *тамбура*), *кёсле* (болг. *гусла*, ныне название относится к смычковому инструменту).

Относительно струнных музыкальных инструментов выдвигаются гипотезы о путях их проникновения в Европу через посредство протоболгарских племен. Так, по предположению Ф.П. Павлова, многострунный щипковый инструмент, предшес-

твенник нынешних шлемовидных чувашских гуслей *кёсле*, мог быть заимствован хуннами у китайцев (имеющих два вида горизонтальных щипковых инструментов — *шэ (тче)*, а также *цинь*) и занесен в Европу протоболгарами [Павлов 1971:249]¹.

Разновидность тамбуры — *булгария* (*tanbur bulghary*), как предполагает Райко Сефтерски, «на Балканский полуостров... перенесена аспаруховскими болгарами в VII веке» [1970:210]. Высказано аналогичное предположение о том, что и способ звукоизвлечения волосяным смычком, изобретенный в незапамятные времена кочевниками-скотоводами Центральной Азии, проник в Европу теми же путями [Дончев 1984].

Венграм также с древности известны однотипные чувашским музыкальные инструменты, такие, как духовые: пастушьи рога, свирель *фуруйя*, волынка, струнные: цитра (иногда также называемая *тамбура*), скрипка (*кобза*, ср. чув. *купёс*), из самозвучащих — варган. Разновидности этих инструментов распространены с древних времен у множества народов. Это позволяет предполагать, что из перечисленных струнных, духовых и самозвучащих инструментов многие бытовали и у проточувашских племен до появления их на Волге.

2. Пентатонная ладовая система

Теория музыки всегда внимательно относится к проявлениям пентатонной музыкальной системы в той или иной культуре. Они свидетельствуют об архаике, ибо древность происхождения пентатоники несомненна. Поволжско-Приуральский регион — один из немногих крупных очагов пентатоники мирового значения. Здесь представлено несколько национальных культур, основанных на ладах этой системы. Кроме чувашской, таковы татарская, башкирская, марийская, в определенной степени также и удмуртская и мордовская культуры. Встречается пентатоника и в музыке русских, проживающих в Поволжье. Исследователи финно-угорских культур Волго-Камского региона считают, что пентатонная ладовая система сюда принесена болгарскими переселенцами. Утверждая это, еще Бела Барток называл признаки наиболее архаичных ладов в венгерской музыке «северным тюрко-татарским» пентатонным стилем [Барток 1966:44]. Мелодика этого стиля, повлиявшего на венгров, отличалась более выраженными нисходящим направлением и широким диапазоном, нежели исконно финно-угорские мелодические типы. Это подтверждают и современные венгерские исследователи. «Пентатоничность — без полутонов и с нисходящими мелодическими линиями — была перенесена тюркскими народами к финно-угорским. Народы финно-угорской языковой семьи, живущие в районах, куда не проникало тюркское население, вплоть до сегодня не имеют понятия ни о пентатоничности, ни о нисходящих линиях», — утверждает Ласло Викар [1971:21].

О пентатонике у древних хунну, позднейших гуннов или у болгаро-сувар (выделившихся из многоплеменной среды северо-западных хунну) прямых свидетельств не имеется; вместе с тем само двухтысячелетнее местопребывание на землях, непос-

¹ Это не противоречит данным, что шлемовидные гусли зафиксированы в виде изображений в древнерусских источниках уже в XIV в. Гипотеза о тюркском («татарском») происхождении этого инструмента до Ф.П. Павлова впервые высказывалась еще Г.Ф. Миллером [1791:80]. Она не менее правдоподобна, чем предположение А.С. Фаминцына, что к русским гусли (так наз. псалтериум) пришли из Византии. Из источника XVI в. также известно, что «гусли своя» бытовали и в Казанском ханстве [см.: Казанская история 1954:149].

редственно граничащих с Китайской империей¹, указывает на вероятность обширных музыкальных контактов с величайшей из пентатонных культур древности. Это предположение выдвинул еще в 1920-х гг. Ф.П. Павлов, когда написал, что чуваши помнят «китайскую гамму» с тех пор, как их предки жили в соседстве с Китаем [1971:198].

Косвенные же данные в пользу пентатонной природы музыкальной системы болгаро-суварских племен можно усмотреть в следах влияния их музыки на культуру древних венгров в период интенсивных контактов. Изучая этот вопрос, Золтан Кодай неоднократно отмечает, что в приводимых им мелодических параллелях именно чувашские варианты представляют собой чистую ангемитонную пентатонику неевропейского типа, т.е. более архаичную форму лада, чем в венгерских вариантах. Есть случаи, когда древняя ладовая основа венгерской мелодии уже не видна, и «если бы не чувашский вариант, мы, пожалуй, не предположили бы наличия пентатоники в нашей венгерской мелодии...» [Кодай 1961:50]. Иллюстрацией служит, например, венгерская песня (а) в сопоставлении с чувашской (б) в примере 2.1.

2.1. а) A Miskolci hirös boltba... б) Атӑл варринче сазан... [Кодай 1961:50]. Чувашский пример заимствован Кодаем из: [Максимов 1932.61]

а) *A Miskolci hirös boltba...*
 б) Атӑл варринче сазан пур,

а) *Ott vársárolt Jáqer Jóska,*
 б) Хӱри вӑҫӗнче пур-ҫӑн пур, пур-ҫӑн пур,

а) *Ott vársárolt Jáqer Jóska,*
 б) Пире кӱрайман тӑшман пур, тӑшман пур,

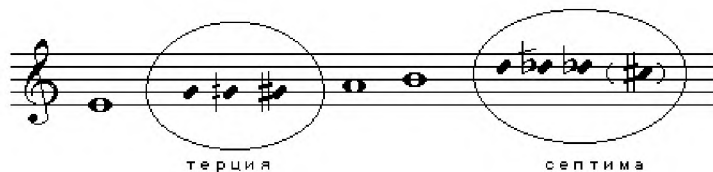
а) *Utólaescinű patuolatba.*
 б) Ыр ҫӑнакан ыр ҫын пур, ыр ҫын пур.

¹ Хунну — кочевой народ, обитавший к северу от Китая. Известны китайским хронистам с X в. до н.э. [Ашмарин 1902:4], а их предполагаемые предки жуны — с XVIII в. до н.э. [Гумилев 1993:20].

Переводы: а) В знаменитом магазине Мишкольца / Делал покупки охотник Йошка, / Делал покупки охотник Йошка, / Одетый в тонкое фиолетовое полотно; б) В Волге — сазан, / Кончик хвоста как шелк, как шелк, / Кто нас ненавидит — враг, враг, / Кто нам добра желает — хороший человек, хороший человек.

Дунайские болгары сохранили пентатонные лады в еще меньшей степени, чем венгры. У них «пентатоника также встречается, но здесь она не основная характерная черта» [Кауфман 1971:125], хотя, тем не менее, считается, что песни, выдержанные в пентатонных ладах, имеют старинное происхождение [Болгары 1984:137].

Как чувашская, так и сравниваемые с ней культуры содержат и такое специфическое для пентатоники явление, как замена малой терции $e-g$ на большую $e-gis$ (как бы «мажорную» — там, где в обычном пентатонном звукоряде *egahd* «минорная»). У чувашей этот лад описан под названием *южночувашский*, т.е. распространенный на юге Чувашии и на прилегающих территориях Татарстана и Ульяновской области. Встречается он в музыке правобережных анатри и только в жанрах *туй юрри*, *хер йерри*, *вайа юрри*, в отдельных случаях — *салтак юрри*. Его отличает колеблющаяся по высоте терция, выходящая за пределы темперированного строя (тон g имеет тенденцию к повышению в зоне малой секунды до gis). Есть также ряд примеров этого лада с аналогичным колебанием высоты септима (септима d имеет тенденцию к понижению до des , иногда записываемом как *cis*):



Переменная по высоте ступень никогда не образует непосредственного хроматического хода вроде $g-gis$, $gis-g$ или $d-des$, $des(cis)-d$. Это — бесспорное доказательство, что в данном случае можно говорить только о высотной мобильности единой ладовой ступени в пределах широкой полутоновой зоны, но не о взаимодействии двух разных ступеней звукоряда, остающегося пятиступенным. Характерно также, что интервал большой терции, образующийся между тонами e и gis , никогда не заполняется тоном fis . Это также свидетельствует, что тон gis представляет собой вариант обычного g в ангемитонном трихорде $e-g-a$, где звук fis отсутствует по самой природе лада.

В качестве иллюстрации приведем типичные напевы, выразительно демонстрирующие те или иные стороны этого феномена (см. примеры 2.2, 2.3 и 2.4).

Естественное использование полутона в южночувашском ладу выводит последний из *ангемитонной* (в точном значении слова) системы и позволяет говорить о существовании у чувашей, наряду с ангемитонной, *полутоновой пентатоники* с микрохроматикой. Подобные явления известны в пентатонных музыкальных культурах Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии. С другой стороны, высотная мобильность отдельных ступеней известна и диатоническим культурам: так называемая «ладовая переливчатость» присуща некоторым напевам русского фольклора, «блюзовая» (низкая) терция отличает фольклор американских негров.

Венгерские музыковеды называют аналогичный по структуре лад так же по

2.2. «Хёрёхён кайрёмар» (свадебная). Сочетание разных вариантов переменной терции внутри одной строфы. [ПНЧ 1982.158]

$\text{♩} = 200$

Хё _ рё _ хён кай _ ра _ ма́р, ай, хёр ил _ ме,
 Хё _ рё _ хён кай _ ра _ ма́р хёр ил _ ме,
 Хё _ рёх пё _ рён пул _ са ки _ леп _ пёр,
 Хё _ рёх пё _ рён пул _ са ки _ леп _ пёр!

Перевод: Сорок нас ездило, ай, за невестою, / Сорок нас ездило за невестою, / Сорок одним ставши, приедем, / Сорок одним ставши, приедем!

2.3. «Сиксе шыв юхать» (хороводная). Сочетание разных вариантов переменной терции внутри одной строфы в многоголосии — поочередно и одновременно. [НА.239.7]

Медленно

Сик _ се те сик _ се шыв ю _ хать те,
 Пул _ ли а́с _ та та та́ _ рать - ши.

Перевод: Прыгая [по камням] речка течет, / Где же рыба прячется?

месту локализации в Дунаутуле (Задунайский край); отсюда *Transdanubian third* — задунайская терция и задунайский лад [см. Викар 1979:68]. Не зная о существовании аналога у чувашей (впервые чувашские музыковеды обратили на него внимание только в 1960 — 1970-х годах), Кодай говорил о «чуждых» тонах в задунайских

2.4. «Сѣтелѣрсем сийѣнче». Сочетание разных вариантов переменной септимы и терции внутри одной строфы. [Викар 1979:67]

Сѣ _ те _ лѣр _ сем си _ йѣн_че сѣ_тел сит _ ти

Хă _ сан са_рăл _ ма_сăр та тă_ни пур,

Хă _ сан са_рăл _ ма_сăр та тă_ни пур.

Перевод: Покрывающие ваши столы скатерти / Не разостланными да бывают ли?

напевах (которые, тем не менее, «богаче древними традициями»). Он объяснял их появление простым влиянием европейского мажорного лада. Но далее Кодай отмечает: «Интонация этих повышенных звуков не всегда чистая... часто один и тот же певец берет их по-разному. При этом некоторые мелодии, даже и в этой местности, поются только с малой терцией и малой септимой» [1961:28]. Как раз такое существенное свойство, как нестабильность терции (также и септимы), отличает и южночувашский лад. Это позволяет предполагать и у задунайского лада более архаичную природу и, возможно, принадлежность к сфере древнего «северного тюрко-татарского» пентатонного стиля. Во всяком случае, пример задунайского лада, приведенный Кодаем, обнаруживает большую интонационную близость традиционным свадебным такмакам чувашей (см. пример 2.5). Есть аналогичные ладовые явления и в болгарском фольклоре. В примере 2.6 сопоставлены напевы чувашской (а) и болгарской (б) песен одного жанра — весенних хороводных. Принадлежность их к одной интонационной сфере несомненна.

Венгерскую и чувашскую пентатонную мелодику сближает также феномен так называемой *квинтовой транспозиции*, т.е. высотного сдвига части напева на квинту во второй половине каждой строфы. Квинтово-транспозиционная структура весьма характерна для музыки верховых и, отчасти, средненизовых чувашей, соседящих с ними горных и луговых марийцев, встречается в древнем слое венгерской песни. Большое внимание этому явлению уделяли в свое время Бела Барток, Золтан Кодай, Бенце Сабольчи. У низовых чувашей, как и у дунайских болгар, она не обнаружена. Это и послужило основой вывода болгарского музыковеда, что, «вероятно, после разделения праболгар в чувашской музыке началось развитие, построенное на принципе транспозиции и нехарактерное для нашей народной музыки» [Кауфман 1971:136]. Рассматривая этот вопрос, современный венгерский исследователь Л. Викар указывает, что транспозиционная структура массово встречается только на пограничье между чувашами и марийцами и, по-видимому, представля-

2.5. а) «Szólóhegyen keresztül...» [Кодай 1961:27]; б) «Акă сире такмак...» [ПНЧ 1982.159]

Tempo giusto $J = 93$

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (a) and a piano accompaniment line (б). The first system is in 2/4 time with a tempo of 93. The second system is in 2/4 time with a tempo of 72. The third system is in 3/4 time with a tempo of 93. The lyrics are in Hungarian and Tatar.

а) Szó _ ló _ he _ gyen ke _ resz _ tül
 б) А _ кă си _ ре так _ мак,

а) Megy a kis lány öcs _ csős _ tül,
 б) Чей ху _ маш _ кăн шак _ мак:

а) Du _ ná _ rúl fúj a szél.
 б) Так _ ма _ кă _ пе туй тă _ вăр, шак _ ма _ кă _ пе чей ху _ рăр.

Переводы: а) По винограднику Идет девушка с маленьким братцем, С Дуная дует ветер. б) Вот вам такмак, Чай кипятить дрова: С такмаком свадьбу играйте, Дровами чай кипятите.

2.6. а) [НА 225.98]; б) [Качулев 1973.994]

$J = 66$

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (а) and a piano accompaniment line (б). The first system is in 3/4 time with a tempo of 66. The second system is in 2/4 time with a tempo of 160. The third system is in 6/8 time with a tempo of 88. The lyrics are in Tatar and Russian.

а) И _ кѣ те ху _ рăн ю _ на _ шар та,
 б) Раз _ бо _ ля са Ви _ да,

а) Сұл _ си сил _ пе те ка _ ла _ сать.
 б) Ви _ да на Ве _ лик _ ден.

Переводы: а) Около да двух берез Листочки с ветерком да разговаривают. б) Разболелася Вида на Великден (на пасху)...

ет собой новообразование (a new phenomenon), «возникающее при встрече финно-угорского и тюркского народов и процветающее у обеих сторон поныне» [Викар 1982:264]. Чтобы объяснить генезис этой структуры в архаическом фольклоре венгров, предположение Викара остается экстраполировать и на «встречу» их предков с тюркоязычными проточувашиами в V — IX веках.

3. Квантитативная ритмика

Чувашская народная песня — один из немногих примеров сохранившей жизнеспособность высокоразвитой и строгой по формам квантитативной ритмики на территории Европы. Этот тип ритма считается свойством ряда древних и средневековых поэтических традиций Азии и Средиземноморья. Возникнув в народном творчестве, он был развит профессиональными поэтами Индии, Ирана, Древней Греции, Рима. Самая поздняя из восточных квантитативных систем — *аруз* — создается арабскими поэтами в VII веке. Аруз заимствуют и поэты тюркоязычных народов средневековья, например, азербайджанские, узбекские, находят примеры аруза и историки казанско-татарской литературы. С какой же традицией из известных можно сблизить чувашскую? Предположение о связях с арабским арузом, первым приходящее на ум, приходится отклонить. Во-первых, арузная ритмика существенно отличается от чувашской по некоторым конкретным особенностям структуры, в принципе не может иметь некоторые ритмические фигуры, обильно представленные у чувашей.

Во-вторых, эта система возникла сравнительно поздно, когда предки чувашей уже имели давно сформированную музыкально-поэтическую метрику. Не приняв ислама¹, чувашаи лишь внешне контактировали с ней, не воспринимая как свою. Этого явно недостаточно, чтобы испытать столь сильное влияние на фундаментальные основы национального музыкального мышления. По некоторым признакам чувашская ритмическая система может быть сближаема скорее с древнеиндийской: во всяком случае, она не только не противоречит ритмическим схемам ряда распространенных поэтических размеров, но и во многих деталях совпадает с ними. В частности, таковы в санскритской поэзии *шлока*, в литературе хинди — *чаупаи*. Четырехстрочной строфе чаупаи, имеющей формулу строки 6+4+4+2 счетных единиц [см.: Серебряный 1978:110], т. е.:

— — — / — — / — — / —

или (вариант):

∞ — — / — — / — — / — ,

точно соответствует формула ритма чувашской народной песни «Сăвасăр» («Без слов») № 468 из репертуара народного певца Гаврила Федорова [Федоров 1969:252] (цифровая схема дана по принятой в чувашской ритмической системе — как бы в двойном уменьшении):

¹ В отличие от волжских татар. На этом, кстати, основаны предположения исследователей о заимствовании татарами некоторых ритмических фигур у арабов [Исхакова-Вамба 1978], а также об арузной природе некоторых ритмических фигур в музыке так называемой книжной традиции [Сайдашева 1997].

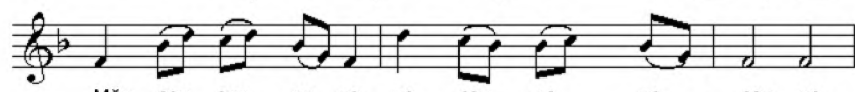





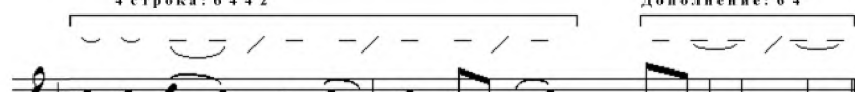
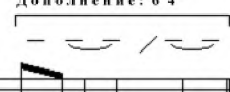


Разновидности строфических композиций с этой формулой можно встретить во многих чувашских народных песнях. Так, в песне «Утләнса тухрәм утәма» («Выехал верхом на коне») [Викар 1979:204] встречаемся с шестистрочным вариантом этой формулы:



А в рекрутской песне «Ман сол синчи» («На большой дороге», см. пример 2.7) четырехстрочная композиция включает в себя дополнительные каденции (ритм 64, т.е. начальный фрагмент той же формулы), прибавляемые к каждой строке, выдерживаемой строго в ритме 6442.

2.7. [Максимов 1964.219]

<p>1 строка: 6 4 4 2</p> <p>— — — / — — — / — — — / —</p>  <p>Мән сол син чи те то сан не,</p>	<p>Дополнение: 6 4</p> <p>— — — / — — —</p>  <p>то сан не</p>
<p>2 строка: 6 4 4 2</p> <p>— — — / — — — / — — — / —</p>  <p>Хо ра тор ла ша хос кат рё,</p>	<p>Дополнение: 6 4</p> <p>— — — / — — —</p>  <p>хос кат рё.</p>
<p>3 строка: 6 4 4 2</p> <p>— — — / — — — / — — — / —</p>  <p>Пирн пек сам рак та ач се не,</p>	<p>Дополнение: 6 4</p> <p>— — — / — — —</p>  <p>ач се не</p>
<p>4 строка: 6 4 4 2</p> <p>— — — / — — — / — — — / —</p>  <p>Вильгельм у са лё хос кат рё,</p>	<p>Дополнение: 6 4</p> <p>— — — / — — —</p>  <p>хос кат рё.</p>

Перевод: На большой дороге пыль, пыль Темно-гнедой конь поднял, поднял. Нас, молодых ребят, Злой Вильгельм [на царскую службу] поднял, поднял.

Зафиксированные в ведических текстах ритмы сакральных обрядовых песнопений также нередко демонстрируют структурную близость с характерными чувашскими образцами. Таков, например, начальный фрагмент «ритмов огня — Махаван и Чотаван», параллель которым могут составить ритмические формулы обрядовых песен:

- 2.8. а) «Ритмы огня — Махаван и Чотаван» [Агни-Йога 2002:636];
 б) ритмическая схема фрагмента хороводной песни [ПНЧ 1981.91];
 в) ритмическая схема начала рекрутской песни [ПНЧ 1982.167]



Структурно-типологическая совместимость чувашской ритмики с архаичными индоиранскими формами и несовместимость ее с арабскими формами [см.: Кондратьев 1990:111 — 112] позволяют предполагать, что чувашская квантитативная ритмика имеет с индоиранскими традициями контактные, не исключено и — генетические связи¹, и, скорее всего, она уже лежала в основе их музыкально-поэтической традиции до переселения предков чувашей в Поволжье.

Такое предположение может быть подкреплено и этномузыкальными параллелями, относящимися к V — IX вв. Ритмические системы как чувашской, так и знаменитой в этом отношении болгарской народной музыки отличаются большим своеобразием. При существенных различиях (особенно в песнях с так называемой «безмензурной» ритмикой, не встречающейся у чувашей), и здесь имеются точки соприкосновения, заслуживающие внимания. Многие из типичных чувашских ритмов находят параллели в болгарских, ряд примеров чего указывает в своей статье Н. Кауфман. Важно, что сходство наблюдается на разных уровнях ритмической организации.

Определенное соответствие имеется в двуслоговых ритмических группах-ячейках, составляющих основу чувашской и болгарской песенной ритмики. Для обеих культур типичны ямбические формы таких групп (т.е. сочетания в них краткой и

¹ Контакты тюркоязычных предков чувашей с иранскими культурами, по данным историков, не прерывались на протяжении многих столетий, начиная, по крайней мере, с III — II вв. до н.э. в составе хунну (гуннов), затем со II — III вв. н.э. на Северном Кавказе; кстати, и в Поволжье с древних времен обитали ираноязычные племена. Следы этих взаимодействий культур многообразны, их находят в археологическом, этнографическом, антропологическом, лингвистическом материалах, в народных верованиях, мифологии. Нет сомнения, что и в самом сложении чувашского этноса определенную роль сыграли ираноязычные компоненты.

долгой слогоноты). Болгарскую ритмику отличает большая дробность долготных соотношений в группах с пропорциями 1:2, 2:3, 3:4, 2:5, 3:5 [Джуджев 1975:517 — 518]:



Но пропорция эта может колебаться: болгарский певец «поет то в такте 5/16, то в такте 3/8 или 2/4. Это явление мы констатировали повсюду в стране», пишет Н. Кауфман, — отмечая, что подобное явление описано и в чувашской музыке [Кауфман 1971:129]. Иначе говоря, все приведенные ритмические соотношения являются вариантами основной ямбической пропорции 1:2, преобладающей и у чувашей. Поэтому представляется возможным сопоставить по ритму несколько отличающиеся в деталях чувашскую (а) и болгарскую (б) мелодии; они близки по форме и даже, частично, по интонации (см. пример 2.9).

2.9. а) [Максимов 1964.136]; б) [Стоин 1927.43]

Переводы: а) Выстирала платок, повесила на солнышке, Солнышко ушло высоко, сегодня не высохнет; невестка остается далеко, завтра не увидать. б) Воевода, воевода, воевода, воевода. Собрал воевода молодых жнецов.

Для чувашской музыки весьма характерны комбинации из различных по протяженности ритмических ячеек. Сравнивая две культуры, болгарский музыковед делает вывод, что «смешанные такты в чувашской музыке в большой степени напоминают соответствующее явление в нашем музыкальном фольклоре... Это разнообразие неравнодольных размеров в чувашской песне показывает несомненную близость к нашей народной музыке» [Кауфман 1971:132]. Сказанное можно проиллюстрировать чувашским (а) и болгарским (б) напевами в семидольном ритме, который болгары называют «черкезко хоро»; у чувашей он также достаточно типичен

(см. пример 2.10). Интонационные различия здесь связаны в основном с транспозицией в чувашской песне, не встречающейся, как уже говорилось, у болгар.

2.10. а) [Максимов 1964.165]; б) [Стоин 1927.6]

а) Кё _ тём ка _ ра́м, ай, ва́р _ ма _ на,
 Сту _ пя Не _ да _ на дьс _ ка _ та,
 Ху _ ра вак _ ша, ай, тёл пул _ та́м;
 Сту _ пя Не _ да _ на дьс _ ка _ та.

б) Ху _ ра вак _ ша, ай, ти _ рён _ чен
 Тра _ ла ла ла ла, жм, жм, жм, жм,
 Ху _ ра кал _ пак, ай, сё _ лет _ ре́м.
 Тра _ ла ла ла, ю ю ю ю.

Переводы: а) Вошел я, ай, в темный лес, Черную белку, ай, встретил; Из шкурки, ай, черной белки Черную папку, ай, шпил. б) Ударил Неда по доске, Ударил Неда по доске. Трала лалала...

Обращает на себя внимание также сходство типичных как для чувашского, так и для болгарского фольклора форм мелостройки: четырехъязычейковой семи-восьмислоговой (пример 2.10) и трех-шестиячейковой пяти-шестислоговой (пример 2.9). Можно

отметить также наличие в обеих культурах асимметрично цезурованного силлабического стиха: у чувашей это 9—11-слоговая (7[6]+4[3]) строка «анатри», у болгар — восьмислоговая строка 5+3. Обе формы устойчиво повторяются в своих культурах.

Проблеме ритмических соответствий венгерские исследователи не уделили внимания. Особые «ритмические трудности» (так характеризовал Золтан Кодай ритмический строй чувашской народной песни [1982:276]), видимо, не казались им близкими венгерской музыке, не воспринятыми ею. Действительно, рядом с прихотливыми нерегулярного строения чувашскими ритмами большинство венгерских представляется более простыми, четко организованными по законам регулярной акцентности, внешне легко «вкладываемыми» в новоевропейскую тактовую систему. Но их природа иная. Фигуры вида



в общей теории музыки иногда называют «венгерским ритмом» [Холопова 1980:27] и возводят их происхождение к культуре азиатских племен [Андреев 1996:154, 157]. Выйдя когда-то из их среды, как древние мадьяры, так и древние чувашки развивали ритмические системы своих песен, оставаясь на одной и той же «азиатской» основе¹. У чувашей эти же ямбические фигуры чаще предстают в иных конкретных формах, еще более далеких от регулярности:



Обилие таких ямбических фигур как в чувашских, так и в старинных венгерских крестьянских напевах говорит о глубокой органичности их для музыкального мышления народных певцов обеих культур. Особо характерны такие ямбизмы в кадансовых оборотах, наиболее важных точках, концентрирующих в себе энергию интонационных сопряжений мелодий. В чувашских песнях музыковеды всегда обращают внимание на пятидольный каданс, состоящий из короткой и двух длинных слогонов $\cup - -$ (см. в примере 2.11 а, данный напев демонстрирует несомненную любовь певцов к таким кадансам, многократно повторяемым в разных высотных позициях; каждый раз они обведены овалом).

В венгерских песнях этот каданс «вписывается» в регулярную акцентную структуру, вследствие чего протяженность длинных слогонов варьируется, приспособляясь к иному ритмическому контексту. Это может быть фигура $\cup \underline{\quad} \underline{\quad}$ в четырехчетвертном такте (см. в примере 2.11 б):

В числе специфических для венгерской песни ритмов часто встречается и вариант этого каданса с укороченной заключительной слогоновой $\cup - \cup$. Таким способом он «вписывается» в двухчетвертный такт (пример 2.11 в):

Есть в венгерском фольклоре и асимметрично цезурованная многослоговая

¹ Сегодня мы определяем эту основу как *квантитативная*. Золтан Кодай обратил внимание на ее предпосылки в венгерской народной поэзии в строе языка, сравнивая с античной квантитативной метрикой. «...Греко-римские поэтические формы, — говорил он, — стоят еще ближе к природе венгерского языка...» [цит. по Эсе 1980:56]. Ему, конечно, не было известно аналогичное высказывание Гурия Комиссарова о свойствах чувашского языка, позволяющих называть чувашские стихи, используя термин античного происхождения, «метрическими» [Комиссаров 1911:397].

2.11 а. [Фелотов 1969:47]

Си_чѣ по_шăт сă_па_ти, Си_чѣ по_шăт сă_па_ти,
сă_па_ти, сă_па_ти

Пос_ма май_не пѣл_ме_рѣ поль, Пос_ма май_не пѣл_ме_ре поль.

Перевод: Семилычные лапти, Семилычные лапти, Лапти, лапти — Ходить же в них не научился я, наверно, Ходить же в них не научился я, наверно.

2.11 б. [Ярдани-1 1964:189]

Poco rubato

Hej, ha_lá_szok, ha_lá_szok, Mer_re mén a ha_jö_tek?
Tö_rök_ka_ni_zsa fe_lé, Vi_szi a viz lö_fe_lé.

Перевод: Эй, рыбаки, рыбаки, Куда плывет ваш корабль? В сторону Терекканижа Несет вода его вниз.

2.11 в. [Ярдани-1 1964:64]

Duny_hám, pár_nám de kur_ta, Ki_ma_rad_tam a_lö_la.
Még_ad_ja Is_ten va_la_ha, Pá_ros_tul fek_szünk a_lat_ta.

Перевод: Мое пуховое одеяло коротко, Не уместился под ним. Если бог даст когда-нибудь, Мы вдвоем ляжем под ним.

форма. Указывается, например, на соответствие чувашского многосложника и венгерских песен со слоговой схемой 8+5 или 8+6. Образцы соответствующих этой форме песен подобраны в статье К. Пакша [1984:162]. Воспроизводим их в примере 2.12:

2.12. Источники: а) чувашская песня из сборника [Викар 1979.43]; б) и в) венгерские песни из разных сборников

a) Еп _ ле кил _тёр, та _ ван _ сем, еп _ ле сит _ рёр?

b) Ki _ me _ nék én kűs ker _ tem _ be vi _ rá _ gom néz _ ni, ø

c) Та _ лán gyén _ ge га _ lam _ bom _ nak, Ví _ rá _ gom, vi _ rá _ gom,

a) Еп _ ле ю _ хам шы _ ва та пут _ ма _ рёр,

b) Ki _ me _ nék én kűs ker _ tem _ be vi _ rá _ gom néz _ ni.

c) Та _ лán gyén _ ge га _ lam _ bom _ nak, Ví _ rá _ gom, vi _ rá _ gom.

a) Еп _ ле ю _ хам шы _ ва та пут _ ма _ рёр?

Переводы:

а) Как же приехали, родные, как же добрались?

Как же текущую реку преодолели? (2 раза)

б) Выхожу я в свой маленький сад взглянуть на мой цветок... (2 раза)

в) Возможно, слабому моему голубку, мой цветок, мой цветок... (2 раза)

4. Афористическая сюжетика

Главное свойство композиционного строения классической чувашской народной песни — краткосюжетность, особенно характерная благодаря отсутствию музыкального эпоса или повествовательных песен. Внеповествовательность народной поэзии резко отличает чувашей как от финно-угров и русских, так и от многих тюркских культур (например, казахи и киргизы считают эпические произведения главным достоянием своих устных музыкальных традиций).

Существенно и то, что среди народов Поволжья именно чувашаи сохраняют традицию краткосюжетных песен в наиболее полном и чистом виде (что становится очевидным при сравнении с татарским фольклором). Непосредственно же контактирующие с ними более тысячи лет марийцы и удмурты восприняли краткосюжетную поэтическую композицию от южных соседей — чувашей и татар.

Краткосюжетная, или афористическая, поэзия распространена на всем пространстве Азии. В мировой культуре достаточно хорошо известны ее классические примеры — японские пятистишия и трехстишия *танка* и *хокку*, китайские четверостишия *ши*, корейские трехстишия *сиджо*, индийские стихи малой формы *кхандакавья*, турецкие четверостишия *мани* и *туюг*, персидские четверостишия *таране*, *дубейти*, *рубай*, арабские двустишия *бейт*. Образная система чувашских песен, запечатлевшая этику, эстетику и философию семейно-родовых отношений, возвращенных необходимостью общинного крестьянского труда и коллективного отправления земледельческих обрядов, представляется несоместимой с индивидуализированной лирикой исламизированного арабо-персидского мира, наиболее характерной любовными переживаниями сладострастно-эротического характера. Но, думается, такие особенности могут быть поздними, сформированными у народов юга как природными факторами, так и развитием национально-государственных и просто национальных городских центров — средоточий этнокультурных традиций. У чувашей же, трансформировавшихся в почти северный народ, таких городов не существует, по крайней мере, с болгарской эпохи. Наиболее архаичными чертами чувашской афористической поэзии представляются жестко выдерживаемый образный параллелизм и вытекающая из него симметрия двузвенной строфики, господствующая у чувашей. Поиски истоков чувашской афористики, как нам представляется, могут быть ориентированы на изучение поэзии оседло-земледельческих культур Азии, имеющих типологически сходные мировоззренческие, религиозные, обрядово-жанровые системы.

Афористический тип сюжетосложения проявляется во всех жанрах, глубоко репрезентирующих традиционную культуру чувашей. В их числе обрядовые, гостевые песни, а также молодежные-хороводные. Их песенные сюжеты чувашки называют *çавра юрă*, т.е. «круглая», или «закругленная», песня. В происхождении этого выражения видна та же логика, что и у древних греков, называвших законченные по мысли поэтические отрывки «периодом», т.е. «кругом». Строки, подтверждающие фольклорность происхождения термина, многократно записывались и публиковались:

Улăхаймăп çулĕ тусем çине,
Хурагаймăп шурă та халь чăлхама;
Пĕр-ик çавра юрăсем эп юрласăн,
Хăвараймăп сирĕн те халь кăмăтра.

Перевод: Не могу подниматься я на высокие горы, Не могу мараť белые да пока чулки; Несколько стрóf мне хочется спеть, [Ибо] не могу не поддержать ваше да нынешнее настроение.

Сравнивая болгарскую народную песню — по его мнению, «более первичную» — и чувашскую, Николай Кауфман пишет: «Для чувашской песни характерна типичная для восточного народного творчества аллегория, поэтично завуалированный образ, тонкая изысканная поэзия» [Кауфман 1971:126]. Подчеркиваемые им свойства наиболее характерны для поэтики чувашских краткосюжетных песен. Их можно определить как форму чувашского народно-песенного сюжетосложения «высокого» стиля. Лаконизмом формы, композиционным совершенством, значительностью образов, глубиной мысли и чувства они типологически (а, возможно, и генетически) сближаются с образцами восточной афористики. Сложившаяся тысячелетия назад, афористическая традиция разнообразна и богата на националь-

ные формы. В этот афористический ряд по многим признакам как содержания, так и формы могут быть поставлены и чувашские четверостишия *çавра юрă*.

Серьезностью, символичностью содержания, монументальностью обобщений отличается в первую очередь пласт обрядовых и гостевых песен с философско-мировоззренческими сюжетами. Они посвящаются важным вопросам бытия (обычно называемым вечными), общечеловеческим универсалиям. Таково, например, представление о скоротечности жизни, приходящее к человеку вместе со зрелостью (один из часто повторяющихся мотивов чувашской песенной поэзии):

Окопкăран пăхăр-ха, пăхăр-ха:
Хора тор лаша иртсе кать, иртсе кать.
Шохăшласа пăхăр-ха, пăхăр-ха:
Пирĕн ёмĕр иртсе кать, иртсе кать.

Шохăшларăм, тĕлĕнтĕм, тĕлĕнтĕм
Çамрăк ёмĕр иртнинчен, иртнинчен.

Перевод: В окно посмотрите-ка, посмотрите-ка: / Гнедой конь мимо скачет, мимо скачет. / Размышляя посмотрите-ка, посмотрите-ка: / Наша жизнь мимо летит, мимо летит. / Задумался я — поразился, поразился / Тому, что молодости пора миновала, миновала.

Соответственно привычно и сравнение течения жизни с течением воды:

Юхатъ юхăм шыв,
Юхатъ малалла,
Иртет пирĕн ёмĕр,
Килмест çаврăнса.

Перевод: Течет река, / Течет вперед, / Проходит наша жизнь, / Не повернет вспять.

К универсалиям принадлежат и представления о всевластности судьбы.

Апла калаçмасан, ай, капла çук,
Турă çырнисенчен, ай, иртме çук.

Перевод: Если «так» не сказать, ай, «эдак» не получится — / Божьих предписаний, ай, не миновать.

Философичны мысли чувашских певцов об истинных и неистинных ценностях, материальных и духовных:

1. Хусан хулинче хуг хаклă.
Чĕмпĕр хулинче чĕн хаклă;
Çак çанталăкра мĕн хаклă? —
Ырăлăхпа сывлăх пит хаклă!
2. Эленбур тене хула — чул хула,
Те чул хули нумайран чул хакла?
Ан хуйхăрăр тĕнченĕн мулĕшĕн,
Тенче мулĕсенчен пуç хаклă.

Перевод: 1) В Казани-городе бумага ценится. / В Симбирске-городе кожа ценится; / На сем белом свете что ценится? — / Доброта со здоровьем очень ценится! 2) Оренбург-город — каменный город, / Не от обилия ли каменных городов камень дорожает? / Не печальтесь о богатствах мира, / Богатств мира голова дороже.

Еще одна общечеловеческая тема — о чести и достоинстве человека, ибо жизнь у него только одна, о судьбе:

Маттур утсем ҫине ларсассан,
Хирёҫ тёл пулакан ҫын ҫул парё;
Атте-анне ятне лайӑх тыгсан,
Пире лайӑх ҫынсем чыс парёҫ.

Перевод: На добрых коней если сесть — / Любой встречный дорогу даст; / Отца-матери имя если достойно носить — / Нам достойные люди честь воздадут.

Полнота и красота бытия воспевались чувашскими крестьянами в песнях-гимнах осенних обрядовых пиров. В устах земледельцев естественен такой природный «гедонизм» мировосприятия, сочетающийся с мыслями о бренности земной жизни:

- 1) Урамӑрсем аслӑ та ҫуртӑр хулӑн,
Ҫурт ҫуммипе сатӑрсем илемлӗ;
Сат хӑмлине татса сӑра тусан
Юрла-юрла ӗҫнисем илемлӗ.
- 2) Лайӑх лаша юртать те — ҫулсем юлать,
Ырӑ ҫынсем вилет те — ят юлать.
Эпирех те вилсен те — мӗнсем юлать?
Ҫакӑ ӗҫке-сикӗсем — ҫав юлать.

Перевод: 1) Улицы ваши широки да, хоромы ваши высоки, / Между хором сады ваши прекрасны; / Садовый хмель собрав да, если пива наготовим, — / С песнопениями пиры прекрасны. 2) Хороший скакун бежит да — дорога остается, / Добрые люди умирают да — имя остается. / Когда мы умрем да — что останется? / Нынешние пиры — они останутся.

Высоко оценивают интеллектуально-философское содержание таких песен и сами поющие: в текстах можно встретить и такую саморефлексию:

Курки аврисене сӑрлама
Вуник тӗслӗ сӑр кирлӗ;
Ҫакӑ юрӑсене юрлама
Мӗн кӗҫӗnten пуҫтарнӑ ӑс кирлӗ.

Перевод: Рукоятки ковшей раскрашивать — / Двенадцати цветов краски надобны; / Эти песни распевать — / Сызмала накопленный разум надобен.

Именно такие песни — несущие глубокое содержание, возвышенные чувства, волнующие людей, — подразумеваются в первую очередь, когда в поэтическом тексте упоминается *ҫавра юрӑ*.

Взрослым вторила и молодежь в весенних хороводных песнях. Воспевались здесь, разумеется, не осенние застолья и родственные чувства, радость общения разных поколений, а весенние забавы и игры, подразумевавшие любовь сверстников, зрос. Но характер мировосприятия един у всех поколений, радость бытия — вечная ценность:

Айтӑр, хӗрсем, выляма
Ешӗл ҫерем тӑршшине.

Эпир вяляни, кулнисем
Кайччър ёмёр тършшине.

Перевод: Идемте, девушки, играть / По зеленому лугу. / Наши игры, шутки / Пусть распространятся по [всей] жизни.

Но в целом их тематика отлична от песен старших поколений. Для участников весенних игр значимость мыслей об отношениях и радостях, связанных с любовными играми и томлениями, самолюбованием, естественно, столь же высока, сколь значимы углубления в смыслы бытия, осознание реалий и своего места в жизни для старших. Тем не менее у молодежи мы видим ту же наблюдательность и метафоричность поэтического мышления, что и в классических обрядовых савра юра:

1. Пишнё-пишмен сырлапан
Чёрес сакса ан тухър;
Ўснё-ўсмен хёрсемшён
Лаша кўлсе ан тухър.
2. Йёс кёлеллё агтър пур,
Такърлатър урама;
Йёс шанкрав пек сассър пур,
Янъратър урама.
3. Ман сийёмри шур кёпе,
Арки вёл-вёл тавать-ске,
Ваййа иртсе килет-ске,
Пирён ашсем сунассё-ске.
4. Тёкме търри тикёссёр,
Кайък ларма кямълсар;
Сар ача ваййа тухмасан,
Сарь хърсем кямълсар.

Перевод: 1) За неспевшими ягодами, / Лукошко взявши, не ходите; / За незрелыми невестами, / Коня запрягши, не ездите. 2) С медными подковками сапожки ваши — / Утопчите улицу; / Как медный колокольчик голоском / Озвучите улицу. 3) На мне белое платье — / Подол, трепеща, колышется весть; / Игры приходят и уходят — / Наши сердца горят весть. 4) У частокола верхушки неровные — / Птичке садиться нет желания; / Если пригожий парень в хоровод не выходит, / У красавиц-девиц нет настроения.

Впервые на сходство «песен-раздумий» волжских народов с восточными рубаи обратил внимание литературовед К.К.Васин [1967:293—294]. Чтобы убедиться в верности его наблюдения, достаточно рядом со строфами о скоротечности жизни поставить персидские *рубаи*, например, такие:

Жизнь мгновенная, ветром гонима, прошла,
Мимо, мимо, как облако дыма, прошла.
Пусть я горя хлебнул, не хлебнув наслажденья, —
Жалко жизни, которая мимо прошла.

Жизнь с крючка сорвалась и бесследно прошла,
Словно пьяная ночь, беспросветно прошла.
Жизнь, мгновение которой равно мирозданию,
Как меж пальцев песок, незаметно прошла!

Омар Хайям. XI в. Перевод Г. Плещеева
[Лирика 1987:103, 143]

А можно и корейские афористические трехстишия *сиджо*, близкие чувашским

четверостишиям *çавра юрă* по универсализму обобщений, характеру образов и композиции (двузвенный параллелизм):

Гора всегда одна и та же,
Река изменчива всегда;
Она струится неустанно,
И ей не обратиться вспять.
И человек реке подобен —
Уйдет и не вернется вновь.
Хван Джини. XVI век. Перевод А.Ахматовой
[Классическая поэзия... 1977:431]

Садится солнце, и вокруг стемнело,
И это значит: наступает ночь.
Но снова посветлели небеса —
И новый день опять ко мне приходит.
О время! Ты — как быстрая река!
И грустно сознавать, что я старею...
Понним-Тэгуи. XVII век. Перевод А.Жовтиса
[Классическая поэзия... 1977:459]

Рядом с чувашскими обрядовыми гимнами можно прочесть многочисленные у восточных поэтов восхваления вина и музыки. Родство поэтических обобщений простирается на множество конкретных сюжетных мотивов: о преходящности материального богатства, о презрении к молве и хуле завистников, о власти судьбы, о ценности общения с любимыми, близкими людьми. Философское понятие о несовпадении явления и сущности, формы и содержания в своих образно-стилевых категориях ясно выражено как безымянным чувашским певцом:

Çуллĕ тусем çинче арман аврать —
Çанăхĕсем тухни кура̃нмасть;
Ентĕ а̃шăм çунать, а̃шăм çунать —
Çулам тухса çунни кура̃нмасть.

Перевод: На высоких горах мельница мелет — [Но] выхода муки не видеть; Уж душа горит, душа горит — [Но] горенья пламени не видеть, —

так и знаменитым восточным поэтом XI века:

Все, что видим мы, — видимость только одна,
Далеко от поверхности мира до дна.
Полагай несущественным явное в мире,
Ибо тайная сущность вещей — не видна.
Омар Хайям. XI в. Перевод Г. Плещеевского
[Родник жемчужин 1982:171]

Есть основания полагать, что краткосюжетные песни, сохранившиеся в современном фольклоре чувашей, представляют собой одну из ветвей архаической фольклорной традиции афористической поэзии народов Востока. Тысячелетие назад на ее же почве родился такой особый жанр фарсиязычной профессиональной поэзии, как знаменитые рубаи. Несмотря на высокую степень индивидуализации поэтического сознания средневековых авторов рубайятов, резчайшим образом отличающую его от сугубо коллективистского обрядового сознания, и в произведениях поэтов можно ощутить «просвечивание» сюжетных мотивов фольклорного происхождения.

Специалисты по персидско-таджикской литературе едины в подчеркивании фольклорной природы рубаи, выросшего из чисто народных песенных форм дубейти и тарана. Акад. Е.Э. Бертельс специально обращал внимание также на музыкальность этих жанров. «Не случайно, — писал он, — некоторые старые теоретики называют рубаи также тарана — песней» [Бертельс 1960:107]. В тюркском же Поволжье средневековой эпохи, в силу иных социально-исторических условий, эта фольклорная форма не была переработана в профессиональном литературном творчестве в особый жанр, как это происходило в X в. в фарсиязычной поэзии. Тем не менее степень ее совершенства и сохранности в устной фольклорной традиции столь велика, что идея «чувашского рубайята», теоретически осознанная лишь благодаря утверждению *третьей* парадигмы в конце XX столетия, оказалась легко реализуемой на практике даже без вмешательства поэтов-профессионалов. Ее воплощением стала книга «Сто строф из чувашской народной афористической поэзии» [Сто строф... 1998].

5. «Осколок» древних культурных традиций

Итак, своими этногенетическими корнями чувашская культура, по крайней мере некоторыми своими сторонами, через суваро-булгар восходит к древним и средневековым восточным цивилизациям тюркоязычного и ираноязычного ареалов. Древние культурные связи значительно ослаблены временем, расстояниями и позднейшими влияниями, но сохранились в глубинах структур языка, мифологии, религии, фольклора, народной музыки, орнаментального искусства и т.д. Многие из них, как показывает развитие науки, поддаются обнаружению с помощью теоретического анализа, сравнительных исследований. Музыкально-поэтическое искусство древних и средневековых цивилизаций имело развитые устные профессиональные традиции, в той или иной мере унаследованные современными музыкальными культурами. По-видимому, не следует отбрасывать, хотя бы теоретически, допущение о следах их древних форм в архаичных слоях и чувашского музыкального искусства.

Чувашская народная музыкально-поэтическая система уже на грани первого и второго тысячелетий н.э. отличалась весьма высокой степенью рационализации. Об этом можно говорить, в частности, в связи с ее фундаментальными особенностями восточного происхождения, о которых шла речь в предыдущих разделах настоящего очерка.

Так, квантитативная ритмическая система считается атрибутом многих древних и только профессиональных культур. Отечественная Музыкальная энциклопедия, например, утверждает, что «характерный для эпох синкретического, но уже не фольклорного, а *профессионального* искусства квантитативный ритм существует, кроме античной, в музыке ряда восточных стран (индийской, арабской и др.), в средневековой мензуральной музыке, а также в *фольклоре многих народов, в котором можно предполагать влияние профессионального и личного творчества* (бардов, ашугов, трубадуров и т.д.)» [Харлап 1978:660; курсив везде наш. — М.К.].

Как и в случае с ритмической системой, возникавшей на фольклорной почве и развивавшейся в творчестве профессионалов, афористика известна в мире более всего по индивидуальному творчеству поэтов. Сведения о таковых у предков чувашского народа до нас не дошли. Но чувашская фольклорно-песенная традиция совпадает с классическим типом восточной афористики не только по форме, но и по характерному для нее монументально-символическому содержанию, «отда-



Чувашский скрипач. Фото 1960-х гг. Из приложения к книге [Викар 1979]

юшему предпочтению общему перед индивидуальным, мгновенному или вечному перед временным» [Эпштейн 1987:43].

Эти фундаментальные свойства современного чувашского народного музыкально-поэтического искусства имеют глубокие корни в традициях Востока, их история, несомненно, выходит за хронологические рамки последнего тысячелетия развития чувашского этноса в Поволжье. Косвенно об уровне развития можно судить и по высокоорганизованным формам ангемитонно-пентатонной ладовой системы, принесенной в Поволжье тогда же болгароязычными предками чувашей и татар. Также некоторые сведения об инструментариим позволяют с большой степенью вероятности предполагать интенсивные взаимодействия с культурами устно-профессионального типа. Чувашский язык сохранил древние названия тюркских струнных щипковых музыкальных инструментов *тáмра*, *купáс*, перенеся их на современные балалайку и скрипку. Сохранился и древний «восточный» способ при игре держать смычковые инструменты вертикально — так, как держали их среднеазиатские, арабские, византийские музыканты в первом тысячелетии н.э. и держат сейчас *кобыз* казахи, *гиджак* таджики, *кеманчу* азербайджанцы¹.

Персидское происхождение имеют названия обоих употребляемых чувашами типов волынки *шáпáр* (шапур, т.е. труба) и *сáрнай* (сур — свадьба, най — флейта). Многократно отмеченная этнографами любовь чувашских инструменталистов играть ансамблями (ее иллюстрирует и картина неизвестного художника «Чувашский праздник», см. репродукцию на с. настоящей книги), возможно, также представляет собой отголосок восточных традиций.

Если о существовании профессиональных поэтов и музыкантов в цивилизациях древности хорошо известно, то существовали ли профессиональные слагатели музыкально-поэтических произведений у непосредственных предков чувашского

¹ Как важную типологическую черту эту особенность подчеркивают историки скрипичного искусства [см. Гинзбург, Григорьев 1990:5].

народа в древности и средневековье — вопрос открытый. Без письменных памятников прямой ответ на такой вопрос невозможен. Однако системные свойства чувашской фольклорной культуры вынуждают его ставить. Это и приводит к допущению, что чувашская фольклорная музыкально-поэтическая традиция — чудом уцелевший «осколок» культурной традиции некой высокоразвитой архаичной цивилизации, имевшей и профессионалов. Быть может, один из известных сегодня сюжетов *савра юра* является смутным воспоминанием о ней:

Юрла кӑна юрла тиетӗр,
Чӑн-чӑн юррӑн ӑсти эфир мар,
Чӑнласа юрлама тытӑнсан,
Юр ӑстинчен те кая мар.

Перевод: «Пой да пой», вы говорите, / [Тогда как] мы не из истинных мастеров пения, / Если же по-настоящему запоём, / [То окажемся] мастеров пения не хуже.

Непосредственная же память об истоках утрачена уже много веков тому назад. Лишь во внутренней структуре народной песни и сегодня устойчиво живут коренные свойства системы, выраженные с редкостной отчетливостью, не уступающей и даже превосходящей по полноте и цельности форм соседящие культуры Поволжья, где наблюдаются подобные же типы ладоинтонационной организации, ритмики и сюжетосложения.

Излагаемое в настоящем очерке — не что иное, как реконструкция доступными современной науке методами этапов развития музыки, звучание которой не фиксировалось до XIX столетия. Тем не менее, косвенные источники и методы позволяют в определенной степени «окунуться» вглубь истории. Восхождение к истокам культуры осуществляется через фундаментальные, коренные ее свойства. Они и ведут нас в обширные пространства Азии. Трудность изучения восточных корней чувашской музыкально-поэтической системы — в разорванности исторической преемственности ее высших, профессионализирующихся, фиксируемых письменностью форм. Чувашская традиция в исторически обозримое время много столетий (может быть, следует говорить о тысячелетиях?) пребывала и эволюционировала только в устной непрофессиональной форме. Предкам чувашского народа приходилось обживать и покидать несколько этнических территорий, они создавали или входили в разные государственные образования, близко контактировали с разнотипными этнокультурными традициями. Поэтому ими и утрачены прямые воспоминания или памятники, которые указывали бы на ее протоистоки.

Рассматриваемая таким образом чувашская устная музыка представляется нам буквальным подтверждением почти поэтически сформулированной Л.Н. Гумилевым мысли, что «истлевают полотна и пергаменты, гниет дерево, окисляются металлы, крошится камень... Но формы, воспроизводимые из поколения в поколение, при наличии живой традиции противостоят Времени и заполняют Пространство, превращая хаос в космос» [1972:40]. Народная музыка, рассмотренная нами в этом очерке, живет в разных формах, в том числе и аутентичной, и в XXI веке. В структуре музыкально-поэтической системы своей *живой традиции* народ сберег существенные черты высоких музыкально-поэтических цивилизаций, вошедшие в ее «генетический код».

Очерк третий: Формирование устной чувашской музыкальной культуры в Поволжье до XVI в.

1. Социально-исторический контекст и динамика развития чувашской музыки в начале волжского периода ее истории

1.1. *Данные письменных источников.* По современным представлениям, чувашский народ сформировался в Среднем Поволжье в первой половине второго тысячелетия нашей эры путем ассимиляции местных финно-угорских племен тюркоязычными (болгароязычными) племенами, пришедшими с Востока [История 1983:9]. По мнению историков, «наиболее крупными этническими группами Волжской Болгарии в ранний период ее существования» «являются, вероятно, болгары, билеры и суаз <...>, о чем свидетельствует возникновение из племенных центров этих групп городов Болгар, Сувар, Биляр. Наиболее ранние источники упоминают только Болгар и Сувар» [Казаков 1992:327]. Этноним суаз (суваз, древний фонетический вариант слова сувар) многие исследователи, начиная с XIX века, связывают с позднейшими чувашами.

Чуваши унаследовали и сумели сохранить в своей национальной культуре, известной и сейчас, такие важнейшие компоненты цивилизации предков, как архаичная религия Тура (во многих источниках в европоцентристском духе именуемая просто «язычеством») и язык — диалект болгарского¹, несколько столетий, с VIII по XI вв., игравшего роль государственного [Ахметьянов 1978:217]². Как раз в эти столетия на территории Волжской Болгарии, как указывают историки, и складываются главные черты чувашской народности (завершится же формирование чувашской народности в XIII—XV веках в основном на правом берегу Волги) [История... 1983:56]. Этот период истории собственно *музыкальной* культуры столь же мало документирован, как и предыдущий. В трудах исследователей Болгарского и хронологически следовавшего за ним Казанского царств о музыке и музыкальной культуре сведения, как правило, вообще отсутствуют (см., например, книги Г.М. Давлетшина «Волжская Болгария: духовная культура (Домонгольский период, X—нач. XIII вв.)» [1990], М.Г. Худякова «Мусульманская культура в Среднем

¹ «Древние чувашки говорили на болгарском языке, но с сильным акцентом...», — пишет Р.Г. Ахметьянов [1978:224].

² А до миграции в Поволжье, по-видимому, в союзах болгарских и суварских племен V — VI вв., в Великой Болгарии Приазовья VII в.

Поволжья», «Очерки по истории Казанского ханства» [1922; 1991]). Тем не менее имеющиеся данные, несмотря на свою отрывочность, подтверждают активное функционирование разных пластов музыки народностей, населявших эту землю, оказывавшей влияние и на культуры всех племен и народов государства.

Межэтнические взаимоотношения здесь с самого начала имели относительно мирный характер. «Какими-либо данными о военных стычках между болгаро-сугварским и финно-угорским населением историки не располагают, — подчеркивает В.Д. Димитриев. — В источниках есть сведения лишь о столкновениях болгар с буртасами» [Димитриев 1995:116]. Не идеализируя дальнейшую историю, исследователи допускают, что с формированием государства Волжской Болгарии (в IX—X вв.) внутренние взаимоотношения строились на подчинении автохтонов более сильным тюркоязычным пришельцам, имевшим военную организацию и административно-политические структуры и власть. «С одной стороны, — указывает Е.П. Казаков [1992:330], — царь образующегося государства мечом подчинял себе болгарские и прикамские неболгарские племена. С другой стороны, опасность нападения внешних врагов заставляла племена объединяться друг с другом». Характер естественно складывавшихся контактов определил и сильнейшее культурное влияние болгар на финно-угров. Анализируя лексику духовной культуры народов Поволжья, лингвист Р.Г. Ахметьянов находит, что она отражает их глубокие и многосторонние связи. Почти все общие слова духовной культуры народов региона, резюмирует он, «распространились через татарский и древнетатарский (древневолжско-кыпчакский), чувашский, древнечувашский и болгарский языки. Заимствования из финно-угорских языков в тюркские количественно незначительны... и они распространились сравнительно поздно» [Ахметьянов 1981:129]. В свете сказанного возникает предположение о большой региональной значимости и музыкальной культуры тюркоязычных народов, в частности, чувашского. Интенсивность взаимодействий и в определенном смысле «влиятельность» древнечувашской культуры, видимо, была максимальной в начале рассматриваемого периода, но постепенно она ослабевала — с конфессиональным обособлением чувашей среди усиливающегося мусульманства, кыпчакизацией языка правителей в XIII—XIV вв., растущей изоляцией от городской культуры. Такие особенности формирующегося чувашского этноса объяснены востоковедом В.В. Бартольдом: «Современные чуваша, очевидно, могут происходить не от жителей городов на Волге, а только от таких частей болгарского народа, которые всегда обитали в лесах и были мало затронуты мусульманской городской культурой» [1968:520]. Вместе с тем процесс формирования самой национальной музыки (как и культуры в целом) не прерывался. Ограничения внешних воздействий способствовали ее саморазвитию на собственных основах.

Непосредственных данных о музыкальной культуре племен, объединявшихся в Поволжье названием болгары (в их числе формировались и будущие чуваша), очень мало. Так, некоторый свет на музыкальные инструменты, бытовавшие у волжских болгар, проливает археология. В обзоре материалов раскопок этноинструментовед В.И. Яковлев [2001:26] к рассматриваемой эпохе относит духовые инструменты, в том числе флейтовые типа «флейты Пана» типа флейт-манков, продольных флейт, флейт-окарин (ср. совр. чувашские *шӑхлич*, *тӑм шӑхлич*, *эвви*), самозвучащие — варган, бубенчики, колокольчики, шумящие подвески, глиняные погремушки (*вархан*, *хӑнкӑрма*, *шӑнкӑрав*). «К эпохе средневековья, — отмечает он здесь же, — относятся также первые археологические материалы, свидетельствующие о бытовании

в Волго-Уральском регионе струнных инструментов». В частности, согласно археологическим исследованиям Б.Д. Грекова и Н.Ф. Калинина, у волжских болгар существовал трехструнный деревянный инструмент [Яковлев 2001:36].

Отрывочные сведения о музыке поволжских народов встречаются в записках современников — арабских путешественников. «Есть у них разного рода лютни, гусли и свирели... лютня восьмиструнная», — сообщает автор X в. Ибн Даста (Ибн Русте) [цит. по: Нигмедзянов 1984:23]. По мнению современного этноинструментоведа, из-за отсутствия в доступных переводах ссылок на арабские термины, возможны более точные интерпретации некоторых названий. Например, восьмиструнными в Волжской Болгарии могли быть «не лютни, а древнейшие музыкальные инструменты типа гуслей, широко распространенные у болгар и многих других народов» [Яковлев 2001:41].

Другой современник, Ахмед ибн Фадлан, в 922 году посетивший Волжскую Болгарию, упоминает об обычаях проведения пиров, свадеб и похорон, то есть об обычаях, с которыми могли быть связаны музыкальные проявления. Наиболее подробно Ибн Фадлан описывает плач во время погребального обряда. В могилу умершего вместе с другими предметами клали и музыкальный инструмент *тунбур* (ср. чуваш. *тӓмра*, болг. и венг. *тамбура*; обычай хоронить умершего музыканта с его инструментом дожил у чувашей до XIX века). С погребальным обрядом связано и упоминание о песнопениях: «Девушка (из наложниц, вслед за умершим господином приготовленная к смерти) каждый день пила и пела, веселясь, радуясь будущему» [Ибн Фадлан 1939:81]. Такое поведение болгарской наложницы напоминает обычай некрещеных чувашей на поминках предаваться «веселию и пляске» под музыку волынки или скрипки, полагая, «что и за гробом покойник проводит такую же жизнь, которую он проводил на земле, и что ему так же весело, как они веселятся, пируя над ним» [Никифоров 1905:13].

Кроме того, вместе с проповедниками ислама с X столетия в Поволжье начинает проникать и музыкальная культура арабо-иранского Востока. Понятно, что все это касалось, прежде всего, культуры ханских дворцов и исламизированной верхушки городских центров. На музыкальный же быт сельского населения, тем более — сохраняющего верность своим исконным традициям, а таково было большинство будущих чувашей, подобные новации вряд ли оказывали глубокое воздействие.

1.2. *Адаптация к новым условиям.* Музыкально-поэтическая цивилизация, унаследованная и принесенная болгаро-суварями в лесостепные просторы Волго-Камья, населенные древними финно-угорскими племенами, не встретила здесь более совершенных форм музыкальной культуры, способных существенно повлиять на ее основы. Считается, что местные финно-угорские культуры сами испытали большое влияние пришельцев. В частности, восприняли ряд ладоинтонационных и структурных особенностей от тюрков, в том числе пентатонную ладовость, широкодиапазонную нисходящую мелодику, многослоговую песенную форму, афористическую краткосюжетность. Возможно (если верны некоторые гипотезы, излагавшиеся в предыдущем очерке), именно тогда в Поволжье появляются и струнные инструменты восточного происхождения — многострунный щипковый *кесле* (шлемовидные гусли), смычковый *купас*.

Чувашская музыка эволюционировала главным образом в русле устоявшихся в предшествующем тысячелетии закономерностей, как образной, так и собственно

интонационных звуковысотной и звуковременной систем. Наибольшие изменения, видимо, должны были быть связаны с местными природными условиями и особенностями ведения хозяйства. Земледелие и скотоводство, устройство жилья и домашнего быта в лесостепной зоне Поволжья имели другой характер и формы, нежели в предгорьях Кавказа или в еще более южных территориях, когда-то покинутых проточувашами. Происходило приспособление жизненного цикла к местным условиям, соответственно корректировались календарь и формы проведения обрядов, жанровая система музыкального фольклора. Можно предполагать, что трудности такой адаптации и стали тем историческим «вызовом», который привел к возвышению в культуре значимости обрядовых жанров по сравнению с повествовательными, как менее актуальными для выживания. Понятие такое соотношение обрядовой лирики и эпоса остается одной из главных особенностей музыкальной культуры чувашей: первая занимает центральное место, в то время как музыкальный эпос практически отсутствует¹. К эпическим жанрам чувашского фольклора филологи относят, кроме прозы, *исторические песни* и баллады *пейтсем*. Однако с точки зрения музыки эти виды песен жанрово не выделяются: первые почти не сохранились² и не записывались, единичные же примеры сливаются с музыкой песен традиционного стиля (см. ниже анализ музыкального стиля одной из таких песен, приведенной в примере 3.1), вторые музыкально мало отличаются от песен неприуроченной лирики нового стиля.

У чувашей большинство песенных жанров имеет весьма разветвленную систему, прямо обусловленную их обрядово-праздничной приуроченностью. Многие из песен, исполняемых во время проведения обрядов, имеют особый интонационный строй и ритмоструктурные формулы, позволяющие им не смешиваться с образцами других жанров. До сих пор соблюдаются запреты на исполнение хороводных песен после захода солнца на Петров день, специальные свадебные песни не поются вне свадьбы и т.д. Их сакральный дух пережил века; и в XIX в. исследователь не мог не заметить, что «обрядовым песням придается серьезное значение. Нужно видеть лица чувашек, поющих на свадьбах...» [Ашмарин 1892:44].

Из известных сегодня неприуроченных видов песен лишь некоторые можно отнести к рассматриваемому периоду. Предположительно уже тогда могли существовать в быту гостевые лирические песни о родных, о жизни — *хӑна, ёҗкё юррисем*. Они выделялись из обрядового комплекса, утрачивая жесткую формульность, по стилю оставаясь с ним едиными. Сходны с ними песни, связанные с различными видами коллективного труда. Главным образом это помочанские *нине юррисем*. Лирика индивидуального характера — молодежные любовные песни *юрату юррисем*, баллады *пейёт*, записывавшиеся в XIX—XX вв., — не дает оснований для подобного предположения. По стиливым признакам известные сегодня образцы индивидуальной лирики имеют у чувашей более позднее происхождение.

¹ Для сравнения: у некоторых родственных и соседних народов музыкально-эпические традиции занимают весьма заметное место в национальной культуре. Так, важную окраску своим культурам придают башкирские *кубаиры*, татарские *баиты*, мордовские повествовательные *кувака морот*; в то же время обрядовые песнопения у любого из соседящих по Поволжью народов представлены, судя по опубликованным материалам, сравнительно меньшим, чем у чувашей, числом разновидностей.

² То, что у чувашских исторических песен нет народного жанрового определения, указывает, что сами носители фольклора не осознают их как отдельный вид песен.

Переселенцы с юга, будущие чуваша, попали в новые природные условия, необычность которых для южан отмечалась уже в источниках того времени. «Как нам передают арабские писатели, — приводит их сообщения Н.И. Ашмарин, — страна, которую занимали болгары, состояла из болотистых местностей и дремучих лесов, среди которых и обитал этот народ. В особенности изобиловало в их стране ореховое дерево, которое там образовывало целые леса, простиравшиеся в длину и ширину на десятки фарсангов». В другом месте говорится об изобилии и опасности гроз [Ашмарин 1902:11, 16]. Здесь не упоминается суровость и продолжительность местных зим, — что существенно для организации основных видов занятий населения — сельскохозяйственных работ и для структуры обрядовой жизни. Обитая в среде автохтонов — жителей преимущественно лесной зоны, — «проточуваша» частично ассимилировали их, вбирая какие-то элементы местных культур. Так сложились, в частности, диалектные различия в музыке верховой и низовой этнографических групп чувашей. Многие особенности музыки верховых чувашей *вирьял* связаны, по-видимому, с переработанными особенностями музыки марийцев, часть которых органично вошла в состав этой этнографической группы. Наиболее значительная из них — квинтово-транспозиционная структура мелодии. Вряд ли нуждалась в существенной корректировке высокообобщенная афористическая сюжетика. Считается, например, что отголоски реалий исторического перемещения этноса вместились в несколько строк — два краткосюжетных четверостишия, в мифологизированной форме запечатлевших переход через горы и появление на берегах Камы:

Улăхрăм сўлле ту сине,
 Ярнăм антăм улх варне.
 Пырсан-пырсан улăхпа,
 Сич сўл вьртнă юр куртăм.
 Сич сўл вьртнă юр сичче
 Мерчен кайăк йёрри пур.
 Йерлерём кайрăм йёррипе,
 Шур Атăл хёрне пырса тухрăм.

В переводе:
 Поднялся я на высокую гору,
 Спустился в долину.
 Пройдя по долине,
 Увидел семилетний снег.
 На семилетнем снегу —
 Кораллового зверя след.
 Пошел по его следу,
 Добрался до реки Камы.
 [Юмарт 1984:93]

О музыкальном стиле чувашских исторических песен, рожденных предположительно в рассматриваемую эпоху, может дать представление вариант этого же сюжета, записанный с напевом в исполнении выдающегося знатока аутентичной народной традиции Гаврила Федорова (приведен в примере 3.1). Напев отличается певучей неторопливостью, ярко выраженной широтой нисходящих мелодических оборотов; каждая фаза развертывания напева (всего их четыре, по числу строк)

имеет диапазон не менее септими¹. Весьма характерны для классической мелодики чувашей виртуозно выдерживаемая неповторяемость нанизываемых один за другим двух-, трех-, четырехзвучных (редко больше) оборотов-«пентатонизмов» — *cf d + dca f*, *gca + agfd*, *gac + dcafgd*, *fgd + c*; оттенок особой архаичности можно усмотреть в редко встречающемся секундовом соотношении ладовых опор *d* → *c*. Столь же замысловат (сколь и обыкновёнен для напевов традиционного стиля) ритмический рисунок 2221 + 2232 + 2221 + 2222, включающий в себя три вида ритмических ячеек — двух-, одно- и трехвременных, разнообразно варьируемых.

3.1. «Карӓм пӓр ҫулпа» [Федоров 1934.129]

Певуче $\text{♩} = 104$

Ка _ ра́м, ка _ ра́м пӓр ҫул _ па,
 Ка _ ра́м, ка _ ра́м пӓр ҫул _ па;
 Ҫич ҫул юп _ пи тӓл пул _ та́м,
 Ҫич ҫул юп _ пи тӓл пул _ та́м.

- | | | |
|----|-------------------------------|---------|
| 2. | Ҫич ҫул юпи хушшинче | (2 хут) |
| | Ҫич ҫул выртнӓ юр куртӓм. | (2 хут) |
| 3. | Ҫич ҫул выртнӓ юр ҫинче | (2 хут) |
| | Тилӓпе пашка йӓрри пур. | (2 хут) |
| 4. | Тилӓпе пашка йӓррине | (2 хут) |
| | Эпӓр хамӓр йӓрлерӓмӓр, | |
| | Шур Атӓл хӓрне пырса тӓтӓмӓр. | |
| 5. | Шурӓ Атӓл варринче | (2 хут) |
| | Шур сӓгелпе шур чашкӓ, | |
| | Шур чашкӓра шурӓ пул. | |
| 6. | Кӓкшӓм тӓрӓх антӓмӓр | (2 хут) |
| | Шурӓ пулӓ пыраса. | (2 хут) |
| 7. | Ҫаҫ ҫи яла килтӓмӓр | (2 хут) |
| | Юратнӓ ҫынсене пыраса. | (2 хут) |

Перевод: 1. Шел, шел я по дороге, / До распутья семи дорог дошел. 2. Между этих семи дорог / Семь лет лежавший снег я увидел. 3. На семилетнем снегу / Есть следы лисицы и норки. 4. Идя по следам лисицы и норки, / Я вышел на берег Камы. 5. В середине Камы / Стоит на белом столе белая чашка, / В белой чашке — белая рыба. 6. Мы спустились по реке Кувшинке, / Белую рыбу отыскивая. 7. Мы приехали в эту деревню, / Любимых людей отыскивая.

¹ Именно на такие нисходящие мелодические линии обращают внимание венгерские исследователи, указывая различия исконно финно-угорской и чувашской мелодики; см. с.... настоящей книги.

Поскольку в обрядах и быту сохраняла свое значение инструментальная музыка, можно предполагать изменения и в ней. Они должны были коснуться, прежде всего, материала и технологии изготовления музыкальных инструментов. «Не последнюю роль в этом, — говорит В.И. Яковлев о развитии музыкального инструментария в эпоху средневековья, — сыграло совершенствование многих технологических приемов, например, приемов обработки металла, кости, дерева, использование народами Волго-Уралья новых, более прогрессивных приемов литья, штамповки, гравировки, насечки, спайки, нарезки и др.». В частности, «новым явлением» исследователь называет использование народами Волго-Уралья идиофонов типа варгана, бронзовых зеркал, глиняных погремушек, распространение струнных инструментов [Яковлев 2001:26—27].

Несомненно, это влияло и на интонационный строй музыки. Определенных представлений о направлении таких изменений в науке пока не существует; не исключено, что оно было связано с более широким использованием полутоновых интервалов в мелодике не только наигрышей, но и песен, имеющих инструментальное сопровождение.

1.3. «Немые» столетия. Следующие за болгарским — золотоордынский (с 1242 г.) и казанско-ханский (с 1443 г.) — этапы занимают более трехсот лет, вплоть до середины XVI в. Возможно, это самые «немые» века для историка музыки народов всего региона.

В это время этническая культура чувашей вновь оказывается перед очередным историческим «вызовом». Монгольское нашествие и последующие потрясения, войны, падения государств влекли за собой беды, притеснения и значительные внутренние передвижения народов региона. Считается, что с разрушением городов и сел Волжской Болгарии погибли десятки тысяч их обитателей; в живых осталось от 1/5 до 1/10 болгаро-чувашей того времени [Димитриев 1990:21]. Массовое перемещение чувашей в правобережные лесные районы было, как указывает исследователь, «в историческом масштабе времени вынужденным и внезапным; произошло оно в силу особых политических обстоятельств. Это отбросило чувашей назад в социально-экономическом и политическом отношении, или, по крайней мере, задержало их развитие, хотя они остались оседлыми земледельцами. Немало энергии у чувашского этноса ушло на абсорбцию местного финно-угорского населения» [Кузеев 1992:69].

Если еще в XIII—XIV вв. встречаются эпиграфические памятники с надписями на языке чувашского типа (исследованные Ф.С. Хакимзяновым [1987а, 1987б]), то в последующие века чувашаи и их культура все более погружаются во тьму неизвестности. «Источники молчат о жизни чувашей под властью Казанского царства вплоть до XVI столетия», — констатирует М.Н. Тихомиров [1973:95]. То же относится и к музыке: если те или иные сведения о музыкальном быте ордынской, позднее — казанской ханской знати можно отыскать в некоторых источниках¹, то о музыке крестьян-землепашцев *хура халах* (букв. черный люд; так именуют поющие в текстах обрядовых песен свой народ, т.е. самих себя), живших своими заботами, буднями и праздниками и укрывавшихся от властей в лесных труднодоступных местах, никаких письменных сведений нет. Единственным источником остается дожившая до наших дней музыка устной традиции, чье существование не пре-

¹ Например, их тщательно исследует музыковед М.Н. Нигмедзянов в статье «Исторические сведения о татарской музыке», опубликованной в его фольклорном сборнике [1984].

рывается, пока живут ее носители — народ. Например, народная память относит непосредственно к эпохе Казанского ханства следующую мелодию, записанную в 1920-х гг.:

3.2. «Хусана илнэ кёвё» («Мотив времен взятия Казани»). [Максимов 1932.192]



Несмотря на то, что мелодия, видимо, была *напета*, она имеет инструментальную природу. Ритмоинтонации повторяющихся «колен» (форма $AA_1 + BB_1$ для песен, кроме хороводных, нетипична) более всего напоминают танцевальный наигрыш на смычковом инструменте. На это указывают гаммообразный пассаж шестнадцатыми в скором темпе, мелькающий в нем диатонический полутон, квадратность построений и ритма. Не случайно и певец¹ назвал исполненное им не *юра* (песня), а *кеве* (мелодия) и не дал заголовка, подразумевающего песенный сюжет.

Таким образом, нет оснований сомневаться, что и в этот период формы чувашской культуры проявляют свою жизнестойчивость. По мнению историков, непосредственно татарское культурное влияние на подчиненное им население края во времена Казанского ханства было незначительным. Исследователь культурных традиций Среднего и Нижнего Поволжья И.Н. Сырнев, например, называл его «совершенно ничтожным» [1901:120]. Традиционная музыка, видимо, не претерпевает сколько-нибудь значительных изменений у низовых чувашей. У анат енчи и, особенно, у вирьял, заселивших северные территории нынешней Чувашии, она эволюционирует, вбирая и перерабатывая *финно-угорские* (марийские) элементы. Важное значение имело сохранение обрядовой жизни: чувашаи, один из крупнейших этносов Казанского ханства², в массе своей оставались последователями древней религии Тура. Возможно, к этому времени восходит сюжет сакральной песни *кереке юрри* (праздника нового урожая), через поэтическую параллель ставящий в связь вечное обновление природы (теперь ее символом становится гудящий — дремучий! — лес) и истари заведенный ритуальный порядок. Веселье и смех людей в обряде, как известно, способствуют рождению новой жизни; музыка и пение же — главнейший организующий необходимую атмосферу компонент:

¹ Житель д. Шайгильдино Чебоксарского района Мамутин, 60-летний слепой старик, между прочим, известный краеведам феноменальной памятью на числа.

² Историк В.Д. Дмитриев указывает: «Приблизительно можно установить, что в первой половине XVI в. в Казанском ханстве татары составляли 20% населения, чувашаи — 50%, марийцы, удмурты и представители других национальностей — 30 %» [Дмитриев 2001:32]. С этим согласуются количественные данные авторов книги «Татары», с той разницей, что они считают «чувашу» того времени не этнонимом, а социальным термином, обозначающим «пахаря, земледельца» [Татары 2001:105].

3.3. «Кёр-кёр вёрман» [ПСЧ 1993:27–28]

Майёне (Медленно)

Кёр - кёр вёр ман, кёр вёр ман та -

Мён - ма кёр лет сав вёр ман?

Сул - лен те ту - рат ху - шас - шён та,

Сул - лен те ту - рат ху - шас - шён.

2. Кёр-кёр хёна, кёр хёна та —
 Мён-ма кёрлет сав хёна?
 Савёнашён та, юрлашён та,
 Савёнашён та, юрлашён.

Перевод:

1. Гудит-гудит лес, гудит лес да —
 Отчего же гудит этот лес?
 Каждый год чтоб ветвей прибавить да,
 Каждый год чтоб ветвей прибавить.
2. Гудят-гудят гости, гудят гости да —
 Отчего же гудят эти гости?
 Развеселиться и распеться чтоб да,
 Развеселиться и распеться чтобы.

Обращение части чувашского населения, рассеянного среди кыпчакоязычных мусульман, в господствующую в государстве (после принятия ислама ордынским ханом Узбеком в XIV в.) религию приводило и к быстрой утрате неопитами национального самосознания и языка, иначе говоря — отатариванию [История... 1983:61]. Но принимаемые обряды и музыкальные обычаи новой веры не проникали обратно в сферу собственно чувашской культуры, которая с давних пор отличалась большим консерватизмом. Исследователи подчеркивают противоположное: в золотоордынское время «мусульманское болгарское сельское население, переселявшееся... в северные районы Чувашии, попадая в среду язычников, отпадало от ислама и возвращалось к язычеству» [История... 1983:53].

В этот период устная музыка чувашского народа, как и другие формы национальной культуры, приобретает вид, отчасти известный нам и сегодня. Следы ее

влияния видны в виде «отражений» в соседящих культурах. Период до присоединения к России, по-видимому, представлял наиболее цельные в жанрово-стилевом отношении формы музыки чувашских крестьян, еще не осложненные влияниями, которые становятся очевидными в материалах XIX—XX веков: к этому времени на эволюцию музыки уже накладывается отпечаток процессов христианизации и начала разложения патриархального крестьянского быта под натиском развития буржуазно-рыночных отношений.

2. Образцы видов песен, сформировавшихся во втором периоде

Прослеживая нити устной традиции, во втором периоде истории чувашской музыки можно уже различить достаточно конкретные примеры, которые могут иллюстрировать традиционные виды музыки, сложившиеся и, по-видимому, уже не подвергавшиеся принципиальным трансформациям в обрядовом быту. К рассматриваемой эпохе мы относим обрядовые песнопения, в которых наблюдаются, с одной стороны, многовековая устойчивость жанровых признаков в интонационно-ритмическом облике и поэтике и, с другой стороны, не ощущаются следы иноэтнических контактов и влияний (о которых речь пойдет на материале следующего этапа в следующем очерке). В качестве образцов видов музыки, сформировавшейся не позднее второго периода, рассмотрим песни таких обрядовых праздников, как *мӑнкун* и *уяв* правобережной этнотерриториальной подгруппы низовых чувашей. Не менее характерными представляются свадебные и похоронные причитания *хӗр йӗрри* и *сасӑ кӑларни* и свадебные песнопения *туй юррисем* из семейно-обрядового цикла. Все они отличаются формульностью мелодико-ритмического строения.

2.1. Из песен календарной приуроченности: *мӑнкун юррисем*. После миграции в Поволжье праздник начала земледельческого года у чувашей смещается на современный апрель (когда земля освобождается от снега и крестьяне приступают к пахоте), совпав с христианской пасхой. Вместе с тем в названии месяца *нарас* (в народном календаре соответствовал концу современного февраля—марту) осталась первоначальная связь с названием праздника центральноазиатских народов *навруз*, который проводится в марте. Бытующие и сегодня песни жанра *мӑнкун юрри*, соответственно, представляют собой результаты адаптационных процессов рассматриваемого периода. Они сохраняют весьма архаичное обрядовое поэтическое и интонационное содержание, в истоках своих восходящее к культам природы и предков. Откровенно сакральный обрядовый смысл читается в сюжете о невозможности прожить две жизни (пример 3.4). Напев этой песни имеет невозмутимо-отрешенный характер благодаря неспешному темпу, ровному движению-речитации почти без распевов, размеренным повторам каждой четной строки. Немаловажное значение в ней имеет лад. Не только этому напеву, целому ряду образцов жанра присуще весьма редкое в чувашской музыке ладовое наклонение «а» (звукоряд *a h d e g*; см. ладовое строение приведенной песни и трех напевов данного жанра из примера 3.5). Этот звукоряд отличается тем, что в нем нет терцового тона, благодаря чему он полностью отстранен от мажорной или минорной окраски, в той или иной степени присущей другим пентатонным звукорядам.

3.4. «Утҫам анмасть». (Easter song. Пасхальная песня) [Викар 1979.172]

$\text{♩} = 90$

Ут _ с̄ам ан _ масть, ай, та _ р̄ан та с̄ыр _ ма _ на,
 Ё _ м̄ё(й̄ё)р ик _ к̄ё кил _ мест те т̄ён _ че _ не,
 Ё _ м̄ё(й̄ё)р ик _ к̄ё кил _ мест те т̄ён _ че _ не.

2. Ёмёр иккё килсен те сак тёнчене,
 Вилмечёсё ыра та улшучё. (2 хут)

Перевод: 1. Конь мой не спускается, ай, в глубокий овраг, / Век [человеческий] дважды не приходит в мир. 2. Век дважды если бы приходил в этот мир, / Не умирали бы хорошие да господа.

3.5. а) «Ах, пѣлместѣп» (сѣрен юрри). [НА 15.179]; б) «Эп пѣлместѣп» (сѣрен юрри). [ПНЧ 1981.65]; в) «Вуниккё чекёс» (серен юрри). [ПНЧ 1981.67]

a
b
c

a
b
c

Переводы названий песен: а) «Ах, не знаю» (песня обряда сѣрен); б) «Я не знаю» (песня обряда сѣрен); в) «Двенадцать ласточек» (песня обряда сѣрен).

2.2. *Из песен календарной приуроченности: весенние хороводные.* В ту же эпоху, видимо, установились современные сроки и формы многодневного (от 7 до 12 дней) обрядового праздника *синсе*, проводившегося в период между временем цветения растительности и сенокосом (конкретные сроки в разных местах варьировались). С ним сочетался молодежный праздник *уяв*, входивший в *синсе* обязательным компонентом¹. Сакральный смысл *синсе* заключался в представлении о том, что у земли наступил период «беременности», требовавший покоя и тишины. В дни *синсе* проводились жертвоприношения, моления и действовала система разнообразных запретов: на домашние, полевые, земляные и строительные работы, ношение цветной или пестрядиной одежды, разведение огня до заката солнца. При несоблюдении же запретов ожидался градобитие, засуха и т.п. губельные для посевов последствия. Отдельно отметим, что в эти дни существовал целый комплекс *музыкально-звуковых* запретов. Он приведен у Н.И. Ашмарина: «Синсе чухне вылясан, кулсан, шӑхӑрсан, купӑс-мӑн каласан, тырӑ пулмасть теҫҫе» [1937а:163; т.е. «если в период *синсе* играть, смеяться, свистеть, играть на музыкальных инструментах, хлеб не уродится, говорят»]. Вместе с тем старики обязывали молодежь брачного возраста в эти дни водить хороводы *уяв* и игры *вӑйй*. Пение хороводных и игровых *уяв*, *вӑйй юррисем*, *сӑвӑ каланисем* не только не считалось грехом, непроведение молодежных игр грозило бедами для холостой молодежи. «...Уяв следует проводить непременно (ӑсатмаллах), в противном случае может быть плохо с детьми: или заболеть, или умрут», — считали старшие [Сидорова 1977:146].

Уяв — один из самых больших многодневных праздников календарного цикла. По времени проведения и содержанию он совмещался с общенародным земледельческим обрядовым праздником *синсе*. В структуре *уяв*'а выделялись *пуҫланна кун* (начальный день), *асла уяв* (букв. великий, т.е. самый торжественный день, когда участники собирались из всех окрестных селений), *уяв ӑсатни* (проводы праздника, в настоящее время совмещаются с *асла уяв*). В последний день с заходом солнца *уяв* завершался, после чего ни песни, ни танцы праздника *уяв* не исполнялись до следующего года. Совокупность ряда признаков: возрастные ограничения для участников, особый стиль музыки и танцев, четкие сроки проведения в сочетании с системой запретов *синсе* — указывают на архаическую сакральность праздника. *Уяв* синкретически сочетал в себе разные виды народного творчества: музыку, песенную поэзию, хореографию, костюмный комплекс, элементы драматургии. Песни, танцы, игры праздника *уяв* исполнялись большим количеством участников, доходившим до нескольких сот человек. Писатель XIX века Н.Г. Гарин-Михайловский оставил выразительное и точное описание движения медленного хоровода самарских чувашей: «...Девушки взялись за руки, составили большой круг и начали петь... Большой круг плавно и медленно двигался; девушки шли в пол-оборота, одна за спиной у другой. Один шаг они делали большой, останавливались и тихо придвигали другую ногу...». Танцевальная композиция *уяв*'а основывалась на использовании драматических действий, игровых элементов, разнообразных пространственных рисунков в сочетании с индивидуально-импровизационной хореографической лексикой. Связь с культом плодородия придавала

¹ Сохранилось историческое предание о проведении этого праздника в домонгольскую эпоху: «Во время весеннего праздника Уяв чувашский царь, по преданию, объезжал свои владения, встречался со своими подданными. На высоком шесте развевалось царское знамя, а чувашские общины вывешивали сурбан (белую женскую головную повязку с вышивками). Царь принимал от общинников дары. Во время встречи с царем проводились моления, игры с песнями и плясками» [Димитриев 1993:38].

хороводам, играм и танцам любовно-эротический характер. В них раскрывалось внутреннее состояние, переживания, мечты, реальные характеры участников весенних игр. Отсюда элемент чувственности, раскованности. Одновременно демонстрировалось искусство одежды и украшений. С древних времен сложился своеобразный сценарий проведения *уяв*'а, в котором каждой песне, танцу или игре отводилось определенное место и время. В кульминационных эпизодах этого сценария подключались музыкальные инструменты — *шйпър*, *сърме купӑс*, позднее — гармоника *хут купӑс*.

Если для старших участников *уяв* служил преимущественно развлечением, то для младших этот праздник был важнейшим моментом процесса освоения традиционных видов искусства и подготовки перехода во взрослое состояние.

Песни хороводов резко отличались по поэтике и мелодическому стилю от песен всех остальных традиционных жанров. Исполнялись они в определенных местах улиц и за околицей. В них участвовали только девушки и парни, о чем была сложена поговорка: «Арӑм сӑвӑ каласан, самана йывӑр тиеççӗ» («Если замужняя хороводную песню запоет, трудное время придет, говорят»).

В фольклоре подгруппы правобережных чувашей анатри песни этого праздника (местное название: *сӑвӑ калани*, *вӑйй юрри*) отличаются формульностью, жестко ограничивающей круг используемых в них интонаций, что является гарантией воспроизведения многими поколениями архаических прототипов. При большом количестве записей таких песен (наиболее ранние производились уже в начале XX столетия [опубликованы: Филиппов 1915]) число разных напевов среди них крайне мало, обобщенно они группируются всего в три формульных семейства. В свою очередь, семейства распадаются на разновидности (группы вариантов), каждая из которых обладает целым набором устойчивых признаков.

I. Первое семейство: двустрочные напевы. Простота формы напевов данного семейства — А + В — во многих образцах искупается богатой мелодической орнаментикой (внутрислоговой распевностью) и ритмическими вариациями ритмоячеек. Лад преимущественно южночувашский (в том числе и в ангемитонной форме).

I.1. Первая группа вариантов имеет ритмическую формулу (индекс «с» обозначает слияние — в ритмоячейке один слог вместо нормативных двух) $222 \times + 222 \times^c$. См. Викар 1979.7, 8; НА 233.45. В пример 3.6 включены два ее варианта разной степени «распетости».

I.2. Вторая группа вариантов имеет ритмическую формулу с заменой некоторых ритмоячеек на более долгие $3322 + 33??^c$ или $3332 + 33 \times \times^c$. Для большинства образцов характерны слоговые дробления ритмоячеек в определенных позициях (индекс «л» обозначает дробление, в ячейке три слога вместо нормативных двух):

$$\begin{array}{cc} 222 \times + & 222 \times^c \\ \downarrow \downarrow & \downarrow \downarrow \\ 3^*3 \times \times + & 33^* \times \times^c \end{array}$$

См. Максимов 1924.6; Викар 1979.10, 14, 24, 25, 29, НА 24.37, 49.8, 108.21 и 49, 251.3, 13, 14, 65, 79, 111, 201 и др. В примере 3.7 приводим один из вариантов.

II. Второе семейство: двустрочные напевы с дополнительным кадансом.

Общие его признаки: двустрочная строфа с дополнительным кадансом (полустрокой) k после первой строки А + k + В, иногда и после второй: А + k + В + k.

3.6. Первое семейство: Тип I.1.

- а) «Чашки-чашки сёр сырли» (вэйя юрри). Яльчикский р. ЧР. [НА 233.45].
 б) «Аякран шура куранатан» (симёк, вэйя юрри). Тетюшский р. РТ. [Викар 1979.8]

а) $\text{♩} = 96$
 Чаш _ ки - чаш _ ки сёр сыр _ ли те

б) $\text{♩} = 78$
 А _ як _ ран шу _ ра ку _ ра _ на _ тан,

а) $\text{♩} = 63$
 Ас _ тан пух _ са кил _ нё - ши?

б) $\text{♩} = 63$
 А _ як _ ран шу _ ра ку _ ра _ на _ тан...

Переводы: а) Блюдо [полное] клубники, / Откуда ж набралось, появилось? б) Издалека белым смотришься...

3.7. Первое семейство: Тип I.2.

- Лапри кавак чечеке. Вэйя юрри. Дрожжановский р. РТ. [НА 251.111]

$\text{♩} = 63$
 Лап _ ри те кав _ вак че _ че _ ке те

Су _ ма́р тив _ мест те сил вёр _ мест.

Перевод: В ложбине [растущего] голубого цветка / Дождь не тронет и ветер не сдует.

Характерное свойство ритмики — «обращенный» ритмический каданс (однословная ритмоячейка из четвертой переносится в третью позицию) во второй мелостроке В, к тому же подчеркнуто увеличенной протяженности. Лад «d» или «g», т.е. напев имеет условно мажорную окраску. Семейство распадается на три группы вариантов.

П.1. Первая группа вариантов (ПНЧ.193; НА 233.37, 233.78, 46.14 — см. пример 3.8):
 — формула строфы A + k + B;
 — ритмическая формула $222^{\times^{\circ}} + 2^{\times^{\circ}} + 225^{\circ \times}$ (возможно небольшое укорочение предпоследней ритмической ячейки 5° до $4^{\circ}-3^{\circ}$). Индивидуальная особенность — строфа завершается *кратким* опорным тоном, что вообще в напевах чувашей встречается редко;

— лад «d» или «g» с интервальной основой не шире квинты.

3.8. Второе семейство: Тип П.1.

«Айтӑр, хӗрсем» (Вӑйӑ юрри) Яльчикский р. ЧР. [ПНЧ 1982.193]

Ай_ тӑр, хӗр_ сем, вы_ ля_ ма, вы_ ля_ ма

Е_ шӗл се_ рем траш_ шӗ_ не.

Перевод: Идемте, девушки, играть, играть, / Вдоль по зеленому лугу.

П.2. Вторая группа вариантов этого семейства (НА 235.44, 315.15, 315.41* — см. пример 3.9) имеет:

— формулу строфы A + k + B + k;
 — ритмическую формулу $222^{\times^{\circ}} + \times^{\circ} + 22^{\times^{\circ}} + \times^{\circ}$. Завершающая дополнительная полустрока в некоторых записях (например, НА 236.44) обращает на себя внимание особой — ускоренной, как бы скороговорочной — манерой произнесения;
 — лад «d» с узкоинтервальной основой в пределах секунды.

3.9. Второе семейство: Тип П.2.

«Кӗтӗ хурӑм улӑха» (вӑйӑ юрри). Канашский р. ЧР. [НА 315.41*]

Кӗ_ тӗ ху_ рӑм у_ лӑ_ ха, у_ лӑ_ ха,

Ху_ ра ӗ_ не хут_ шӑн_ масть, хут_ шӑн_ масть.

Перевод: Стадо я выпнала на луг, на луг, / Черная корова не мешается, не мешается.

II.3. Третья группа вариантов этого семейства (НА 315.64, 315.15* — см. пример 3.10) представляет собой ритмическую трансформацию второй группы — с заменой двухвременных ритмоячеек на трехвременные:

$$\begin{array}{cc} 2\ 2\ 2\ x^c + x\ x^c / & 2\ 2\ x^c x + x\ x^c \\ \downarrow\downarrow\downarrow & \downarrow\downarrow\downarrow \\ 3\ 3\ 3\ ?^c + x\ x^c / & 3\ 3\ x^c x + x\ x^c \end{array}$$

3.10. Второе семейство: Тип II.3.

«Аресинкка калуша» (вайя юрри) Канашский р. ЧР. [НА 315.15*]

Музыкальный пример 3.10. Две системы нотного записи в 6/8 такте. Первая система: $\text{♩} = 182$. Первая строка: $\text{А} \text{—} \text{ре} \text{—} \text{син} \text{—} \text{кк} \text{а}$ $\text{ка} \text{—} \text{лу} \text{—} \text{ша}$, $\text{ка} \text{—} \text{лу} \text{—} \text{ша}$. Вторая строка: $\text{Пит} \text{ сап} \text{—} \text{ма} \text{—} \text{с} \text{с} \text{е}$ $\text{п} \text{а} \text{—} \text{ту} \text{—} \text{ша}$, $\text{п} \text{а} \text{—} \text{ту} \text{—} \text{ша}$.

Перевод: К резиновым калошам, калошам / Нет надобности прибивать подошвы, подошвы.

III. Третье семейство: трех-четырёхстрочные напевы. Общие его признаки: трех- или четырехстрочная строфа с обязательным повтором строки А и возможным повтором строки В: А + А' + В [+ В']. Есть разновидность с вставкой-рефреном R перед строкой В;

— основная ритмическая формула $2222 + 222x^c + 442x^c [+ 442x^c]$. Характерный признак — удвоение ритмических групп (появление трехвременных ритмоячеек в позициях, где до того звучали только двухвременные) в строке В. Допускает трансформации ритмической формулы с заменой двухвременных групп на трехвременные.

III.1. Первая группа вариантов исполняется в южночувашском ладу (в том числе и в ангемитонной форме) с квартовой основой (опубликованы образцы: Викар 1979.194 и 276; рукописные: НА 20.49, 233.2 — см. в примере 3.11, НА 233.36, 236.14, 251.1, 251.215, 256.4 и т.д.).

III.2. Вторая группа вариантов отличается от предыдущей только ладом «d» с сохранением квартовой основы (опубликованы: Образцы 1912.11; Викар 1979.144; рукописные образцы: НА 1.99, 81.13, 131.35, 236.118 — см. в примере 3.12, НА 251.80 и др.);

III.3. Имеется также группа вариантов с теми же ладоинтонационными признаками, что и формула III.1, представляющая ее ритмическую трансформацию — с заменой некоторых двухвременных ритмоячеек на трехвременные:

$$\begin{array}{cc} 2\ 2\ 2\ 2 + 2\ 2\ 2\ x^c + & 4\ 4\ 2\ x^c [+ 4\ 4\ 2\ x^c] \\ \downarrow\downarrow\downarrow\downarrow & \\ 3\ 3\ x\ x + 3\ 3\ 2\ x^c + & x\ x\ 2\ x^c [+ x\ x\ 2\ x^c] \end{array}$$

3.11. Третье семейство: Тип III.1.

«Пустартăмăр, тантăшсем» (вăйă юрри). Янтиковский р. ЧР. [НА 233.2]

$\text{♩} = 116$

Пус _ тарн _ тă _ мăр, тан _ тăш _ сем те,
 Пус _ тарн _ тă _ мăр, тан _ тăш _ сем те,
 Сёт с(и)не лар _ нă хăй _ ма пек,
 Сёт с(и)не лар _ нă хăй _ ма пек.

Перевод: Соберемся же, ровесницы, / Подобно сливкам на молоке.

3.12. Третье семейство: Тип III.2.

«Илĕп, сыхап шур тутăр» (вăйă юрри). Канашский р. ЧР. [НА 236.118]

$\text{♩} = 96-100$

И _ лĕп, сы _ хăп шур ту _ тăр та,
 И _ лĕп, сы _ хăп шур ту _ тăр,
 Тă _ рĕ, ю _ лĕ сар ту _ тăр.

Перевод: Возьму, повяжу белый платок, / Останется желтый платок.

См. НА 28.3 (схема метра $3^1 3^1 3^1 33 + 3^1 3^1 22^{\text{с}} + 4426^{\text{с}}$), НА 236.23 ($3332 + 3322^{\text{с}} + 6326^{\text{с}} + 6326^{\text{с}}$; здесь ритмически трансформированы и четырехвременные ячейки).

3.13. Третье семейство: Тип III.3.

«Кĕленче сăмарта» (уяв юрри). Бывш. Цивильский у. [НА 28.3]

$\text{♩} = 108$

Кё_лен_че_ца_мар_та_кус_тар_там_та,
Кё_лен_че_ца_мар_та_кус_тар_там,
Чул_ху_ла_на_си_тер_тём.

Перевод: Хрустальное яйцо покатило, / Нижнего Новгорода достиг.

III.4. Группа вариантов с рефреном R: A + A' + R+V [+ R+V'] является разновидностью формулы типа III.3. Строки A и A' идентичны формуле III.3. Вставка рефрена на месте удвоений в строке V как бы компенсирует их отсутствие, сохраняя характерную особенность напева — увеличение продолжительности строки V по сравнению со строкой A. См. Образцы 1908.2; Викар 1979.39; ПНЧ 1982.192; НА 108.20, 256.5.

3.14. Третье семейство: Тип III.4.

«Тиркё-тиркё сар шърца» (вэйя юрри). Ульяновская обл. [ПНЧ 1982.192]

Умеренно

Тир_кё_тир_кё_сар_шър_ца,
Тир_кё_тир_кё_сар_шър_ца,
И, вă_йă_сам, сир_пет_мел_ле_вы_ляр_и,
И, вă_йă_сам, сир_пет_мел_ле_вы_ляр_и?

Перевод: Чашка-чашка с желтыми бусинами, / И, хоровод мой, / Разбрасывая [их], поиграем ли?

Указанные напевы полностью обеспечивают традиционный песенный репертуар праздника на всей территории проживания этой подгруппы. Кроме *песен* этих трех семейств, в репертуаре праздника присутствуют только игровые и плясовые *припевки*, не имеющие формульной основы. В игровых припевках видны некото-

рые стилевые особенности музыки хороводных песен, например, южночувашский лад, квантитативные ритмические рисунки. Но их строфика более индивидуальна, имеет признаки открытой тирадной формы:

3.15. «Вик-вик сүти» (вэйя юрри) [Максимов 1924:5]

Хаварт (скоро)

Вик - вик, вик - вик сү _ ти, Хут - хут, хут - хут сү _ ти,
 Сер _ кей, Сер _ кей, Сер _ кей кас _ си,
 Мал у _ ти, мал у _ ти,
 Мяр _ ман _ те _ йён кё _ лет _ ки,
 Мä _ ла _ тук _ сям, мäl _ ка _ ча _ сям,
 Сёрк _ хи ту _ сям, тай пус.

Перевод (условный, поскольку текст игрового характера частично асемантический): Мерцающий-мигающий огонек, / Чередующийся огонек. / Сергей, Сергей, Сергейкасы, / Вперед шаг, вперед шаг, / Мармандеева фигурка, / Молоточек мой, зайчик мой, / Вечерний дружок, наклони головку.

Таким образом, песни весеннего праздника уяв *сава калани*, сохраняемые в фольклоре правобережных низовых чувашей, выделяются среди хороводных песен других групп чувашей четкой ладоритмической и композиционной формульной предопределенностью, отмеченной чертами архаики. О связях особо характерного для них южночувашского лада с ранней архаикой говорилось в первом очерке нашей книги.

2.3. Из песен семейно-обрядовой приуроченности: причитания. Чувашская музыкально-поэтическая традиция знает две ситуации исполнения причитаний. При проходах покойника это похоронные причетные песни *сася кяларни*. На свадьбе это *хёр йёрри* — плач прощающейся с девичеством и родным домом невесты. И в том, и в другом случае, в отличие от эмоциональной открытости, порой доходящей до надрыва, и импровизационно-свободной неокристаллизованной формы напева и стиха

у многих народов, например, у русских, а в регионе — у мордвы, спецификой чувашских причитаний является, наоборот, отрешенность, сдержанность эмоциональных проявлений исполнителей. Объясняется это канонами древней чувашской религии, народными представлениями. Так, на поминальном застолье «покойники как бы незримо присутствуют и принимают участие в трапезе. Оставшиеся в живых хотят им доставить радость, развеселить их, а также добиться благосклонного отношения к себе» [Денисов 1959:53]. «Если не петь никакой песни, то говорят, что на том свете покойник ходит без голоса» [Тимрясов 1876:270] (такое представление, кстати, объясняет буквальное значение народного термина *саса каларни* — «подавание, звучание голоса»). Иначе говоря, присутствующие не столько выражают свое внутреннее отношение к уходу в иной мир родственника (оно, конечно, в принципе неустранимо¹), сколько исполняют необходимый прощальный ритуал и общаются с ним в формах, канонизированных музыкально-поэтической традицией. В этом — особенность исполнительской манеры *саса каларни*, отличающейся от пения обычных праздничных песен. Канонические тексты приблизительно одинаковы в различных источниках. Воспользуемся для иллюстрации записью В.К. Магницкого [1881:164], в свое время оцененной Дюлой Месарошем как «поэтически очень красивые старые стихотворения» из описания древних северночувашских (Чебоксарского уезда) похорон:

1. Кукку килет сассипе,
Эс сассипе килес сок!
 2. Шапчак килет йоррипе,
Эс йорласа килес фок!
 3. Чёкес килет челхипе,
Эс чёлхүпе килес фок!
 4. Шорампоç килет шоралса,
Эс шоралса килес фок!
 5. Хёвел тохат хёрелсе,
Эс хёрелсе килес фок!
 6. Шывсам йохат шовласа,
Эс шовласа килес фок!
- Перевод:
1. Кукушка прилетает с голосом,
Тебе с голосом не прийти!
 2. Соловей прилетает с песней,
Тебе распеваячи не прийти!
 3. Ласточка прилетает с разговором,
Тебе с разговором не прийти!
 4. Заря всходит белеючи,
Тебе белеючи не прийти!²
 5. Солнце восходит зарумянясь,
Тебе зарумянясь не выходить!
 6. Воды текут с шумом,
Тебе с шумом не прийти!

О музыкальной стороне причитаний еще век назад было замечено, что «самый мотив причитания... протяжное произношение вышеприведенных слов, произношение нараспев, с некоторым повышением и понижением голоса, напоминающее не то

¹ Это подтверждают единичные записи в Яльчикском районе Чувашии, где сохраняется и открыто эмоциональная форма похоронных причитаний, типологически родственная причетным традициям других народов (например, мордвы). Рассмотрев в очерке 1 ее образец как архаику раннего типа, здесь мы не останавливаемся на ней, анализируя *формульные* напевы.

² Т.е. ты почернел теперь, тебе не побелеть! (Примеч. Магницкого. — М.К.)

плач, не то пение, — у всех чуваш и всегда неизменно один и тот же» [Никифоров 1905:9; курсив мой. — М.К.]. Практически те же ритуальные представления и поэтические формулы воспроизводятся через столетие исполнителями из Федоровского района Башкортостана. Это, кстати, позволяет предполагать как минимум типологическое соответствие современной записи образцам Магницкого и Месароша и мелодического компонента данного вида причитания, впервые зафиксированного специалистами в живой аутентичной традиции только в 1987 году, т.е. ровно через столетие, в нескольких населенных пунктах Башкортостана и Оренбургской области [первая публикация нотной записи см. Чуваши... 1989:108]. Вот полный текст одного из вариантов:

3.16. Виле синчи юрӑ (сасӑ кӑларни) [НА 510.353]

$\text{♩} = 76$

1. Шурм _ пус шу _ рӑл _ са кил _ нӗ чух,
Шу _ рӑ сӑн _ на су _ хат _ рӑн.

2. Хӗ _ вел хӗрл _ се кил _ нӗ чух,
Хӗр _ лӗ сӑн _ на су _ хат _ рӑн.

1. Шурмпус шуралса килнӗ чух,
Шурӑ сӑнна ҫухатӑн.
2. Хӗвел хӗрелсе килнӗ чух,
Хӗрле сӑнна ҫухатӑн.
3. Хурӑн ҫырли пиҫнӗ чух,
Хурнташуран уйӑлтӑн.
4. Ҫӗр ҫырлисем пиҫнӗ чух,
Ҫӗртен-шывран уйӑлтӑн.
5. Куккук килет сассипе,
Сан сассуна илтес ҫук!
6. Чӗкес килет чӗлхипе,
Сан чӗлхӗне илтес ҫук!
7. Ялна-йышна пахил ту,
Хурнташуна пахил ту!
8. Ҫуртна-йӗрне пахил ту,
Ачӑрсене пахил ту!

Перевод: 1. Когда заря взошла белеючи, / Ты белизну лица утратил. 2. Когда солнце взопло румянясь, / Ты румянец лица утратил. 3. Когда земляника поспела, / Ты расстался с близкими. 4. Когда клубника поспела, / Ты с родным краем расстался. 5. Кукушка прилетает с голосом, / Твоего голоса не услышим! 6. Ласточка прилетает с разговором, / Твоего разговора не услышим! 7. Односельчан благослови, / Близких благослови! 8. Жилье благослови, / Твоих детей благослови!

Видим, как с ритуальной «заданностью» смыслового содержания сочетается и *окристаллизованность* музыкально-поэтических структур *саса каларни*. Абсолютно точно повторяясь, не варьируясь (только случайный «лишний» слог в слове может вызвать появление малозаметного дробления ритма, см. форшлаг в первой строке примера 3.16), мерно речитируется мелодия. Особенностью ее интонационного облика является ограниченность амбитуса скупыми четырьмя тонами пентатонного звукоряда *b c d f(g)*. Ладовая окраска этого, и само по себе нечасто встречающегося, звукоряда обретает специфичность вследствие сближенного до секунды соотношения опор *c → b*. Напев как бы «сжат» узкими пределами ладовой основы, начинаясь с основного тона, недалеко от него отходя и постоянно возвращаясь.

Не менее жесткая канонизированность формул отличает напевы причитаний невесты *хёр йёрри* в свадебном обряде. Прощальные песни-плачи невесты почти на всей этнической территории чувашей исполняются лишь на два главных напева-формулы. Например, все невесты этнографической группы анат енчи (населяющей районы Мариинско-Посадский, Урмарский, Козловский, Цивильский, отчасти Чебоксарский, Канашский, Янтиковский), выходя замуж, прощались с девической волей, исполняя речитативный напев, отличающийся относительно свободным темпом с замедлениями, «вздохами» и ниспадающими окончаниями фраз — в них можно расслышать отголоски и натурального плача. При этом ритмоинтонационные контуры мелодии (звукоряд *degah*, ритмическая формула 2221+2424) и семисложность (4+3) стиха поющая строго выдерживает:

3.17. Хёр йёрри (плач невесты) чувашей анат енчи [Максимов 1932.144/III]

Хăвăрт
Быстро, скороговоркой

1. Нăрт _ тин - нăрт _ тин кă _ ва _ каль,

rit.
Нăрт _ тин - нăрт _ тин кă _ ва _ каль,

a tempo
Пёр чёп _ пи _ не пхи _ ма _ рё,

rit.
Пёр чёп _ пи _ не пхи _ ма _ рё.

2. Ах, аттеҫём, аннеҫём!
Пёр хёрна та п(а)химарӑр.
3. Ул(ӑ)х варенчи чечекне
Татса илме пулмарӑ;
4. Чун юратӑӑ ачине
Качча кайма пулмарӑ.

Перевод: 1) Нарт-нарт уточка! / Не сумела уследить за одним утенком. 2) Ах, батюшка, матушка! / Не сумели вы сберечь единственную дочь. 3) Цветок, растущий посреди луга, / Сорвать мне не удалось; 4) За горячо любимого парня / Выйти замуж мне не удалось.

Второй канонизированный напев-формула *хёр йёрри* распространен в этнографической группе анатри и встречается на огромном пространстве от юго-восточной Чувашии до Приуралья. Он близок по характеру первому, отличаясь от него звуко-рядом *eg a h d* (на правобережье возможен и южночувашский вариант *egis a h des*) и интонационным рисунком (характерен замыкающий напев скачок вверх на краткую нотку, происходящий, возможно, из судорожного всхлипывания):

3.18. Хёр йёрри (плач невесты) чувашей анатри [Максимов 1924.45]

Майёне. $\text{♩} = 88$

1. Ах, та ва нӑм йӑ мак пур!

Чёр си син че ўс тер тем.

Перевод: Ах, роднёнькая младшая сестренка! На моих коленях ты выросла...

Устойчивость интонационных формул чувашских *хёр йёрри* подтверждена фиксацией по крайней мере одного из образцов еще в середине XIX в., т.е. на протяжении жизни шести-семи поколений. Нотная запись чувашского плача невесты была опубликована в приложении к книге А.Ф. Риттиха [1870; см. ее воспроизведение в первом очерке настоящей книги].

3. Основные черты традиционного стиля чувашской устной музыки

Развивая представление, что многие виды чувашских обрядовых песен и наигрышей на старинных музыкальных инструментах приобрели облик, известный по современным записям в рассматриваемую эпоху, мы должны допустить, что в них сформировалась и система художественных выразительных средств, объединяемая понятием традиционного стиля чувашской устной музыки. Внутри этой системы находятся и лирические песни старого происхождения (обобщенно именуемые праздничными или пировыми-застольными *ёскё-çикё юрри*), уже оторвавшиеся от первоначальной обрядовой приуроченности.

Музыка этого стиля отличается структурной организованностью, весьма высокой для фольклорной непрофессиональной культуры. В ее четких синтаксических членениях — будь то звуковысотные или звуковременные структуры — очевидны признаки рационализации, сохранившиеся, видимо, от более ранних этапов. Поэтому чувашская народная музыка традиционного стиля легко поддается формализации по всем основным параметрам рационально организованных музыкальных систем: ладомелодическому, ритмическому, композиционному. Иначе говоря, основные свойства чувашской музыкальной системы могут быть концентрированно выражены в сравнительно небольшом числе формул и таблиц. Это находит отражение также и в научных изданиях последнего времени, классифицирующих весь издаваемый материал с точки зрения, например, композиции строфы. Таков, в частности, один из самых крупных сборников последних десятилетий, составленный Ласло Викаром и Габором Берецки [Викар 1979]. Для оценки значимости этого факта важно знать, что все другие аналогичные антологии: марийских (1971), удмуртских (1989), татарских (1999) песен, составленные этими же авторами, построены иначе. Столь глубокая структурированность большинства образцов традиционной музыки чувашей позволяет оценить и силу традиции, предохраняющую от распада архаичную музыкально-поэтическую систему, в течение многих столетий пребывающую вне профессионализма.

3.1. *Ладомелодические особенности.* Одной из самых существенных характеристик традиционного стиля чувашской народной музыки является ангемитонно-пентатонная ладовая система. Входящие в нее лады принадлежат к группе монодических. Опорные тоны лада в чувашских народных песнях обычно хорошо выражены в концовках мелостроф и в срединных каденциях (промежуточные опоры). В подавляющем большинстве случаев опорный тон является самым нижним в звукоряде. В традиционном стиле встречаются все пять возможных разновидностей ангемитонно-пентатонных звукорядов. Они выстраиваются в «лестницу», своей структурой, отражающей меру распространенности того или иного звукоряда: чем ниже место его расположения, тем реже, согласно подсчетам, проводившимся неоднократно с конца XIX в., он встречается:

лад/звукоряд «d»:	(...) d e g a h (...)
лад/звукоряд «e»:	(...) e g a h d (...)
лад/звукоряд «g»:	(...) g a h d e (...)
лад/звукоряд «a»:	(...) a h d e g (...)
лад/звукоряд «h»:	(...) h d e g a (...)

Нам уже приходилось обращать внимание на специфику ладоинтонаций некоторых архаических видов обрядовых формульных напевов, исполняющихся в редких разновидностях пентатоники «а» и «g» (см. комментарии к примерам 3.4, 3.5, 3.16).

Сохраняя свою ангемитонно-пентатонную природу, чувашская народная песня традиционного стиля достаточно часто допускает различные комбинации типичных звукорядов внутри одной строфы. Это приводит к образованию полутонов «на расстоянии». Наиболее простой и достаточно распространенный случай комбинированного звукоряда встречается при квинтово-транспозиционной структуре — в ней вторая половина строфы является повторением первой со сдвигом по высоте на интервал квинты вниз (или, что равнозначно, кварты вверх). Квинтовая транспозиция всегда связана с восьмистрочной (см. пример 3.19) или четырехстрочной строфой. В четырехстрочных песнях (в основном диалекта анат енчи) квинтовый сдвиг по звукоряду может сочетаться со сквозным мелодическим развитием при сохранении ритмической структуры (см. пример 3.20).

3.19. [Максимов 1932.140]

Весело, в темпе марша. ♩ = 112



Пят _ пэль _ тек _ ки по _ те _ ни Ы _ раш выр _ са пё _ тер _ сен

Сё _ мел тав _ ра кос _ ка _ лать. Ох, а _ ки Ан _ ни пор!

Пар _ не пар _ са пё _ тер _ сен Сўп _ си тав _ ра кос _ ка _ лать,

Ик ал _ ли _ не шарт! са _ пать, Коҫ _ не йӓ _ пӓрт шӓлс и _ лет!

Перевод: Поть-поть, перепелка! / Как рожь сожнут, / Вокруг копыны кружится. / Ох, сестрица Анна! / Как подарки раздаст, / Вокруг сундука кружится, / Обими руками всплескивает, / Слезы украдкой утирает.

3.20. [ПСЧ 1993.56]

$\text{♩} = 120-126$

Ат _ те пах _ чи - ю _ ман пах _ ча,
 Ю _ ман пах _ ча - сә _ хан сас _ си.
 Кә _ рес кил _ мест ман пах _ ча _ на,
 Ил _ тес кил _ мест сә _ хан сас _ си.

Перевод: Отцовский сад — с дубами сад, / На дубах в саду — вороний крик. / Заходить не хочется мне в сад, / Слышать не хочется вороний крик.

Особую разновидность звукоряда *egahd* представляет собой звукоряд южно-чувашского лада. Территория его распространения четко локализована районами юго-восточной части Чувашской Республики, а также прилегающими к ней районами Татарстана и Ульяновской области. Встречается он в музыке правобережных анатри и только в жанрах *туй юрри*, *хёр йёрри*, *вэйё юрри*, в отдельных случаях — *салтак юрри*. Его отличает колеблющаяся по высоте терция, выходящая за пределы темперированного строя (тон *g* имеет тенденцию к повышению в зоне малой секунды до *gis*). Есть также ряд примеров этого лада с аналогичным колебанием высоты септима (септима *d* имеет тенденцию к понижению до *des*):

терция

септима

Переменная по высоте ступень никогда не образует непосредственного хроматического хода вроде *g—gis*, *gis—g* или *d—des*, *des—d*. Это подтверждает, что в данном случае можно говорить только о высотной мобильности единой ладовой ступени в пределах широкой полутоновой зоны, но не о взаимодействии двух разных ступеней звукоряда, остающегося пятиступенным. Характерно также, что интервал большой терции, обра-

зующийся между тонами *e* и *gis*, никогда не заполняется тоном *fis*. Это также свидетельствует, что тон *gis* представляет собой вариант обычного *g* в ангемитонном трихорде *e—g—a*, где звук *fis* отсутствует по самой природе лада. Приведенные во втором очерке образцы этого ладового феномена (см. нотные примеры 2.2, 2.3, 2.4) дополняются несколькими типичными формульными напевами в примерах 1.4, 3.6, 3.24.

Естественное использование полутона в южночувашском ладу выводит последний из *ангемитонной* (в точном значении слова) системы и позволяет говорить о существовании у чувашей, наряду с ангемитонной, *полутонной пентатоники* с элементами микрохроматики. Подобные явления известны в пентатоновых музыкальных культурах Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии. С другой стороны, высотная мобильность отдельных ступеней известна и многим диатоническим культурам; в них она выступает под наименованиями «ладовая переливчатость», «мерцающая терция», «блюзовая терция».

Характерное свойство пентатонной мелодики чувашских песен — «фазовое» развертывание. Начало напева захватывает верхнюю (иногда среднюю) часть звукоряда с временной опорой (остановкой) на одном из средних тонов. Завершение же строится на нижнем отрезке звукоряда. Перемещение от одного участка к другому происходит в форме поочередного «освоения» новых звеньев лада. Фаз развертывания мелодии может быть две, три (как в примере 3.21а: три фазы обозначены промежуточными опорами в мелостроках $e^1 - \parallel: h - e : \parallel$), четыре (как в примере 3.21б: промежуточные опоры распеты, но это не мешает видеть движения по фазам: $ahd^1 - gah - \parallel: ega - d : \parallel$), иногда больше.

3.21а. «Шӑнкӑр-шӑнкӑр шыв йохать» [Федоров 1969.10]

♩. = 54
mf
 Шӑн _ кӑр - шӑн _ кӑр шыв йо _ хать,
 Шӑн _ кӑр - шӑн _ кӑр шыв йо _ хать,
p
 Йох _ са кай _ ма тор _ пас мар,
mf
 Лар _ са йол _ ма шор чол мар.
p
 Ай _ я _ ра хай _ я _ ра ай _ яй _ яй!

Перевод: Журчит, бежит река. / Мы не шепки, чтоб уплыть, / И не камни, чтоб осесть. / Айяра...

3.21 б. «Кайрәм вәрмана» [ПСЧ 1993.23]

$\text{♩} = 172$



Ка _ рәм вәр _ ма _ на,



Ка _ рәм вәр _ ма _ на,



Та _ рән ыр _ ма _ ра



Хёр _ сем ыр _ ла _ ра,



Та _ рән ыр _ ма _ ра



Хёр _ сем ыр _ ла _ ра.

Перевод: Пошел я в лес, / Пошел я в лес — / В глубоком овраге / Девки в ягоднике...

Каждая отдельная фаза в свою очередь образуется сочетанием кратких, большей частью трехзвучных (отсюда название — трихорды) отрезков пентатонного звукоряда. На трихордах строятся мельчайшие мелодические обороты — попевки (соответствуют двум — четырем слогам текста). Обороты эти отличаются интонационной гибкостью, выразительностью, неповторимостью своей конфигурации — при простоте строения каждой отдельно взятой попевки.

Ввиду большой четкости ритмических соотношений в чувашских пентатонных напевах остается очень мало пространства для внутрислоговой мелодики, характерно лишь небольшое число кратких распевов восьмыми, шестнадцатыми, редко иными длительностями.

Основой индивидуального мелодического рисунка пентатонных напевов являются типичные композиционные-строфические, ритмические и ладоинтонацион-

ные структуры (формулы). Формульность напевов традиционного стиля позволяет легко сменить или варьировать поэтические тексты, которые отличаются незакрепленностью по отношению к тому или иному напеву в пределах данного жанра. При каждом исполнении поются те стихи, которые наиболее памятли исполнителям. Этому способствует «открытость» поэтической структуры традиционных песен — краткость, афористическая обобщенность отдельных сюжетов, излагаемых в одной или двух строфах.

Инструментальные наигрыши по музыкальному стилю примыкают к обрядовым песням. Ладовой основой многих плясовых наигрышей *тайш кёвви* остается традиционная ангемитонная пентатоника. Но конструктивные свойства некоторых музыкальных инструментов иногда обуславливают и иные звукоряды. Например, строй мелодической трубки волынки *сърнай* (см. пример 3.22) имеет интервальные признаки дорийского звукоряда *c es f g a c*, хотя остается пятиступенным. Это указывает на зонность высоты некоторых ступеней: данный звукоряд образовался вследствие понижения тона *b* (вместо него звучит *a*), что для исполняемого наигрыша оказывается непринципиальным. Строй гуслей *кёсле* включает в себя полную семиступенную диатонику, используемую в фактуре даже несмотря на ангемитонность мелодии (пример 3.23).

3.22. Наигрыш на сёрнай'е [Кривоносов 1986:273]

The musical score is presented in two systems. The first system includes three staves: the top staff is labeled 'Сърнай' and contains a melodic line in treble clef and a bass line in bass clef; the middle staff is labeled 'Удары ногами' and shows a rhythmic pattern of quarter notes; the bottom staff is a piano accompaniment with chords in both hands. The second system includes two staves: the top staff is a piano accompaniment and the bottom staff is 'Удары ногами'. The time signature is 2/4 throughout.

3.23. Наигрыш на кёсле. Исп. Г.А. Алексеев.




3.2. *Ритмика.* В чувашской народной музыке встречаются различные типы ритмической организации. Для классических обрядовых песен наиболее характерен *квантитативный* тип, основывающийся на принципе интонируемых слогов разной протяженности в ритмические ячейки (стопы или модусы). Преобладают ямбические соотношения (краткое — долгое) разных числовых пропорций или равенство слогов по протяженности. Основные виды ритмических ячеек показаны в таблице 3.

Таблица 3

Ячейки	а	б	в (редкие)	с (слитые, однослоговые)
1 – Одновременные				
2 – Двухвременные				
3 – Трехвременные				
4 – Четырехвременные				
5 – Пятивременные				
6 – Шестивременные				
7 – Семивременные				
8 – Восьмивременные				
9, 10, 11 и т.д.				

Существуют также разновидности ритмических ячеек с увеличенным числом слогов (таблица 4; подробнее см.: Кондратьев 1990:39—67):

Таблица 4

Трехслоговые ритмические ячейки	2	
	3	
	4	
	5	
	6	
	Четырехслоговые ритмические ячейки	2
3		
4		

Из таких ячеек-стоп складываются ритмические рисунки мелострок, соответствующих стиху поэтического текста. Ячейковая структура песенной строки (фразы-стиха) в традиционном стиле имеет три главных типа: трех-, четырех- и пятиячейковый (в схемах формул знак «?» соответствует ритмической ячейке):

Таблица 5

Формула строки	Тип строки
× × ×	Трехъячейковая (5—6-слоговая)
× × × ×	Четырехъячейковая («такмак»)
× × × / × ×	Пятиячейковая («анатри»)
× × × / × × ×	Шестиячейковая (сдвоенная трехъячейковая)
× ×	Неполная 3—4-слоговая (вставка, дополнительный каданс)

В традиционном песенном фольклоре наиболее распространены строки «такмак» и «анатри». Подобно тому, как в классических культурах квантитативной поэзии существовали описания и таблицы их ритмических формул, составлены и опубликованы полные каталоги (указатели) ритмических рисунков этих двух типов строки чувашских песен [Кондратьев 1982, 1985]. Представляются весьма важными жанрово-диалектные корреляции типов строки. На фоне практически универсального «такмака» резче всего ограничено применение 5—6-сложника: никогда — в обрядовых песнях (только в бытовой лирике, по стилю традиционной). Строка «анатри», применяясь широко в большинстве жанров низового диалекта (и только его), все же никогда не встречается в жанрах *уяв-вайй юррисем*, *хёр йёррисем*, *сӓпка юррисем*.

Второй по распространенности ритмический тип музыки традиционного стиля — *регулярно-акцентный*, известный всем культурам мира. У чувашей он характеризует многие хороводно-игровые, плясовые песни, большинство инструментальных плясовых наигрышей.

Редчайший для чувашской народной музыки образец отсутствия ясных ритмических группировок и мономерной единицы пульсации демонстрирует причитание по усопшему, сохранившееся в отдельных районах (см. пример 1.3, помещенный в первом очерке). Это третий, еще более архаичный тип ритма, называемый в современной науке *интонационным*. Свобода ритмической организации в нем сочетается с так называемым *внезапкорядным* («доладовым») интонированием, неокристаллизованными формами строк и строф, импровизируемой мелодической линией.

Но подобные образцы ранней музыкальной архаики в открытых формах чувашский фольклор почти не сохранил. Традиция плачей (поминальных, свадебных), как и в собственно песнях, имеет все тот же жестко формульный характер, т.е. мера свободы формы, мера импровизации в них невелика, они создаются и исполняются по определенным интонационным моделям (два главных напева плача невесты приведены в примерах 3.17 и 3.18). В типичных случаях *хер йерри* и *саса каларни* (плачи свадебные и похоронные) выделяются среди других видов музицирования лишь по стиливым деталям, определяемым более всего специфической обстановкой исполнения.

3.3. *Композиционные формы*. Музыкальные формы песен традиционного стиля — строфические. Их удобнее всего описывать по количеству строк. Это настолько четкий признак, что по нему удалось, как уже говорилось, сгруппировать материал одного из крупных изданий чувашских народных песен [Викар 1979]. Кроме числа строк, важное значение имеют повторы мелострок и местоположение внутривокальных каденций.

В традиционном строфосложении преобладает принцип развития музыкального периода из сопоставления контрастных мелострок по схеме АВ или АВС (это не исключает повторности *внутри* строки, которая может формироваться из одинаковых или вариантов подобных мотивов), к которым присоединяется повторение — часто варьированное — экспонированной мелостроки или новая по материалу мелострока. Например, типичны трехстрочные строфы АВВ, четырехстрочные АВ+АС, АВ+СD, АВ+ВВ, пятистрочные АВ+АВ+С, А+ВС+ВС.

Другой принцип формообразования, так называемая парная периодичность мелострок (АА+ВВ), в подавляющем большинстве случаев является признаком жанра хороводных-игровых песен, как уже сказано, отличающихся по своему стиливому комплексу.

В песнях со строкой «такмак» мелострофа в типичных формульных напевах может иметь от двух до восьми и более мелострок, преобладают же четырехстрочные и удвоенные четырехстрочные с транспозицией АВСD + {АВСD}↑⁵ — как в примере 3.19. В песнях со строкой «анатри» преобладают трехстрочные формы, встречаются также двух-, четырехстрочные (редко больше) строфы.

Если строфы рассматривать с точки зрения сюжета, то, в случаях правильно выдерживаемой параллелистической структуры стиха (т.е. в большинстве), они могут удваиваться и по смысловому признаку, т.е. объединяются попарно в сложные строфы. К строфе — как простой, так и сложной — иногда присоединяется припев, образуя своеобразную трехчастность АВВ¹В² + АВВ¹В² + R (см. пример 3.24).

3.24. «Атте, хура лашана...» (рекрутская) [ПНЧ 1982.167]

$\text{♩} = 184$



Ат те, ху ра ла ша на, ой, күл не чух,
 Ат те, ху ра, ой, ла ша на күл не чух,
 Ху ра пёк кём, ой, ас та та те йён - ха,
 Ху ра пёк кём, ой, ас та та те йён - ха;
 Ыт ла йы вяр кун сем, ой, сит сес сён,
 Ыт ла йы вяр, ой, кун сем сит сес сён,
 Савн ы вә ләм, ой, ас та та те йён - ха,
 Савн ы вә ләм, ой, ас та та те йён - ха,
 О ла лар ки на ой рай хай лим а я ю!

Перевод: Отец, черного коня, ой, когда запрягать станешь, / Отец, черного коня, ой, когда запрягать станешь, / Черная дуга, ой, где же, скажешь ведь, / Черная дуга, ой, где же, скажешь ведь, / Совсем трудные, ой, деньки когда настанут, / Совсем трудные, ой, деньки когда настанут, / Любимый сынок, ой, где же, скажешь ведь, / Любимый сынок, ой, где же, скажешь ведь, / Олалар кина ой райхайлим аяю!

Некуплетный тип строфы крайне редко встречается в чувашском песенном фольклоре. Имеются единичные записи *тирадной* строфы в причитании (см. в примере 1.4) и в напоминающих тираду однострофных детских игровых песенках (3.15). К так называемой *однострочной* форме можно отнести плач невесты из Ульяновской области (см. пример 3.25), а также некоторые детские песенки, речитирующие на однофразовые напевы.

3.25. [ПНЧ 1982.226]

Ах, ат те сём ан не сём,
 Ту пич чен ту пас са сун ма рән,
 Туп сан ни ста ху ра пёл ме рён,
 Па рай рән та я тән си чё ю та.
 Си чё ю та мар ске су нан ву та.
 Су нан вут вар рин че э пё су нән,
 Сыл тәм ен че, ат те, э сё су нан,
 Су ла хай ра э сё су нән...

Перевод: Ах батюшка, магушка, / Пока не было на свете меня — обрести хотели, / Когда обрели — куда деть не знали, / Отдали да сбыли на чужбину.

Композиционные формы чувашской инструментальной музыки относятся к куплетно-вариационному типу, складываясь из варьирующихся «колен» примерно одинаковой протяженности. В случае сопровождения песен и плясовых припевов инструментальные аккомпанементы подчиняются их стилю и форме, дублируя ее или дополняя небольшими отыгрышами.

3.4. *Музыкальные диалекты* сложились в чувашской музыке в эту же эпоху. Вследствие устойчивости и консервативности форм хорошо видны различия песен разных местностей: они не смешиваются друг с другом. В традиционном фольклоре не было общенациональных (общечувашских) песенных мелодий (есть общие поэтические сюжеты, но и они имеют отличия, связанные с мелодическими формами).

Выделяются три основных музыкальных диалекта: верховой — *вирьял*, или *тури* (охватывает северо-западные районы Чувашии), низовой — *анатри* (юго-восток Чувашии, а также чувашские селения в Татарии, Башкирии и сопредельных с ними областях), средненизовой — *анат енчи* (северо-восток Чувашии). Самый широкий по территории низовой музыкальный диалект может быть разделен на субдиалекты: правобережный, левобережный (закамский), приуральский, средневолжский. По этому принципу построено издание «Песни низовых чувашей» [ПНЧ 1981—1982]. Каждый музыкальный диалект имеет черты — как общие для всей национальной музыкально-фольклорной системы (составляющие ее сущность, например, описанные выше жанровые, ладовые ритмические особенности), так и индивидуальные, частные, обнаруживающиеся во всех звеньях народной музыкальной культуры.

Так, в жанровой системе наблюдается относительно большее развитие весенне-календарных видов песен (*мӑнкун*, *сӗрен*, *уяв*, *вӑйӑ*) у низовых и, отчасти, у средненизовых чувашей. Вирьялы не сохранили также традицию свадебного плача невесты *хӗр йӗрри*. Только у правобережных анатри существуют специальные песни зимнего обряда *хӗр сӑри*, только у вирьял — сенокосные *утӑси (вӑрман) юрри*. Частично различается музыкальный инструментарий. Только у анатри и анат енчи зафиксировано бытование волынки *сӑрнай*, только у вирьялов и анат енчи сохранился свадебный барабан *парӑпан*.

Наиболее значительные ладоинтонационные особенности диалектов — полутоны «на расстоянии» и явление транспозиции в песнях вирьялов и анат енчи, южночувашский лад у правобережных анатри, пласты диатонических напевов в отдельных жанрах песен Закамья и у анат енчи. Напевы вирьялов более широки по диапазону — вследствие транспозиции они нередко достигают полутора октав. В связи с особой манерой интонирования («подъезды» и «съезды» при взятии тона) их напевы иногда насыщаются мелизматикой.

В ритмике верховых песен чаще встречается явление «ямбизации», когда нечетные тоны чуть укорачиваются, а четные — удлиняются. Песням анатри и анат енчи свойственна большая строгость в соотношениях единиц движения.

В композиции песенных строк диалектные различия наглядно обнаруживаются при распеве одного и того же сюжета. Вирьялы и анат енчи, как правило, обходятся семисложником (4+3) [из: Федоров 1969.356]:

Йори килтем йорлама,
 Ылем килем поплеме...
 Перевод:
 Нарочно я пришел попеть,
 Потом приду поговорить...

Анатри разворачивают ту же мысль в многослоговой строке 7+4 7+3 [из: ПНЧ 1982.145]:

Юри-юри килтем те эп юрлама,
Ўлем тата килеп-ха каласма...

Различаются по диалектам и строфические формы. Трехстрочные куплеты АВВ, иногда укорачиваемые до двух строк АВ либо удлиняемые до четырех АВВВ, господствуют в песнях традиционных жанров группы анатри. У вирьялов преобладают симметричные четырех-, шести- и восьмистрочные формы: АВ+СD, АВ+СD+СD, АВСD+{АВСD}^{↑5} (вариант транспозиции вниз: ↓₄). У анат енчи — сходные с ними, а также трехстрочные АВк+Вк и пятистрочные А+ВС+ВС, АВ+АВ+С.

Рассматриваемый в этом очерке период истории чувашской музыки длился не менее семи столетий. На их протяжении культуре этноса по крайней мере дважды пришлось отвечать на исторические «вызовы»: во-первых, в связи с резкой сменой природной и культурной среды обитания в VII—VIII вв.; во-вторых, с потрясениями и передвижками населения XIII—XV вв. Вследствие переселения в Поволжье изменились сроки и формы обрядовой жизни чувашей, сформировался новый контекст кросскультурных взаимодействий. Для музыкального искусства это был период перемен и окончательного установления традиционных жанровой и стилиевой систем, отличающих классическую народную музыку и в последующую эпоху.

Очерк четвертый: Российский период истории устной музыки чувашей

1. Новые факторы развития чувашской культуры

1.1. Исторический контекст. Включение территории компактного расселения чувашей в состав Российского государства, свершившееся в 1551 г., в источниках последнего десятилетия принято называть *мирным присоединением* [Димитриев 2001]. Это было значительное историческое событие эпохи Ивана IV, впоследствии прозванного Грозным. По определению академика М.Н. Тихомирова, «чувашаи были первым по численности крупнейшим народом, присоединившимся к России в середине XVI в. До этого времени в состав тогдашнего Российского государства входили только некоторые малочисленные народы на севере и северо-востоке Руси» [1973:91]. Бывшее Великое княжество Московское превращалось в многонациональное государство Россию, укрепляясь и усиливая свое влияние во всех направлениях, вовлекая как добровольно, так и насильственно в свой состав сопредельные территории и этносы. После присоединения Чувашского края ближайшим шагом Ивана IV стало взятие Казани (1552 г.), открывшее путь к последующему овладению всем Поволжьем до Астрахани, затем башкирскими степями. Для самих чувашей, отныне превратившихся в «инородцев» на своих же, обжитых в течение многих веков землях, последствия оказались весьма значительными и неоднозначными.

Рассматриваемый в настоящем очерке период ознаменовался появлением новых постоянно действовавших факторов, влиявших и на эволюцию музыкальной культуры. Главные среди них — стабилизация основной территории расселения чувашского этноса, отныне превратившейся в этническую «метрополию», сделавшая контакты чувашей с культурой русских как государствообразующего народа постоянными, и изменение конфессионального контекста: не сразу, но постепенно (главным образом с XVIII в.) начинается массовая христианизация «инородческого» населения Поволжья. До вхождения в Российское государство контакты чувашей с русской культурой и православием носили эпизодический характер и не могли оставить заметных следов в традиционной музыке. С XVII века начинается широкая миграция русского населения в Среднее Поволжье, существенно изменившая этнический состав региона. Новоприобретенные земли предоставлялись под помещичьи и монастырские владения, на которые переводились тысячи крепостных. Взяв на себя обязательства по защите восточных и юго-восточных рубежей государства, правительство организовало в этот же период строительство

укрепленных городов и так называемых «засечных черт», куда также прибывали «служилые люди» разного происхождения, главным образом с русских территорий. По данным историков, спустя сто с небольшим лет после завоевания в этом регионе уже проживало около 300 тысяч русских крестьян [Доннелли 1995:49] (для сравнения: по первой переписи 1719 года, чувашей здесь же насчитывалось 217,9 тысячи). В XIX столетии только в пределах Казанской губернии русское население составляло, по данным А.Ф. Риттиха [1870:104], 697491 чел., или 41,71%. В свою очередь, в XVII и XVIII веках начались новые волны массовых переселений и побегов чувашей на «свободные» земли на востоке и юго-востоке от «метрополюса» Чувашского края. Причинами были как государственная политика колонизации Приуралья, Сибири, Среднего и Нижнего Поволжья, так и местное малоземелье. Существенным было и стремление избежать насильственной христианизации, сохранить верность традиционной народной религии. Современная статистика показывает, что во второй половине XX столетия в шести республиках Поволжья и Приуралья русские составляли более 43 процентов общей численности населения региона. Результатом этих миграций стало образование обширной чувашской диаспоры в виде нескольких этнотерриториальных групп — закамской, приуральской, средневожской и других. Культурные процессы на каждой территории имели свои особенности, в том числе в музыкальном быту и фольклоре.

В сфере музыкальной культуры к XVI веку чувашаи обладали унаследованными от предков самобытными и богатыми традициями. Глубокие типологические отличия уже сложившейся чувашской традиционной культуры от вступившей с ней в перманентное и тесное взаимодействие восточнославянской (русской) культуры обусловили выживание основополагающих особенностей ее жанровой и музыкально-стилевой систем, устойчивость к воздействию контактов с последней. Первым из специалистов обратил на это внимание С.М. Максимов, указавший, что у чувашей «свадебные, пировые и другие обрядовые песни влияния чужой музыки совершенно не испытывают» [1929:73]. Музыковеды, углубляющиеся в оригинальный чувашский материал, приходят к этому выводу вновь и вновь и, по-видимому, совершенно независимо друг от друга. Так, болгарин Николай Кауфман писал, что «существенного влияния русской народной музыки на чувашскую народную песню не наблюдается» [Кауфман 1971:126—127]. Отмечая широкие музыкально-фольклорные связи чувашей как с волжскими финнами, так и волжскими тюрками, сходно высказался венгерский ученый Ласло Викар: «Третья крупная языковая семья, славянская, не оставила ощутимых следов в исходной монодии [in the original monophony] финно-угорской и тюркской музыки» [Викар 1979:32]. В исследовании региональной лексики духовной культуры лингвист Р.Г. Ахметьянов приходит к выводу, что и названия русских фольклорных жанров языками народов Среднего Поволжья, за редкими исключениями, не принимались [1981:102]. Некоторые из таких исключений, распространенные в чувашской народной терминологии, будут рассмотрены ниже (см. раздел 2.1 настоящего очерка). Эти обобщения оставались верными по отношению к культуре чувашской «метрополии» и в XX столетии, разрушившем многие ценности традиционной культуры. Что касается территорий, осваивавшихся чувашами в последние два-три столетия, то на них наблюдаются результаты и иных процессов; мы рассмотрим их на материалах музыковедчески хорошо изученных этнотерриториальных групп: закамско-приуральской и средневожской.

Усиление влияния русской музыкальной культуры на чувашскую явилось следствием развития общественных отношений в новое время — в эпоху ломки

традиционного хозяйственного уклада в связи с развитием капитализма. Наиболее очевидно такое влияние отразилось в возникновении нового стиля лирики в песенном фольклоре не только чувашского, но и многих других народов. По времени оно совпадает с началом эрозии всей традиционной культуры чувашей, обозначившейся в XIX веке: в обрядовой жизни, традициях искусства музыки и орнаментации одежды. Исследователь народного орнаментального искусства А.А. Трофимов называет этот процесс упадком, оскудением образа вышивки. «С одной стороны, орнаментальное искусство освобождается от древнего смыслового значения... и узор начинает выполнять чисто эстетическую роль. Произведения вышивки обогатятся новыми видами различных материалов, — пишет он, — ...С другой стороны... появляются чуждые многовековой народной традиции черты — использование разноцветной аппликации, белые нитки, крашенная основа, упрощенная техника, натуралистически исполненные фигуры и т.д.» [1977:99]. Такое состояние этнической культуры, как известно, было результатом процессов, шедших в Поволжье в XVII—XVIII вв. В XIX веке реальностью было продолжающееся ухудшение социально-экономического положения и этнокультурная самоизоляция чувашского населения, выражавшаяся в «культурном и идеологическом герметизме» [Артемьев 1996:17]. Нечто подобное подразумевал и Федор Павлов, в 20-х годах XX столетия употребивший по отношению к чувашской музыке выражение «овражная песня» в значении «скрываемая от посторонних глаз»¹.

1.2. Процессы в музыкальном искусстве. В музыкальном искусстве чувашского народа рассматриваемого периода, как и в других сферах жизни, наблюдаются изменения. В традиционной музыке происходят новые процессы, рождаются новые жанры и стилевые пласты. XVIII—XIX столетия стали своего рода рубежом в судьбе инструментальной музыки чувашей, после которого началась непрерывная эрозия этого вида народного творчества. В это время мы уже имеем достаточно письменных свидетельств, зафиксировавших положение, что в традиционном музыкальном обиходе инструментальная музыка занимала едва ли не центральное место. Многие писатели, уделяя ей место, вовсе не упоминают о песнях.

Так, автор статьи «О чувашах» Капитон Милькович, в 1783 году служивший в Симбирской межевой конторе, перечислял виденные им музыкальные инструменты, отмечая определенное совершенство в игре ансамблями: «Музыку у чуваш составляют деревянные с бараными струнами бужи², волынки, пузыри, губной ор-

¹ Тенденция к подобной скрытности существовала и у других нерусских народов России, по тем или иным причинам таивших свою духовную жизнь от властей. Наиболее близкую параллель павловскому выражению в начале XX века давали, например, литовцы, называвшие вечера национальной песни «сарайными» или «амбарными».

² Загадочное в музыкально-этнографическом контексте слово «буж» (франц. свеча) обозначает медицинский зонд, деревянным не бывающий и к музыкальным инструментам отношения не имеющий ни по сути, ни по виду. Если учесть характер недоступной нам рукописи Мильковича, собственноручно переписанной Н.В. Никольским, пометившим в начале своей копии: «Мелким шрифтом», а «бужи» написавшим раздельно по буквам, как бы глядясь в непонятное слово (см. НА, отд. I, ед.хр. 197, л. 183 и 192), то, возможно, его следует читать как «деревянные гусли» — имея в виду, что буква «ж» в манускрипте может оказаться схожа с соединенными «сл», а первая буква «с» в этом случае может быть принята за «б» (иначе получается «деревянные гужи», что совсем лишено смысла). Фраза почти точно повторена и в другой статье К. Мильковича: «Татарскую музыку составляют скрипки, гудки и деревянные гусли» [1905:8—9]. Подразумеваемый струнный инструмент не мог быть смычковым — ибо рядом названы обе существующие разновидности смычковых. Остаются пищковые: либо люгневидный тамра (слово на «бужи» не похоже), либо горизонтальные многострунные гусли кёсле.

ган, скрипки и гудки, и во время игранья некоторые из них бывают и такие, кои смыслят несколько наблюдать и согласие» [Милькович 1906:43]. Исполнение музыки он связывает всякий раз с поминками, молениями с жертвоприношениями, свадьбами. Помимо обычных ансамблей, Милькович наблюдал и своего рода соревнования «двух музык» — групп музыкантов, во время свадьбы представляющих стороны жениха и невесты. «Обе музыки денно и ночью попеременно играют... По прибытии с невестою к жениховому отцу... сажают их [молодых] рядом... и тогда начинают уже играть обе музыки...» [Милькович 1906:45]. Подобные перечни чувашского инструментария и указания на связь инструментального музицирования с теми или иными обрядами встречаются на протяжении этого периода, например, у Петра Симона Палласа [1786], Герарда Миллера [1791], Александры Фукс [1840], Василия Сбоева [1856]. В.А. Мошков в конце XIX столетия перечислял следующие инструменты: гусли *кысле* или *кюсле*, скрипка *кубос*, балалайка *тумра*, гармоника *кармони* или *вархан*, волынка *шэбыр*, дудки *шэхлызе*, дудки из стебля травы *пужэ кюпиэ*, берестяной рог *тудут*. Он записал и опубликовал наигрыши на большинстве этих инструментов. Имея материал для сравнения, он находил, между прочим, что «едва ли у кого-либо из наших восточных инородцев найдется в употреблении столько разновидностей музыкальных инструментов», сколько у чувашей [1893:45]. В другом исследовании Мошков вновь подтвердил свою оценку, написав об «обилии в народном обращении музыкальных инструментов, соединенном с развитием инструментальной музыки», которое изучаемые им гагаузы «разделяют с некоторыми народами тюркского происхождения», приводя в пример чувашей и среднеазиатских таранчей [Мошков 1900:89].

Вместе с тем уже в 1850-х годах в публикациях глубокого знатока народной культуры Спиридона Михайлова (сам он этнический чуваш) несколько раз по разным поводам проходит мысль о том, что отдельные музыкальные инструменты у чувашей начинают выходить из быта, а некоторые вовсе исчезают. Так, в статье 1852 года «О музыке чуваш» он замечает: «Впрочем, пузыри у чуваш постепенно начинают исчезать; они остаются только на свадьбах и других всеобщих шумных пирах, на которых нельзя употреблять тихозвучной музыки... заступают место пузыря гусли... *кюсле*. [...] Кроме гуслей, есть у чуваш и скрипки и балалайки, но они ныне не в большом уже употреблении» [1972:41]. В 1854 году Михайлов пишет, что «в прежние времена употреблялись у чуваш еще длинные дудки, называемые *ной*, и огромные пузыри из телячьих шкур с стволами особенного устройства, называемые *сурме*. Такие пузыри и теперь в употреблении у низовых чуваш¹» [1972:41].

В отличие от инструментальной музыки, большую жизнестойчивость проявляет песня. В качестве отражения условий жизни в составе Российского государства возникают такие жанры устного народного творчества, как рекрутские *салтак ачисен юррисем* и переселенческие *сён сёре каякансен юррисем*. Если в них стилевые инновации практически отсутствуют, то значительно большие изменения в музыкально-поэтической стилистике приносят песни отхожих промыслов, называемые обычно трудовыми (песни бурлаков, плотогонов и т.п.).

Взаимодействия чувашей с русскими и другими народами края имели разный характер и динамику. С культурами живущих рядом черемис (марийцев), вотяков (удмуртов), татар контактные взаимодействия *продолжаются*. Они опираются на сложившиеся издревле генетические связи этносов. С конца XVIII века, когда политика Российского государства меняется в сторону веротерпимости (в частности,

¹ Речь идет, видимо, о волынках *сърнай*, сохранившихся у низовых чувашей до XX века. — М.К.

по отношению к исламу), развиваются новые тенденции. Относительно высокий уровень развития городских форм жизни и образованности у татар делает их культуру притягательной и, в какой-то мере, престижной, наряду с русской, в глазах местных нерусских народов. С этого времени в Поволжье *начинается усиление общекультурного (и музыкального в том числе) влияния казанских татар на все окружающие народы. Это влияние проявляется в разных формах, вплоть до массового отпадения новокрещеных «инородцев» в магометанство и прямого «отатаривания» части населения. Особенно это касалось чувашей, для которых татары являются генетически и языково родственным народом.*

Влияние русской культуры, *вначале малозаметное, нарастало* в течение XVII—XIX столетий вместе с ростом массы переселенцев и усилением христианизации. По-особому восприимчивой к русской культуре оказалась молодежь, у которой было заметно «стремление перенимать у русских костюм, песни и игры» [Чичерина 1905:177]. Специально о музыке это отметил в цитированной статье С.М. Максимов [1929:72—73]. Особенно «проницаемым» для инациональных влияний оказался такой специфически молодежный жанр, как весенние хороводные *уяв юрри*. Именно среди них обнаруживаются отдельные образцы прямых проникновений напевов и сюжетов из русского фольклора. Так, уникальным для чувашского фольклора примером заимствования, получившего почти повсеместное распространение, особенно на территории закамской, приуральской, средневожской этнотерриториальных групп чувашей, является песня «Юхать шывсем» (вариант названия: «Шывсем юхассе»¹). Как напев, так и сюжет ее по структуре совпадают с песней «Как по морю», записанной в 60-х годах XIX века в русском Поволжье М.А. Балакиревым.

Умеренно

1. Как по мо _ рю, Как по мо _ рю,
2. Плы _ ла ле _ бeдь, Плы _ ла ле _ бeдь,

Как по мо _ рю, мо _ рю си _ не _ му,
Плы _ ла ле _ бeдь с ле _ бе _ дя _ та _ ми,

Как по мо _ рю, мо _ рю си _ не _ му,
Плы _ ла ле _ бeдь с ле _ бе _ дя _ та _ ми.

¹ В рукописном фонде VI отдела Научного архива ЧГИГН имеется более двух десятков мелодических вариантов этой песни, сделанных в 20—90-е годы XX века. В том числе из чувашских селений Татарстана (15.15, 15.16, 15.17, 227.83, 227.92, 237.65.), Башкортостана (77.17, 129.6, 510.98, 510.100, 510.161, 510.273, 510.289), Ульяновской области (265.37, эк.00.22), Самарской области (18.32, 149.22, 150.1, 151.52, 237.79, 237.190, 237.229). Имеются также записи из Мариинско-Посадского района Чувашии (291.82, 291.127, 291.203).

1. Как по морю... морю синему,
2. Плыла лебедь... с лебедятами,
3. Со малыми... со ребятами.
4. Где не взялся... млад ясен-сокол.
5. Убил-ушиб... лебедь белую.
6. Он кровь пустил... по синю морю.
7. А перушки... вдоль по бережку.
8. А пух пустил... по чисту полю.
9. Собирались... красны девицы.
10. Сбирать перья... лебединые.
11. Где не взялся... добрый молодец.
12. «Бог на помочь... красны девицы!
13. Брать вам перья... лебединые.
14. Милу дружку... на подушечку».

<...>

4.16. «Юхать шывсем» [НА 77.17]

Ю _ хать шыв _ сем, Ю _ хать шыв _ сем,
 Ю _ хать шыв _ сем шу _ рӑ чу _ лӑн си _ йӑн _ че,
 Ю _ хать шыв _ сем шу _ рӑ чу _ лӑн си _ йӑн _ че.

1. Юхать шывсем... шуӑ чулӑн сийӑнче.
2. Юхрӑс карӑс... шуӑ акӑш чӑпшисем.
3. Тапрӑ илчӑ... шуӑ пуслӑ тӑмани:
4. Илсе карӑ... хӑрлӑ сыӑн пуӑнелле.
5. Тӑкне ӑлчӑс... ват карчӑкӑн тӑшкне.
6. Мамӑкне пухрӑс... ӑнӑ сынӑн минтерне.
7. Карӑс хӑрсем... ӑнӑ ӑре мул пухма:
8. Килчӑс хӑрсем... ӑнӑ ӑртен мул пухса.
9. Мул пухакан... добрый молодецӑ.

В переводе:

1. Текут реки... по белым камушкам.
2. Плыли... белой лебеди лебедята.
3. Ударила, схватила... белоголовая сова,
4. Схватив, унесла... на верхушку красного обрыва.
5. Перышки выпщипали... для старухиной перины.
6. Пух собрали... для невесткиной подушки.
7. Пошли девицы... на новое место приданое собирать,
8. Пришли девицы... с нового места приданое собирая.
9. Собрал приданое... добрый молодец.

Песня «Юхать шывсем» за несколько столетий ее освоения в чувашских хоро-

водах стала вполне органичной частью иной фольклорной системы. Она несколько трансформировалась, не повторяет буквально русские образцы. В частности, поэтический сюжет, в русском прототипе разворачивающийся линейно (и, видимо, разыгрываемый в хороводе) на протяжении двадцати пяти строк (в нашем примере приведена только часть его), в чувашской укорочен и переосмыслен в духе классической чувашской «перечислительной» краткосюжетности. С данным напевом нередко соединяются и другие поэтические сюжеты. Сохранились и приметы типологического уровня, выделяющие «Юхать шывсем» среди других образцов жанра *уяв юрри*. Так, ритмоформулы всех четырех строк ее строфы нетипичны для чувашского традиционного фольклора, отражая скорее особенности русского прототипа:

Строфа «Юхать шывсем»:
86
84
222222°
222222°

Строфа «Как по морю» (для сравнения):
66
64
2224 2°
2224 2°

1 и 2 строки как русской, так и чувашской песен — двухъячейковы (т.е. не принадлежат ни к одному из распространенных у чувашей видов строки). То, что они не объединяются в одну четырехъячейковую строку, видно из их изоморфности, повторности и масштабного соответствия строкам второй половины песни. 3 и 4 мелостроки чувашского напева шестиячейковы (в русском напеве они пятаячейковы, но благодаря укрупнению длительностей совпадают со строками «Юхать шывсем»), что для чувашских мелодий столь же необычно.

Несколько иначе вошла в чувашскую хороводную традицию песня «Серем усса (вар.: “Серем пасса“) вир акрам» на сюжет знаменитого «А мы просо сеяли», распространившаяся у чувашей в двух мелодических обличьях. Первое восходит к собственно «Просу», с его характернейшим ритмическим рисунком $\cup\cup\cup\cup - \cup\cup / \cup\cup -$ (см. пример 4.2а)¹. Второе — к структурно совместимому с ним напеву (см. пример 4.2б), напоминающему игровые напевы: частично — «Во лузях», частично — «Уж мы сеяли, сеяли ленок».

4.2а. «Сѐрем усса вир акрăм» [НА 510.38]



1. — Сѐрем усса вир акрăм, вир акрăм.
 2. — Эпир а́на тапата́р, тапата́р.
 3. — Мёскер я́рса тапата́р, тапата́р?
 4. — Ла́ша я́рса тапата́р, тапата́р.
- <...>

¹ В Научном архиве ЧГИГН имеются записи этого вида песни из чувашских селений Татарстана (227.86) и Башкортостана (510.38, 510.200в). Опубликована также запись из Татарстана (Максимов 1924:8, № 25). Распространенность данного типа игровых песен за пределами славянского мира исследовал И.И. Земцовский в книге «Мелодика календарных песен» [1975]. К сожалению, чувашские примеры в ней отсутствуют.

Перевод: 1. Целину расчистив, я просо посеял, просо посеял. 2. Мы ее вытопчем, вытопчем. 3. Чем же вы вытопчете, вытопчете? 4. Коней пустив, вытопчем, вытопчем...

4.2б. «Ѕёрем пасса вир акрём» [Образцы 1912:23—24]

Решительно.

Ѕе _ рем пās са вир ак _ рām!

Мягко.

Э _ пир а́ _ на, э́ _ пир а́ _ на тап _ тат _ пёр.

1. — Ѕёрем пасса вир акрём!
— Эпир а́на, э́пир а́на тап_тат_пёр.
2. — Эсир мённе тап_тат_пёр?
— Кётү кёртсе, кётү кёртсе тап_тат_пёр.
<...>

Перевод: 1. Целину распахав, я просо посеял! / Мы ее, мы ее вытопчем. 2. Чем же вы вытопчете? / Стадо пустив, стадо пустив, вытопчем...

Иногда собирателями фольклора в этом жанре фиксируются и другие заимствования, не получившие широкого распространения. Таковы некоторые хороводные и игровые песни чувашей анат енчи, имеющие явно нечувашский интонационный строй. Характерный полутон $c^1 - h$ встречается в начале мелодических строк дважды, придавая напеву сугубо диатоническую ладовую окраску (второй диатонический полутон $f - g$, благодаря своей позиции во вторящем голосе и на грани двух мотивов, может рассматриваться как дополнительный тон *pien*, вполне возможный в рамках пентатонной ладовости):

По-видимому, С. М. Максимов подразумевал именно такие песни, когда говорил [1929:72—73]: «Русская песня, в первом случае, просто переводится на чувашский язык (и хорошо, складно переводится), мотив же остается почти без изменения или с небольшими изменениями. В другом случае сильно измененные мотивы русских песен поются на народный чувашский текст. Не все районы одинаково сильно отражают влияние русской песни. Наиболее заметно это влияние в районах Козловском и Мариинско-Посадском» [т.е. у анат енчи. — М.К.]. Не исключено, что некоторые из подобных примеров являются позднейшими следствиями инициативы учителей чувашских школ конца XIX— начала XX веков, переводивших тексты подходящих русских игровых песенок на чувашский язык, для использования их в практической работе с детьми.

В целом же чувашские весенние хороводные песни на многих территориях в рассматриваемый период лишь видоизменяются по стилю, сближаясь с русскими (см. раздел 2.3 настоящего очерка). В этом смысле важное исключение составляют *сэй каланисем* правобережных анатри, сохранившие свою архаичную стилистику (описанную в разделе 2.2 третьего очерка). У вирьялов же (верховых чувашей) хоровод как вид народного музыкально-хореографического действия и музыкальный жанр исчезает. Это отражает продолжающиеся связи с другой соседней культурой — ма-

4.3. «Карта хёрёиче». Козловский р. ЧР [ПСЧ 1993.181]

$\text{♩} = 63$

Кар_та хё_рён_че, сад пах_чин_че са_рă хёр_сем сү_рёс,
 Сыл_тăм, сыл_тăм ал_ли_сем_пе сар а_ча_сем суй_ла_са.
 Кил, кил, кил кун_та, ик_сё_мёр сү_рё_пёр,
 Кай, кай, э_сё_у_сал, эс ма_на су_я_тăн,
 Эс су_я_тăн, ул_та_ла_тăн, ма_на ю_рат_мас_тăн.
 Ю_ра_та_тăп, ю_ра_та_тăп, виç хут ал ты_та_тăп.

Перевод: 1. У ограды, в саду красавицы-девушки гуляют, / Правыми, правыми руками красавцев-парней выбирая. / — Иди, иди, иди сюда, вдвоем погуляем. / — Уйди, уйди, ты зла, ты меня обманешь, / Ты обманешь, одурачишь, ты меня не любишь. / — Люблю, люблю, трижды руку подаю.

рийской. Этот же механизм, видимо, привел к трансформации и вирьяльского свадебного обряда: в нем, по данным последних полутора столетий, отсутствует, как и у марийцев, специальный напев-формула для плача невесты (едва ли не единственное его описание в верховой свадьбе дано в этнографической литературе в середине XIX века Спиридоном Михайловым [1972:59–60]). Учитывая характер и время образования верховой этнографической группы — «в результате ассимиляции пришлыми болгарами местных финно-угорских племен» в XIV–XVI вв. [Иванов 1998:108–109], можно предположить, что данные жанровые трансформации начались уже на предыдущем этапе и лишь завершились в российскую эпоху.

Не все новые явления, сходные с русскими, и параллели следует считать результатом простого одностороннего влияния русской музыкальной культуры на культуры народов России. Некоторые явились следствием параллельного (не обязательно полностью синхронного) развития общественных отношений в новое время — в эпоху ломки традиционного хозяйственного уклада в связи с развитием капитализма. Так, в русской музыкальной культуре с XVIII столетия одним из новых значительнейших

явлений стал жанр городской песни и песни-романса. Достаточно сложный по генезису, он резко контрастировал музыке русской крестьянской традиции. Очевидной параллелью ему стало развитие нового стиля лирики в песенном фольклоре не только чувашского, но и многих других народов. Стиль этот можно назвать явлением интернациональным, поскольку основные его закономерности лежали за пределами какой-либо конкретной этнической традиции, были общими всем культивирующим его народам, лишь с небольшими «вариациями», в той или иной степени отражавшими национальные особенности каждой данной музыкальной традиции.

Неоднозначность культурных процессов выразилась и в том, что на определенном этапе, невзирая на господство «имперской» парадигмы во взглядах, вместе с развитием демократических тенденций в российском обществе внутри национальных культур зрели и предпосылки появления новых форм художественного освоения мира. Так, в конце XIX— начале XX столетий в чувашской музыкальной культуре возникает и современный профессионализм: исполнительское и композиторское искусство, art-музыка. (Эти процессы станут предметом рассмотрения во второй части нашего исследования.)

2. Новации в музыкальной культуре традиционного стиля

2.1. *Рождение новых жанров.* Появление известного сегодня обряда проводов рекрутов *салтака асатни* и приуроченных к нему рекрутских песен *салтак ачисен юррисем*, или *салтак юррисем*, было обусловлено введением в 1705 году регулярной воинской повинности для «иностранцев». Обряд проводился ежегодно в дни осеннего набора. Несмотря на столь позднее происхождение и светскую природу (отсутствие связи с народными религиозными представлениями¹), по музыкально-стилевым признакам и поэтике эти песни вполне вписываются в круг наиболее архаичных и сакральных по духу формульных жанров в чувашском фольклоре, таких, как свадебные *туй юррисем*, весенние хороводные *уяв юррисем*. Как и в названных жанрах, музыка обряда проводов в армию исполнялась только в момент обряда и отличалась стабильными напевами-формулами, свойственными определенным общинам. «Почти каждая деревня имеет свою отдельную рекрутскую песню», — отметил в 20-х годах XX столетия собиратель чувашского фольклора в Чистопольском кантоне Татарии С.Н. Юренев [НА 29:29].

Сакрализация жанра *салтак ачисен юррисем* проявилась в исполнительских ограничениях: в обрядовой ситуации их никогда не поют женщины и отказываются исполнять мужчины, не служившие в армии.

Есть несколько чрезвычайно характерных формульных рекрутских напевов, получивших достаточно широкое распространение на определенных территориях. Одним из таковых является напев «Атте, хура лашана күлнэ чух...» (ПНЧ 1982.167), приведенный в примере 3.22 в третьем очерке нашей книги. Он достаточно индивидуализирован: ритмическая схема 333/3×+353/3×+353/3×, сочетающаяся с ладозвукорядом *degah*. Как специально обрядовый, он зафиксирован на территории большинства районов правобережных анатри; опубликована подборка из 10 его вариантов в книге [Кондратьев 1990:26—27]. Там же помещена аналогичная подборка

¹ По времени проведения крещеные чуваша позднее приурочили его к православному празднику *Миххӓла* — *Михайлову дню* (8 ноября).

ка из 13 нотных записей еще одного стабильно и широко бытовавшего в XX веке в Башкортостане и Оренбуржье рекрутского формульного напева песни «Кайяк хурсем каять» [ПНЧ 1981.46] со схемой ритма 243/26+243/26+243/26 и с тем же ладозвукорядом *degah*.

Можно указать два источника органичной близости рекрутских песен *салтак ачисен юррисем* древней чувашской музыкально-поэтической традиции. Во-первых, несомненно, что эти песни восходят к архаичным инициационным обрядам посвящения юношей в мужчин. Кроме того, жизнь во все времена порождала необходимость в тех или иных формах воинской деятельности, как минимум с целью самозащиты. Поэтому в XVIII веке эти песни не возникли на «пустом месте», а продолжили в новых условиях тлевшие в памяти коллективного «бессознательного» следы инициационной или воинской обрядовой традиции. Во-вторых, источником их близости традиции является, несомненно, межжанровая диффузия выразительных средств из песен-причитаний *хёр йёрри*, исполняемых в знак прощания невесты с девичеством и родительским домом, а также из поминальных песен *пумилкке юррисем*. Это во многом напоминает ситуацию прощания с юностью, родными и друзьями рекрута, уходящего на царскую службу. В ряде случаев одни и те же слова оказываются полностью взаимозаменяемыми:

а) Салтак юрри (рекрутская) [Максимов 1932:124—125; ПСЧ 1993:182]:

Алякран тухрәм, ах, тайялтәм,
Аннерен уйяраьлни пулчө пуль.
Алкумчен тухрәм, ах, тайялтәм,
Аттерен уйяраьлни пулчө пуль.
Хапхаран тухрәм, ах, тайялтәм,
Килиьшенчен уйяраьлни пулчө пуль.

Чанкяр-чянкяр чөн йёвен те
Тарса юлчө витене;
Чуням юратна саря хёрө те
Тарса юлчө хапх(а) умне.

В переводе:

Из двери я вышел, ах, поклонился,
С матерью разлука настала, верно.
Из сеней я вышел, ах, поклонился,
С отцом разлука настала, верно.
Из ворот я вышел, ах, поклонился,
Со всеми домашними разлука настала, верно.

Звенящая ременная уздечка да
Лежать осталась в конюшне;
Душой любимая краса-девица да
Стоять осталась пред воротами.

б) Хёр йёрри (плач невесты) [Образцы 1908:86; Максимов 1932:118]:

Алякран тухяп, суляньп,
Атте-аннерен уйяраьлап.
Пусмаран антәм, сулянтәм,
Таванамсенчен уйяраьлтәм.
Хапхаран тухрәм, сулянтәм,
Күрше-аршаьран уйяраьлтәм.

Чантяр-чянтяр чөн йёвен
Стена сумне тарс(а) юлчө;
Чун юратнй савн(а) ачи
Хапха умне тарс(а) юлчө.

В переводе:

Из двери выхожу, склоняюсь,
С отцом-матерью расстаюсь.
Со ступеньки спустилась, склонилась,
С родными рассталась.
Из ворот вышла, склонилась,
С соседями рассталась.

Ременная узда с узорами
На стене осталась висеть;
Горячо любимый милый мой
У ворот остался.

Прослеживается такая связь и в напевах. Сопоставление *салтак ачисен юрри* и *хёр йёрри* в примере 4.4 открывает несомненное родство мелодий. Их ладомелодический рисунок сходен, только в рекрутской песне попевки шире по охватываемому интонационному пространству — по-мужски «размашистее». Ритмически же напевы весьма близки друг другу: четные мелостроки сходны, а нечетные тождественны:

- 4.4. а) Хёр йёрри (плач невесты) [ПСЧ 1993.123];
 б) Салтак ачисен юрри (рекрутская) [ПСЧ 1993.130]

а) $\text{♩} = 176$
 Чăн _ кăр - чăн _ кăр чĕн йĕ _ вен, Чăн _ кăр - чăн _ кăр чĕн йĕ _ вен

б) $\text{♩} = 216$
 Шыв тĕ _ пĕн _ чи ок _ си _ не Шыв тип _ ме _ сĕр ан и _ лĕр;

а) Пă _ та син _ че тăрс юл _ чĕ, Пă _ та син _ че тăрс юл _ чĕ.

б) Эп ю _ рат _ нă сар хĕр _ не Эп кил _ ме _ сĕр ан па _ рăр.

Перевод: а) Бренчатая ременная уздечка, / На гвоздике вися, осталась... б) С речного дна денежку, / Пока река не высохнет, не доставайте; / Мою любимую красавицу, / Пока не вернусь, не выдавайте.

Еще один жанр, появившийся в чувашском фольклоре в рассматриваемом периоде, — песни переселенцев, получившие описательное наименование *сĕн сĕре каякансен юррисем* (букв. «песни отъезжающих на новую землю»). Своим возникновением он обязан стабилизации территории расселения чувашей внутри государства в качестве условного «чувашского края», метрополии, откуда, начиная с XVII столетия, многократно совершались передвижения: как организованные переселения, так и побег в восточном и юго-восточном направлениях. Переезжали целыми селами, семьями, некоторые искали счастья в одиночку. Специальный обряд для проводов переселяющихся не сложился (для этого необходима регулярная повторяемость события, оформляемая символическими действиями, а регулярности в переселениях быть не могло). Видимо, поэтому и в песнях переселенцев не сложилось четкой структурной формульности. По музыкальному стилю они примыкают к жанру гостевых *хăна юррисем*, т.е. традиционных неформальных песен несакрального содержания.

- 4.5. «Сĕн сĕр юрри» [Максимов 1932.190]

Широко, певуче. $\text{♩} = 126$

Ай _ тăр кай _ пăр сĕн сĕ _ ре, ай, тă _ ван _ сем!

Шу _ сăр ар _ ман ав _ рать тет, ай, тă _ ван _ сем!

Айтӑр кайпӑр ҫӗн ҫӗре, ай, тӑвансем!
 Шусӑр арман авратӑ, тет, ай, тӑвансем!
 Лапасӑр суха тӑваҫ, ай, тӑвансем!
 Акмасӑр тырӑ пулатӑ, тет, ай, тӑвансем!
 В переводе:
 Давайте поедем на новые земли, ах, родные!
 Говорят, там мельница без воды мелет, ах, родные!
 Что там без лошадей падут, ах, родные!
 Что хлеб родится без сева, ах, родные!

В поэтическом тексте песни звучат и горечь, и ирония. Напев песни, как и у большинства старинных чувашских бытовых песен, серьезен, но не надрывен, лишен интонаций откровенной печали. В других случаях песни, исполняемые при проходах переселенцев (возможно, поздние по времени происхождения), более откровенно передавали состояние тоски, охватывавшей людей в момент отбытия из веками обживавшейся обстановки в неизвестность. Таковы, например, песни из репертуара народного певца Гаврила Федорова «Ҫен ҫере кам каять?» и «Ҫич ҫырмара йон йохать». При сохранении пентатонного строя, в напеве последней песни (приведена в примере 4.6) выразительная экспрессия достигается за счет использования контраста напряженно интонируемого высокого регистра во второй строке и круто ниспадающего кадансирования в четвертой строке; особую интонационную окраску придает ей эффект диссонирующей малой ноты «на расстоянии» (возникает в результате смены звукоряда *degac*¹ на *АНdeg*):

4.6. «Ҫич ҫырмара йон йохать» [Федоров 1969.59]

Выразительно. Печально. $\text{♩} = 104$

Хо _ рас _ кӑ сыр _ ми виҫ сыр _ ма,
 Хо _ рас _ кӑ сыр _ ми виҫ сыр _ ма,
 Шӑн _ кӑр _ тат _ са шыв йо _ хать,
 Шӑн _ кӑр _ тат _ са шыв йо _ хать.

2. Тем чол йохса вьртсан та, (2 хут)
 Эпӑр вьртса ӗҫс сок. (2 хут)
 В переводе:
 1. Речка Хораска — три оврага, (2 раза)
 Журча вода течет. (2 раза)
 2. Но сколько бы она ни текла, (2 раза)
 Нам не припасть к ней, не испить. (2 раза)

Такие песни внесли в чувашскую народную музыку новые элементы трагического мироощущения, присущие только отдельным образцам прощальных рекрутских песен или свадебных причитаний.

Одними из самых последних в чувашском фольклоре по времени возникновения стали трудовые песни, связанные с отхожими промыслами, например, бурлацкие песни, припевки плотогонов, матросов, свайщиков. Ими были выходцы из деревень, оставлявшие землю и крестьянский труд в поисках заработка на городских пристанях, лесосплаве, строительстве и других неквалифицированных физических работах. Наибольшее число образцов песен отхожих промыслов встречается у чувашей анат енчи, живущих на территории, выходящей к берегу Волги и ее притокам. В этой сфере музыкальное творчество не имело «внутриэтнического» характера, поскольку песни рождались в совместном труде русских, чувашей, мариЙцев. Соответственно этому, музыкально-поэтический язык трудовых песен и припевок имел мало связей со старинными национальными крестьянскими традициями как русских, так и чувашей. Часто он отражал функциональное предназначение такого рода музыки — организацию ритма физических усилий. Текст, отражавший лексику команд, которые подавались на русском языке, перевода не требовал:

4.7. Сулӑ юхтаракансен юрри (Песня плотогонов) [ПСЧ 1993.216]

$\text{♩} = 50$
 О о, да мо чаль на ю бе рем,
 О о, о о, да е шо.
 О о, до го ва ри вай да вай,
 О о, о, да е шо.

2.2. *Новации в жанровой терминологии: весенние праздники.* Примеров, когда в чувашском языке появляются понятия и термины русского происхождения (отчасти они связаны и с православным христианством), как уже говорилось, весьма немного. Они проникали в систему чувашских народных праздников и фольклорных жанров, не изменявших при этом сущности либо трансформировавшихся только частично. Подобные новации коснулись нескольких праздников начала земледельческого года, связанных сроками своего проведения с весенним равноденствием. Так, древний праздник весеннего равноденствия *мункун* (во время которого исполнялись *мункун юррисем*) не только по времени проведения, но и по содержанию стал смешиваться с православной пасхой, отмечаемой, как известно, в первое воскресенье после весеннего равноденствия и полнолуния. Однако перевод

народного названия праздника *мункун* (от *мӑн кун*) «великий день» буквально совпадает не с русским, а с тюркским *олы кон*; кальку с него сохранили и болгары в народном термине *великден*. Это указывает на архаичные истоки чувашского слова, восходящие к более ранним, нежели рассматриваемый период, этапам истории. За семь недель до первого весеннего полнолуния проводился праздник проводов зимы. Его чувашское название *сӗварни* (от *сӗ эрни*), напротив, связано с русским народным названием праздника «масляная неделя». Канун начала весенних хоро-водов — день поминовения усопших, совпавший с православной троицей — получил название *симӗк* (также от русского — *семик*¹); у чувашей анат енчи в некоторых местностях хороводные песни (не поминальные!) так и называются *симӗк юррисем*.

Понятно, что формы празднований окончания зимнего сезона и начала весны у чувашей, бывших переселенцев с юга, в Поволжье постепенно изменялись и приобрели современный вид в последние столетия. Вместе с тем они не стали повторением каких-либо чужих форм, а представляют собой самобытные системы понятий и обычаев, адаптированные к современным условиям. В частности, по чувашской традиции праздник *сӗварни* начинался в четверг, т.е. на несколько дней раньше, чем масленица у соседей-русских. Точно так же пасхальная неделя начинается с сакрального дня христиан воскресенья, праздник *мункун* — со среды *юнкун*, сакрального дня жертвоприношений у чувашей.

В отличие от жанровых терминов, обрядовые и музыкально-поэтические компоненты чувашских праздников *саварни* и *мункун* оказались неподдающимися внешним влияниям. Стержнем их устойчивости явилось сакральное начало, всегда присутствующее в обычае поминовения умерших, в других обычаях и поверьях, восходящих к традиционной народной религии («язычеству»). Сакральностью пронизано и музыкальное «наполнение» обрядов. В поминальных напевах запечатлено состояние эмоциональной уравновешенности, отрешенности от трагического смысла прощания с родным человеком, хотя поэтический текст прямо гласит о его уходе:

4.8. «Ӑста каян, чӗкеҫ» (Мункун юрри). [НА 454.14]. Запись А.А.Осипова, нотация М.Г. Кондратьева
Скоро

Ӑс та ка ян, чӗ кеҫ те, су мӑр ви тӗр

су нат вӗ сӗ се не хы тар са;

Ӑс та ка ян, тӑ ван та, пи ре прах са,

Пи рӗн кӑ мӑл се не те хӑ вар са.

¹ Т.е. праздник, начинающийся через семь недель после пасхи.

В переводе:
 Куда улетаешь, ласточка, сквозь дождь,
 Кончики своих крыльев напрягая;
 Куда уходишь, родной, нас бросая,
 Нашу любовь оставляя.

Существование детских игровых песенок *серси урине хусни* (букв. «ломания воробьиных ножек»), певшихся во время катания с горы на санках, связано с запретами и поверьями праздника *сёварни*: «чтобы воробьи не вредили конопле»; в дни масленицы запрещалось топить баню.

Другая детская песня связана с обрядами праздника *мункун*. Завершая его, дети проводили обряд *сёрен* (обход села со сбором «дани»), распевая специальную песню *сёрен юрри*. Музыкальный язык таких песенок глубоко традиционен. Он сочетает в себе признаки как классической чувашской интонационной системы архаических обрядовых песен, так и мира не менее древних «детских» интонаций: их напевы (см. примеры 4.9 а и 4.9 б) основаны на чисто пентатонных звукорядах с использованием достаточно широкого диапазона; в ритмическом рисунке — квантитативные метры, типичные и для взрослых гостевых (см. в обеих мелодиях ритмически соотносенные друг с другом кадансы 4 и 6 мелострок с формулами 2233° + 2226°, 2232° + 2222°). Вместе с тем напевы, как и словесные тексты, передают эмоциональный настрой детской игры в бойких радостных ритмах «перевернутого» соотношения долготы и краткости (так называемые «обращенные» кадансы: — ∪ ∪, которым отвечают кадансы обычные ∪ ∪ —).

4.9 а. «Серси ура хусни» (сёварни юрри) [Вдовина 1985.35]

♩ = 252

У _ рёк _ кён, нү _ рёк _ кён, Нү _ рёк у _ ра шă _ лать у _ ра,
 И _ ча _ ча я _ на _ вар, пы _ чак - пы _ чак я _ на _ вар,
 Тат _ ти ю _ ман тат _ лич _ чен, Сер _ си у _ ри шă _ тăрт _ тин.

Перевод (возможен только условный, поскольку текст является образцом бессюжетности, характерной для детских игровых песенок): Проворно, вяло, / Вялая нога вытирает нога, / «Иго-го» животное, / Иди-иди животное, / До того как корень дуба оторвать, / Воробьиная ножка хрустнет.

4.9 б. Сёрен юрри [НА.26.24]

Живо.

Пи_ре сӑ_ра па_ма_сан, Пи_ре сӑ_ра па_ма_сан,
 Пич_ки пӑк_ки ху_сӑл_тӑр, Пич_ки пӑк_ки ху_сӑл_тӑр,
 Эх_хах, ас_ту_ман, Ас_ту_ма_сӑр ка_ла_на.

2. Пире кулач памасан —
 К[ӑ]маки с[ӑ]варё йӑгӑнтӑр,
 Эх-хах, астуман,
 Астумасӑр каланӑ.

Перевод: 1. Нам пива не дашь — / У бочки затычка пусть сломится, / Эх-хах, позабыли, / Позабывши проговорились. 2. Нам калача не дашь — / У печи устье пусть обвалится, / Эх-хах...

Песни, исполнявшиеся в дни праздников *сӑварни* и *мункун*, называются соответственно *сӑварни юррисем* и *мункун юррисем*. Приветственные песни в честь Масленицы громко распевали на улице, катаясь с горки: «Вот внизу, под горой, собралась толпа парней и запела: “Сӑварни...” Немного погода, повторяется то же самое. Поднимаясь в гору медленными шагами, поют...» [Комиссаров 1911:383]. В кульминационные дни праздничной недели такие песни звучали и при катании на лошадях. Интонационно они принадлежат к весьма архаическим пластам чувашской музыки. Таков формульный напев масленичной песни правобережных анатри, отличающийся особой узостью диапазона (кварта). В ней всего три тона. Разнообразное варьирование их сочетаний и громкое распевание на «скользящих» по коротким трихордовым попевок тонам, придает звучанию сакрально-завораживающую окраску:

4.10. «Сул-талӑкран килен пӑр сӑварни» (саварни юрри) [ПНЧ 1982.184]

$\text{♩} = 116$

Сул_та_лӑк_ран ки_лен пӑр сӑ_вар_ни,
 Юр_ла_ма_сӑр ю_ли_ччен юр_ла_са юл,
 Юр_ла_ма_сӑр ю_ли_ччен юр_ла_са юл.

Перевод: В год однажды приходит масленица, / Без песни не остаться бы, давайте попоем!

За масленичными песнями, выполнявшими развлекательные функции, утерявшими сакральный дух, закрепилось еще одно название: *катаччи юррисем*, восходящее к русскому *кататься* (т.е. песни во время главных уличных развлечений праздника — катания с горки на санках или соперничества в езде на санях). Катались и дети, и молодежь, и взрослые, у всех — свои песни. Объединял их дух веселого празднества. Старшие, включаясь в общую забаву, ездили по родственникам, распевая столь же веселые песни, лишь в поэтическом тексте могло промелькнуть указание на то, что это песни не беззаботной молодежи, а более благоразумных, более взрослых и степенных людей. По музыке они напоминают праздничные застольные песни, более «размашистые» по мелодике, и, естественно, исполнялись они более открытым — «уличным» — звуком:

4.11. «Лаши те лайах тесе» [ПСЧ 1993.155]

$\text{♩} = 104$

Ла_ши те ла_йах, ай, те_се, Ла_ши те ла_йах, ай, те_се

Сын_тан ирт_се чу_пас мар, Сын_тан ирт_се чу_пас мар.

Ай_та, ям_ша́к, я_ра пар!

2. Сүни те лайах ай тесе (2 хут)
Тайһанмасар пырас мар. (2 хут)
Айта, ямша́к, яра пар!
3. Матка та лайах ай тесе (2 хут)
Сын маткине хурлас мар (2 хут)
Айта, ямша́к, яра пар!

Перевод: 1. Коня да хорошим, ай, считая, / Людей перегоня не станем ездить. / Айда, ямщик, гони давай! 2. Сани да хорошими, ай, считая, / Не развалясь [на сиденьи] не станем кататься, / Айда, ямщик, гони давай! 3. Жену да хорошей, ай, считая, / Чужую жену не станем охаивать, / Айда, ямщик, гони давай!

Иным характером отличались песни праздника *мункун*. Суть их жанровых отличий, по-видимому, определялась обстановкой исполнения: в домах за столом во время сбора родственников. Такой сбор происходил не более одного-двух раз в году. О нем, главным образом, и говорилось в песенных сюжетах. Напев — из рода все тех же обрядовых застольных, несколько детализированнее в распевах, исполнялся в более сдержанной, «камерной» манере:

4.12. «Мункун, мункун теяйса...» [ПСЧ 1993.160]

♩ = 125

Мун кун, мун кун те яй са та, Мун кун, мун кун те яй са та

Та вай юр лар юр ри не, Ай ай ай я ра рай яй яй я,

Та вай юр лар юр ри не.

2. Шур та(й) шура ай сьмарта,
Шура та шура ай сьмарта
Мункун ячепе сьетпёр.
Ай тавансем, танташсем те,
Мункун ячепе юрлатпёр.
3. Мункун, мункун теяйса та (2 хут)
Сар сарине ёсёр-и,
Сар сарине ёсёр-и те
Пёр саванса юрлар-и.

Перевод: 1. Мункун, мункун, возглашая да, / Давайте ж запоем песню, / Айяй айяра райяйяйя,
/ Давайте ж запоем песню. / 2. Бело да белое, ай, яичко / Во славу мункуна едим, / Ай, родные,
ровесники да, / Во славу мункуна поем. / 3. Мункун, мункун, возглашая да, / Желтое пиво попьем-ка,
/ Желтое пиво попьем-ка да, / Радуюсь, запоем-ка.

Таким образом, музыкально-поэтическое наполнение праздников *сьварни* и *мункун*, вне зависимости от новаций в жанровой лексике, свидетельствует об устойчивости национальной музыкальной традиции.

2.3. *Стилевые новации в закамско-приуральском уяв'е*. В музыкальном искусстве закамской и приуральской этнотерриториальных групп низовых чувашей, формировавшихся на протяжении XVII—XVIII веков, наиболее характерные изменения происходили в жанре весенних хороводных-игровых песен *уяв-вайяй юрри*. Большую роль сыграли при этом межнациональные контакты с русской культурой, а в определенных видах песен — и с татарской.

Чуваши Закамья и примыкающего к нему Приуралья до конца XX века в наиболее развитом виде сохранили традицию проведения весеннего праздника *уяв*. На фоне сохранности большинства компонентов праздника обращают на себя внимание стилевые особенности музыки закамско-приуральского *уяв'а*. В рассматриваемом периоде здесь наблюдается своего рода расцвет нового музыкально-стилевого пласта, количественно весьма разнообразного и богатого (этим разнообразием он более всего отличается от хороводной традиции южных правобережных районов Чувашии, где господствуют всего три-четыре глубоко архаичных типа мелодий). В чувашском музыкальном фольклоре этот пласт песен выделился специфическими свойствами.

Одной из самых характерных его черт стало большое *разнообразие темпов*, крайние выражения которых никогда не встречаются в других жанрах чувашской музыки. Так, движение плавных *уяв юрри* отмечено особой медленностью — счетная

единица в них в среднем равна 60 и даже менее (до 38—40) по шкале метронома. Под стать тягуче разворачивающейся мелодии и традиционные афористические краткие сюжеты таких песен в пении «растягиваются» на многие строфы. Так, в каждой строфе песни «Хусан чиркү» (пример 4.13) представлена только одна семантически значимая строка, дополненная рефреном.

4.13. «Хусан чиркү» [ПНЧ 1981.85]

♩ = 40

Ху - сан чир - кү - шу - рә чир - кү,
 Ху - сан чир - кү - шу - рә чир - кү,
 Лю ли ма я лю ли а, шур чир - кү,
 Лю ли ма я лю ли а, шур чир - кү.

Перевод: Казанская церковь — белая церковь, / Казанская церковь — белая церковь, / Люлима люлиа, белая церковь, / Люлима люлиа, белая церковь.

В песне «Хусан чиркү» двенадцать строф, анализ же выявляет, что перед нами — один краткий сюжет. Его основу можно изложить в четырех строках:

Хусан чиркү — шурә чиркү,
 Пусса уләхма ай пусми сук;
 Юг ял ачи — ай юг ача,
 Калаҫмаләх ай әсә сук.

В переводе:
 Казанская церковь — белая церковь,
 Ступая, взойти [в нее], ай, ступенек нет;
 Чужой деревни парень, ай, чужой парень,
 Чтоб поговорить, ай, ума [у него] нет.

К каждой строке находятся противоположные по смыслу слова, образующие оппозиционные звенья, причем таковых — по два к исходному сюжету, иначе говоря, реальный объем текста утраивается:

<i>метафорическое звено 1:</i>	{	1. Хусан чиркӹ — шурӹ чиркӹ...
	{	2. Пусса улӹхма ай пусми сук...
<i>его оппозиционный вариант:</i>	{	3. Хамӹр ял чиркӹ — сарӹ чиркӹ...
	{	4. Пусса улӹхма ай пусми пур...
<i>метафорическое звено 2:</i>	{	5. Хамӹр ял урам — тӹвӹр урам...
	{	6. Выляма-кулма ай ирӹк пур...
<i>его оппозиционный вариант:</i>	{	7. Ют ял урам — аслӹ урам...
	{	8. Выляма-кулма ай ирӹк сук...
<i>основное звено:</i>	{	9. Хамӹр ял ачи — сарӹ ача...
	{	10. Каласмалӹх ай асӹ пур...
<i>его оппозиционный вариант:</i>	{	11. Ют ял ачи — ай ют ача...
	{	12. Каласмалӹх ай асӹ сук...

В переводе:

<i>метафорическое звено 1:</i>	{	1. Казанская церковь — белая церковь...
	{	2. Ступая, взойти (в нее), ай, ступенек нет...
<i>его оппозиционный вариант:</i>	{	3. Нашей деревни церковь — красивая церковь...
	{	4. Ступая, взойти (в нее), ай, ступеньки есть...
<i>метафорическое звено 2:</i>	{	5. Нашей деревни улица — (хоть и) узкая улица...
	{	6. Веселиться-играть, ай, простор есть...
<i>его оппозиционный вариант:</i>	{	7. Чужой деревни улица — (хоть и) широкая улица...
	{	8. Веселиться-играть, ай, простора нет...
<i>основное звено:</i>	{	9. Нашей деревни парень — красивый парень...
	{	10. Чтоб поговорить, ай, (у него) ум есть...
<i>его оппозиционный вариант:</i>	{	11. Чужой деревни парень, ай, чужой парень...
	{	12. Чтоб поговорить, ай, (у него) ума нет...

Темпы игровых хороводов и хороводных танцев, напротив, весьма быстры. Среди них существуют песни экстагического характера, в которых господствует стихия моторности, подкрепляемая синхронным хлопаньем, пляской и сменами танцевальных «колен». Энергичный темп начального движения во второй части их строфы часто удваивается. Танцующие в эти моменты кружатся парами на месте, окружающие хлопают в ладоши:

Удвоение темпа тождественно так называемому *учащению ритма поющих слов* во второй половине напева в русских хороводных песнях [см. Владыкина-Бачинская 1976:26].

При исполнении песен медленного и среднего темпа движения участников действия не синхронизируются с музыкальным ритмом. Часто их объединяет только внутренний характер, образный смысл музыки и пластики движений играющих: он может быть стремительно подвижным или озорно-игровым с перебивками регулярности в мелодиях, а может быть величавым, тягуче и неторопливо текущим процессом-зрелищем, поразившим в свое время Гарина-Михайловского. Писатель посвятил ему продолжительное описание, которое уже цитировалось нами. Вот фрагменты, содержащие наиболее общие оценки: «...Это было такое оригинальное и пение и зрелище, какое я никогда не видел. То есть видел на сцене, в балете, в опере. Но это не был ни балет, ни опера, а жизнь... На сцене это показалось бы, может быть, выдумкой — здесь же был естественен и непередаваемо красив этот хоровод молодых весталок... Что оперы, что романсы?! Разве передадут они этот аромат вечно молодой весны и нежной тоски о проносящихся веках?..» [Русские писатели... 1946:112—113].

4.14. «Юрлар, хёрсем» (вайй юрри) [НА 510.98a]

$\text{♩} = 168$ ($\text{♩} = 336$)

Юр лар, хёр сем, юр лар, хёр сем,
 Юр лар, хёр сем, юр лар, хёр сем,
 Юр ла ни ю лать, хёр сем,
 Юр ла ни ю лать, хёр сем,
 Ак са кан та юр ла ни сем
 А сан ма ю лать, хёр сем.

Перевод: Спойте, девушки, спойте, девушки, / Спойте, девушки, спойте, девушки, / Спелое останется, девушки, / Спелое останется, девушки, / Вот здесь спелое / Помнить останется, девушки.

В качестве второй стилевой особенности закамско-приуральских песен праздника уяв отметим *господство 7-8-слоговой музыкально-поэтической формы* (тип четырехъячейковой строки «такмак»). Здесь абсолютно исключена распространенная во всех других традиционных жанрах низового фольклора пятиячейковая многослоговая форма «анатри». Инонациональное влияние просматривается в эпизодических появлениях иных по структуре строк (двухъячейковых и других), обычных для русских песен, в чувашском же фольклоре не образующих типологических групп. Мы обращали уже на них внимание при рассмотрении песни «Юхатъ шывсем» — чувашского варианта «Как по морю». Вот еще пример, вполне органичный в стилевом контексте жанра, но характерный как раз неповторимой единичностью своей структуры (варианты этой песенки пока не обнаружены):

4.15. «Кил-кил, Анна» (вӑйӑ юрри) [ПНЧ 1981.98]

$\text{♩} = 76$

Кил - кил, Ан на, шак - ки тул ли вы - ля ма,
Кил - кил, Ан на, шак - ки тул ли вы - ля ма,
Си мёс шӑр са сик тер мел ле выль а пӑр,
Пӑр шӑр си не кус тар мал ла выль а пӑр,
Сав ра - сав ра чуп ту мал ла выль а пӑр.

Перевод: Идем, идем, Анна, камушками играть, / Идем, идем, Анна, камушками играть, / С зелеными бусинами в подкидышки сыграем, / С одной бусиной в подкатышки сыграем, / Вертаться-крутяться, в пошелуичики сыграем.

Каждая строка этой игровой песенки состоит из шести ритмоячеек: 442222^с + 442222^с + 222222^с + 222222^с + 222222^с.

Еще одна стилевая черта, сближающая закамско-приуральские песни праздника уяв с русскими хороводными, отличает строфику. Наиболее типичны формы так называемого парно-периодического типа AA+BB и AB+AB, не характерные для чувашских песен прочих традиционных жанров.

Обычная для большинства видов чувашских песен гетерофония (с равноправием каждого голоса) уступает место двух-трехголосию с терцовой второй. Такой склад здесь становится господствующим:

Нередки также октавные (преимущественно; возникают и иные интервалы) удвоения основного и вторящего голосов — верхнее и нижнее (последнее в случае участия юношей).

В ладовом отношении такие песни выделяются включением диатонических полутонов во вторящие голоса (при чистой ангемитонике в основном). Органичность сочетания обычных для чувашской музыки ангемитонно-пентатонных структур с иными как диатоническими, так и ангемитонными базируется на диатонических тенденциях хороводного мелоса (естественных для русской культуры). См. в песне «Хусан чиркӱ» (пример 4.13). При этом обращают на себя внимание образцы не только ионийской и эолийской диатоники, но и устойчивое бытование напевов с ладом дорийского наклонения¹:

¹ Ср. также Максимов 1964.31 и 32; НА 77.18; НА 510.418.

4.16. «Шур-шур тӑрӑх» (уяв юрри) [ПНЧ 1981.82]

Шур - шур тӑ - рӑх сӱ - ре - рём те,
Шур - шур тӑ - рӑх сӱ - ре - рём,
А - ли - на та ма - ли - на.

Перевод: Болотами-болотами я ходила да, / Болотами-болотами я ходила, / Алина да малина...

4.17. «Карӑм, карӑм пёвевсе» (уяв юрри). [ПНЧ 1981.108]

Ка - рӑм, ка - рӑм пё - вев - се,
Тват - кӑл ту - тӑр - сем пё - вет - ме, пё - вет - ме.

Перевод: Пошла, пошла в красильню / Квадратные платочки красить...

Иного рода параллели чувашским закамским *уяв юрри* прослеживаются в казанско-татарском фольклоре. Последний не сохранил хоровода как особого молодежного праздника. Но в молодежных игровых песенках *уен жырлары* есть характерные именно для татар интонационные модели, проникшие и в фольклор чувашей, несколько веков живущих чересполосно с татарами. В частности, один их видов скорых хороводных (плясовых) *вайӑ таишамаллисем* у чувашей Башкортостана (приуральская этнотерриториальная группа) именуется непереводаемым по-чувашски словом *кӑннайӑм* (*кӑннаим, кӑннаюм*), восходящим к характерным припевам татарских игровых песен «эннэ гӑй, геннэ гӑй». Сопоставление татарских и чувашских молодежных игровых напевов показывает тождество мелодико-ритмических и композиционных закономерностей, управляющих развертыванием их напевов:

4.18. а) [НА 510.186]; б) [Файзи 1971.198]; в) [НА 510.404]; г) [Ключарев 1986.41].

а) $\text{♩} = 120$
Твай кки хёр ри ла па мё сен кер сёс ке ус тер ме.

б) $\text{♩} = 63$
Сан ду гач сай рап су э чо Кы зыл гол а ра сын нан;
Скоро

в) $\text{♩} = 126$
А тьяр, ый тьяр, ка ла ман и, А тьяр, ый тьяр, ка ла ман и,

г) $\text{♩} = 126$
Чу ма үр дж, чу ма каз, Чу ма үр дж, чу ма каз,

(а) Сирн та ван сем пит ла йах чё

(б) Ир тон то рып хат лар кө том

(в) Виç каç пул сан тав рән чё Биш ка ин тан,

(г) Ти рән күл не я ра та, шул, я ра та,

(а) Çам рак ё мёр ир тер ме.

(б) Син дус тым та ра фын нан.

(в) Виç каç пул сан тав рән чё Биш ка ин тан.

(г) Ти рән күл не я ра та, шул, я ра та.

Переводы:

- а) Низина у подножия холма / [Удобна,] чтобы голубые цветы выращивать; / Ваши родственники очень хороши / [Приятны,] чтобы молодость проводить.
- б) Соловей, шебеча, пьет воду / Вблизи красного цветка. / Рано просыпаясь, писем жду / от тебя, милый друг.
- в) Давайте спросим — не говорили ли вы, / Когда три ночи прошли, вернулись из Бишкайна.
- г) Ныряет утка, ныряет гусь, / Глубокое озеро любит же, любит.

Характерные признаки мелодики песен казанских татар в таких примерах можно усмотреть в широких амбитусах, часто превышающих октаву, малосекстовых и малосептимовых скачках в нисходящем направлении, достаточно редких в чувашских напевах. Вместе с тем татарская традиция не требует цезурованности 8—7-слоговой строки, чуваша же, в соответствии со своей традицией, и в таких песнях строго соблюдают структуру со словоразрывом 4+3 и 4+4.

Таким образом, несмотря на стилиевые параллели с инонациональными хороводными и плясовыми, песни чувашского закамско-приуральского праздника *уяв* являются частью национальной музыкально-хореографической культуры, сохраняя ее основные стилиевые нормы. Внешние заимствования и влияния переработаны в рамках самобытной национальной традиции, которая продолжает свое существование здесь, как и на других территориях расселения чувашей. В связи с задачей — показать особенности этого своеобразного феномена чувашской культуры и их наиболее вероятные истоки — главное внимание нами уделено именно параллелям. Наряду с ними в музыкально-поэтическом стиле хороводных песен закамско-приуральских чувашей сохранилось и множество самобытных национальных черт — в поэтике, ладоинтонационном строе, ритмике.

2.4. *Новый музыкальный субдиалект: средневожский*¹. Иной характер имело развитие чувашской культуры на правобережных средневожских территориях (главным образом в Саратовской области и прилегающих к ней районах Ульяновской, Самарской областей), заселявшихся чувашами начиная с XVII века. Относительная разреженность чувашского населения, проживающего чересполосно главным образом с русским и мордовским, способствовала изменениям в традиционном музыкальном быту. С эрозией дохристианской обрядовой жизни многие приуроченные к тем или иным обрядам традиционные напевы постепенно стали забываться, сократилась номенклатура видов песен. Экспедиции XX века в Ульяновской и Саратовской областях зафиксировали устойчивое бытование таких видов песен, как рекрутские, масленичные, хороводные, гостевые, свадебные. Но названия некоторых из них в обиходе заменены на новые — русского происхождения: *весна юрри* (соответствует хороводным *уяв*, *вййй юрри*), *гульба юрри*, *беседа* (или: *беседака*) *юрри* (соответствуют праздничным застольным *ёске*, *хйна юрри*). На свадьбе сохраняется обычай исполнения плача невесты. (О необычайной устойчивости его формульных напевов мы уже говорили в своем месте.) Вместе с тем в средневожском субдиалекте эти музыкальные формулы не используются. Вместо них исполняется короткий причетный напев с типично чувашским поэтическим зачином «Ах, аттеём, аннеём...», интонациями и однострочной формой более напоминающий русский свадебный причет (приведен в примере 3.23 в предыдущем очерке).

У средневожских чувашей сохраняются некоторые определяющие признаки музыкальной культуры низовых чувашей анатри. В песнях преобладают пентатонные лады (хотя в чистом виде достаточно редко), многослоговая песенная форма, ямбичность ритмических рисунков. Обычные для «метропольной» песенной культуры лаконичные ритмические и композиционные формулы здесь как бы «расплываются». Мелодика многослоговых песен разворачивается в замедленном темпе, осложняется многоголосием, внутрислоговыми распевами, причем подобные фактура и мелодика становятся общими стилиевыми свойствами, характеризующими всю чувашскую культуру данной территории:

¹ Так он назван в кн. «Песни низовых чувашей».

4.19. «Уйӑрма хӑреллӗ хура чӑкӑс». Сызранский р. Куйбышевской области [ПНЧ 1982.219]

$\text{♩} = 63$

У_йӑр_ма хӑ_рел_лӗ те ху_ра та чӑ_кӑс,
у_йӑр_ма хӑ_рел_лӗ ху_ра та чӑ_кӑс.

Переводы: С раздвоенным хвостом да черная да ласточка, / С раздвоенным хвостом черная да ласточка...

Нередко при пении медленных песен возникают паузы-вздохи, разрывающие слово надвое, напоминающие манеру исполнения русских протяжных песен. Этого никогда не бывает в чувашских песнях традиционного стиля:

4.20. «Атӑӑр каяр». Барышский р. Ульяновской области [ПНЧ 1982.212]

$\text{♩} = 120$

А_тӑӑр ка_яр, тван_сем, а_тӑӑр ка_яр
Вӑр_ман ка_йӑк сыр_ли те пуҫ_тар_ма,
Вӑр_ман ка_йӑк сыр_ли те пуҫ_тар_ма.

Переводы: Давайте пойдем, родные, давайте пойдем / Лесную дикую ягоду да собирать...

Композиционную стройность теряют и краткосюжетные афористические строфы в таких песнях. Они расплываются в поэтические периоды неопределенного объема с нечетким разделением метафорического и основного звеньев параллелизма. Часто встречается так называемая цепная строфика (когда последняя строка

строфы вновь появляется в начале следующего). Сюжет становится разомкнутым, незавершенным, растягивается в почти «линейное» повествование. Одновременно исчезает содержательная емкость, обобщенность мысли каждой отдельной строфы:

4.21. «Хёрлэ-хёрлэ тупалха» (рекрутская). Шигонский р. Куйбышевской области [ПНЧ 1982.228]¹.

$\text{♩} = 88$



Хёр _ лё - хёр _ лё ту _ пал _ ха,
Хёр _ лё - хёр _ лё ту _ пал _ ха
Ха _ ма́р хир _ те, ой, пу _ лин _ ччё́,
Ха _ ма́р хир _ те, ой, пу _ лин _ ччё́...

1. Хёрлэ-хёрлэ тупалха,
Хёрлэ-хёрлэ тупалха
Хамар хирге ой пулинччэ,
Хамар хирге ой пулинччэ,
2. Хамар хирге пулинччэ,
Хамар хирге пулинччэ,
Турга явма ой юринччэ,
Турга явма ой юринччэ,
3. Турга явма юринччэ,
Турга явма юринччэ,
Џут тур утне ой кўлмешкён,
Џут тур утне ой кўлмешкён,
4. Џут тур утне кўлмешкен,
Џут тур утне кўлмешкен.
Кўльне таратна ой тур утне,
Кўльне таратна ой тур утне,
5. Кўльне таратна тур утне,
Кўльне таратна тур утне,
Аста каймашкан ой кўлнэ-ши,
Аста каймашкан ой кўлнэ-ши,
6. Аста каймашкан кўлнэ-ши,
Аста каймашкан кўлнэ-ши?
Туя кайма ой кўлнэ пуль,
Туя кайма ой кўлнэ пуль,
7. Туя кайма кўлнэ пуль,
Туя кайма кўлнэ пуль?
Пёрех те туя ой кайма мар,
Пёрех те туя ой кайма мар,

¹ Перевод к примеру 4.21 см. ниже.

8. Пѐрех те туя ой кайма мар,
Пѐрех те туя ой кайма мар...
Прием умне ой каймашкӑн,
Прием умне ой каймашкӑн,
9. Прием умне каймашкӑн,
Прием умне каймашкӑн.
Илчӑс кайрӑс ой приемне,
Илчӑс кайрӑс ой приемне,
10. Илчӑс кайрӑс приемне,
Илчӑс кайрӑс приемне,
Ситрӑм тӑтӑм прием умне,
Ситрӑм тӑтӑм прием умне,
11. Ситрӑм тӑтӑм приемне,
Ситрӑм тӑтӑм приемне,
Прием пусми ой чул пусма,
Прием пусми ой чул пусма,
12. Прием пусми — чул пусма,
Прием пусми — чул пусма.
Сав пусминчен улӑхмашкӑн,
Сав пусминчен улӑхмашкӑн,
13. Сав пусминчен улӑхмашкӑн,
Сав пусминчен улӑхмашкӑн
Танлӑ, вӑйлӑ ой сын кирлӗ,
Танлӑ, вӑйлӑ ой сын кирлӗ,
14. Танлӑ, вӑйлӑ сын кирлӗ,
Танлӑ, вӑйлӑ сын кирлӗ.
Илчӑс кайрӑс ой приемне,
Илчӑс кайрӑс ой приемне,
15. Илчӑс кайрӑс приемне,
Илчӑс кайрӑс приемне,
Хырчӑс ячӑс ой сар сӗҫме,
Хырчӑс ячӑс ой сар сӗҫме...

Если снять необходимые для пения повторы, обнаруживается достаточно стройная группировка семантически значащих строк по четыре. В ней, несмотря на внешне выраженную повествовательную линейность, в соотношении содержания групп строф «просвечивают» следы звеньев более архаичной параллелистической структуры:

Объем краткосюжетных звеньев	Краткосюжетные звенья	Перевод
1, 2, 3 и начало 4-го куплета:	Хёрлӗ-хёрлӗ тупӑлха Хамӑр хирте пулинчӑ, Турта явма юринчӑ, Сут тур утне кӗлмешкен.	Красным красная таволга На нашем поле была бы, Постромки вить пригодилась бы, Светло-гнедого коня чтобы запрячь.
Конец 4-го, 5, 6, 7 и начало 8-го куплета:	Кӗлне тӑратнӑ тур утне, Аста каймашкӑн кӗлне-ши? Туя кайма кӗлне пуль? Пѐрех те туя кайма мар...	Запряжен, приготовлен гнедой конь, Куда же ехать запряжен? Быть может, на свадьбу ехать? Совсем не на свадьбу ехать...
Конец 8-го, 9, 10, 11 и начало 12-го куплета:	Прием умне каймашкӑн. Илчӑс кайрӑс приемне, Ситрӑм тӑтӑм приемне, Прием пусми — чул пусма.	В (рекрутский) приемник ехать. Собрались, поехали в приемник, Прибыли, добрались до приемника, У приемника крыльцо каменное.
Конец 12-го, 13, 14 и 15 куплеты:	Сав пусминчен улӑхмашкӑн Танлӑ, вӑйлӑ сын кирлӗ. Илчӑс кайрӑс приемне, Хырчӑс ячӑс ой сар сӗҫме...	На то крыльцо чтобы подняться, Крепкий, сильный человек нужен. Забрали, завели в приемник, Остригли мои русые волосы...

3. Музыка нового стиля

Новый музыкальный стиль в чувашской устной музыке связан с неприуроченными лирическими песнями более позднего происхождения, чем, например, лирические гостевые *хйна юррисем*. В их числе балладные повествовательные *пейётсем*, девичьи любовные *юрату юррисем*, отчасти плясовые припевки *ташй такмакёсем*, некоторые из песен переселенцев и сирот. В связи с относительно поздней индустриализацией и урбанизацией «метропольной» территории, в чувашском фольклоре не выделились как самостоятельные виды музыкального творчества песни фабрично-заводских рабочих или романсовая лирика, культивировавшаяся также в городской и слободской среде. Музыка, рожденная новой эпохой, в народном быту не имела исконных внеэстетических функций, присущих фольклору архаических традиционных слоев, не имела изначальных связей с обрядом, патриархальным крестьянским мировоззрением и бытом. В ее содержании на первый план выступает индивидуально-психологическое начало, более свойственное человеку нового времени. Соответственно обновляется и интонационно-стилевая основа такой музыки.

Истоки нового стиля восходят лишь отчасти к традиционной песне, а в большей степени — к более широкому музыкальному быту, все более «интернационализировавшемуся» в музыкальной практике как русского, так и других народов России с XVIII века. Этим, а также отсутствием обусловленности архаическим бытом убедительно объясняется *наддиалектный характер* чувашских песен нового стиля, в отличие от песен старой крестьянской традиции.

Среди типологических признаков мелодий этих песен должны быть названы, в первую очередь, диатонические мажор и минор, приближающиеся к централизованным тонально-гармоническим ладам. Даже если в мелодии представлены ангемитонные обороты, в них вполне прослушивается (подразумевается) скрыто управляющая их структурой функционально-гармоническая основа в виде опеваемых созвучий, автентических гармонических последований D—T, а то и в полном виде T—S—D—T, отклонений в параллельную тональность:

4.22 а. «Сулла, каç пулсан...» («Сак-Сук»). Пейет [Шарифуллин 1999:92—93].

The musical score is written on a single staff in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 108. The melody is in a major mode. The lyrics are: Сул _ ла каç пул _ сан, тёт _ тём сыр_ ма _ ра. The harmonic analysis below the staff shows the sequence of chords: T (C major), S (F major), D (C major), and T (C major), corresponding to the lyrics: Сў _ рет _ пёр кул _ лен хам _ ра шы _ ра _ са.

Перевод: Летом, как наступает вечер, в темном овраге / Блуждаем каждый раз в поисках друг друга...

Напев баллады «Сак-Сук», популярной не только в чувашском, но и, в еще

большей степени, в татарском фольклоре¹, связан с весьма архаичным мифологическим сюжетом [см. Шарифуллин 1999, Трофимов 1989]. Данный напев как у чувашей, так и у татар имеет параллель в русском городском фольклоре в виде романса (с балладным текстом литературного происхождения) «Хас-Булат удалой». Представляет интерес полное совпадение структур чувашского, татарского и русского напевов, при строгом сохранении пентатонности у первого и второго, диатоничности у третьего.

4.22. б) «Сак-Сук» (Баит) [Шарифуллин 1999:77]; в) «Хас-Булат удалой» [РНП 1988:77]

The image shows a musical score for two pieces. The top system is for «Сак-Сук» (Baite) and the bottom system is for «Хас-Булат удалой». Both are in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 72. The score consists of vocal lines (Soprano and Alto) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The lyrics are in Chuvash and Russian.

«Сак-Сук» (Баит)
 И _ шек ал _ дым _ да жи _ гел _ гән пар ат,
 Умеренно
 Хас - Бу _ лат у _ да _ лой. Бед_на сак _ ля тво _ я,
 Ән _ кәй кар _ га _ гач, я _ рал _ ды ка _ нат.
 Зо _ ло _ то _ ю каз _ ной Я о _ сып_лю те _ бя.

Перевод: Перед нашими воротами пара запряженных коней, / После материнского проклятья прорезалось у меня крыло.

Романсовые интонации в диатонике минорного наклонения отличают и напев переселенческой *çĕн çĕре каякансен юрри* «Айтăрах каяр». Здесь мы уже не видим признаков пентатоники:

Вторым характерным признаком таких мелодий является регулярная ритмика тактового типа. В них отсутствуют традиционные для чувашской песни квантитативные ритмические ячейки. Именно мажоро-минорная диатоничность в сочетании с регулярностью ритма подобных напевов сближают их на стилевом уровне с мелодикой русской городской песни-романса.

Эти же признаки очень четко проявляются также в плясовых припевках и наигрышах. Далекие от романсовости, эти напевы сближаются со стихией русских частушек:

¹ О распространенности баита «Сак-Сук» у татар можно судить по специальному изданию [Шарифуллин 1999], включающему 52 его варианта (в том числе два — чувашских). О бытовании пента «Сак-Сок» у чувашей см. исследование Г. Трофимова [Трофимов (Юмарт) 1989].

4.23. «Айтӑрах каяр» (Ҫӗн ҫӗре каякансен юрри) [ПСЧ 1993.220]

$\text{♩} = 184$

Ай _ тӑ _ рах ка _ яр ҫӗ _ нӗ _ рех ҫӗ _ ре,
 Ҫӗ _ нӗ _ рех ҫӗр _ те ҫӗ _ нӗ пӑрт лар _ тар,
 Ҫӗ _ нӗ _ рех ҫӗр _ те ҫӗ _ нӗ пӑрт лар _ тар.

Перевод: Давайте ж поедем на новое место, / На новом же месте новый дом поставим...

4.24. «Кӑмака, кӑмака» (Ташӑ такмакӗ) [ПСЧ 1993.226]

$\text{♩} = 92$

Кӑ _ ма _ ка, кӑ _ ма _ ка,
 Кӑ _ ма _ ка мар, ка _ лан _ кка,
 Ат _ те - ан _ нен ас _ лӑ хӗ _ рӗ,
 Ҫам _ па пул _ нӑ ша _ пӑл _ кка!

Перевод: Печка, печка, / Не печка — голландка, / Отца-матери я старшая дочь, / Оттого стала болтливой!

У чувашей подобные по стилю плясовые напевы распространяются, видимо, вместе с музыкальными инструментами — гармоникой и балалайкой, достаточно поздними и для русской культуры. О распространенности гармоники у чувашей, наряду со старинными гуслиями и волынкой шибыр, т.е. уже как о факте достаточно обыкновенном, писал в 1854 году в статье «Статистические очерки Козьмоде-

мянского уезда» Спиридон Михайлов [1972:151]. Как известно, гармоника, изобретенная в 1820-х годах в Германии, стала продаваться на российских ярмарках в 30-40-е годы. Делали инструменты, видимо, уже местные мастера. Таким образом, освоение ее русскими и «иногородцами» Поволжья происходило практически одновременно. В чувашской этнографической литературе указанная статья Михайлова — наиболее раннее из известных нам свидетельств¹.

Третьей характернейшей чертой стиливого уровня является особый повествовательный (событийно-повествовательный, балладный) тип сюжетосложения *пейёт*'ов, не представленный в классической чувашской народной песне, как известно, краткосюжетной (*çавра юрă*). Он отличается протяженностью повествовательной сюжетной линии, по объему всегда занимающей группу строк. Темой чувашских повествовательных песен являются чаще всего те или иные события личной жизни, обычно трагического характера, излагаемые последовательно от завязки к развязке. Такие песни представляют собой разновидность баллад, известных многим культурам. Иногда чувашки называют их *вăрăм юрă*, т.е. «долгая песня», указывая на протяженный сюжет как главный отличительный признак, отличающий «долгосюжетные» песни от краткосюжетных *юра* и припевок *такмак*². Примером типичного с точки зрения как мелодики, так и сюжетики *пейёт*'а может служить песня «*Кёркуннепе хура пёлет...*» («Осенью черная туча...»):

4.25. «Кёркуннепе хура пёлет» [Вдовина 1985.208]³

Кёр - кун - не - пе ху - ра пё - лёт пёр - ма - ях ша - вать,
 Çил - пе - ле шу - нă ма - йё - пе вăл куç - сұль тă - кать,
 Çил - пе - ле шу - нă ма - йё - пе вăл куç - сұль тă - кать.

В разворачивающемся на пространстве восьми строк сюжете «*Кёркуннепе хура пёлет...*» есть и обстоятельно «выписанная» картина природы в момент действия, символизирующая драматичность сюжета, и рассказ дочери о приведших ее на

¹ В то же время чувашки, жившие на отдаленных восточных территориях, еще долго воспринимали гармонику как чуждый инструмент. Об этом свидетельствует этнограф, наблюдавший чувашей Уфимской губернии в начале XX столетия. Он перечисляет признаки обрусения: «Некоторые молодые чувашки ... заказывают пиджаки, выучиваются русской брани, учатся курить папиросы, играть на гармонии, по-русски петь» [Комиссаров 1918:15; курсив в цитате наш. — М.К.].

² В литературоведении именно по отношению к *вăрăм юрă* иногда применяется термин «сюжетные песни», подчеркивающий значение в их сюжете повествования, характерного для европейской поэтики; с этой точки зрения обычные афористические песни необоснованно получают наименование «бессюжетных».

³ Перевод к примеру 4.25 см. ниже.

кладбище событиях, и кульминационная фраза прямой речи, означающая решимость героини сюжета умереть, и заключительная часть — подтверждающая трагическую развязку. Из схемы видно, что композиция балладного сюжета строится независимо от строфического построения песни (каждая строфа распевается на две строки, вторая из них повторяется):

введение — описание обстановки	{	<ol style="list-style-type: none"> 1 Кёркуннепе хура пёлёт пёрмаях пйавать, Силпеле пуна майёпе вал куçсұль тйагать. 2 Масар çинчи вййла йймри хумханса ларать, Йймра хушшинче сұт хёрес сұталса ларать. 3 Йймра хушшинчи хёрес çине хёр хурланса пйахать: «Çака хёрес айёнче ман анне выртать. Сыврах, анне, хёсёк тупйакра ййвар ййхупа, Эпё килтём тйпру çине ййвар хуйхйапа.
завязка и развитие с кульминацией	{	<ol style="list-style-type: none"> 4 Эс вилсен пёр-ик кунтанах урйх аннерен Хёнү-сапу, патаксийу ман пуçран сурет. 5 Çамрйк хёрён чёрё юнне ют амйш ёмет, Чёрё юнё пётсе пырса, вйй пётсе ситет. 6 Çамрйк хёрён чёрё юнё йна ситес сук!»
развязка	{	<ol style="list-style-type: none"> 7 Амйш тйпри патнелле вал аран сывхарчё. 8 Масар çинчи вййла силё хыттан уларё, Хёр макйрнй сасёсене вёсёртесе кайрё.
В переводе:		
введение — описание обстановки	{	<ol style="list-style-type: none"> 1. Осенью черная туча непрерывно плывет, Гонимая ветром, она роняет слезы. 2. На кладбище старые ветлы, качаясь, стоят, Среди ветел белый крест светится. 3. На крест среди ветел девушка с тоскою глядит:
завязка и развитие с кульминацией	{	<ol style="list-style-type: none"> 4. «Под этим крестом моя мама лежит, Спи, мама, в тесном гробу тяжким сном, Пришла я на могилу с тяжелым горем. 5. Как только ты умерла, через пару дней от мачехи Унижение, побои над моей головою нависли. 6. Кровь юной девушки злая мачеха сосет, Кровью истекаю, силы оставляют. 7. Кровь юной девушки ей не достанется!»
развязка	{	<ol style="list-style-type: none"> 8. К могиле матери она еле-еле припала. 8. На кладбище сильный ветер громко завыл, Звуки рыданий девушки унес.

В XX столетии в музыкальный обиход чувашского народа входит большое число мелодий непосредственно через русский городской фольклор с текстами, переведенными на чувашский язык, или подтекстованных новыми словами (нередко литературного происхождения) на чувашском языке. Например, мелодия песен «Александровский централ» распространилась в ряде районов под названием «Комсомолка юрри». Напев песни 20-х годов «Кирпичики», имевший широкую международную известность¹, распространился и в Чувашии со словами

¹ В 1929 году на музыкальной конференции в Ленинграде говорилось: «Нет, кажется, ни одного уголка в нашем СССР, где бы эти знаменитые “Кирпичики” не пелись... проникли даже за границы СССР» [Наш музыкальный фронт 1929:59]. Несмотря на негативное отношение специалистов («цыганщина и бульварщина»), национальные варианты этой мелодии все-таки публиковались в сборниках, например, балкарских [Отаров, Холаев 1969.3], татарских песен [Нигмедзянов 1976.62].

«Саврайшпуçёнче»¹. Для этих песен характерны стихи различных слогоритмических форм, отсутствующих в старинной народной песне. Нередко они приближаются к силлабо-тонической организации литературного типа, их отличает также наличие рифмы. Например, в пейёт'е «Кёркуннепе хура пёлёт...» (приведен в примере 4.25) рифма попарно объединяет пятислоговые окончания строк в шести (из восьми!) строфах:

1 строфа:	... пёрмаях <i>шйвать</i>	→ ... вёл куççуль <i>тйкать</i>
2 строфа:	... хумханса <i>ларать</i>	→ ... çуталса <i>ларать</i>
3 строфа:	... хурланса <i>пйхать</i>	→ ... ман анне <i>выртать</i>
4 строфа:	... йывёр <i>ыйхуна</i>	→ ... йывёр <i>хуйхана</i>
Но 5 строфа:	... урйа аннерен	... ман пуçран <i>çурет (!)</i>
6 строфа:	... ют амаш <i>ёмет</i>	→ ... вай пётсе <i>çитет</i>
Но 7 строфа:	... айна ситес <i>сук</i>	... араң <i>çывхарче (!)</i>
8 строфа:	... хытган <i>уларё</i>	→ ... вёçтерсе <i>кайрё</i>

Пятая и седьмая строфы, лишенные рифмы, напоминают о том, что традиционной для чувашской народной песни и на современном этапе остается слогочислительная силлабика. О том же говорит и отсутствие строгой силлабо-тонической стопности: если строки такой песни продекламировать, то равномерная акцентность (она есть в напеве) исчезнет.

Для песен этого стиля характерна закрепленность стихотворного текста за определенной мелодией, вплоть до полной индивидуализации стиха с зафиксированным авторством: например, известен автор слов песни «Саврайшпуçёнче» (учитель Г. Калинин, опубликовавший их в газете).

4.26. «Саврайшпуçёнче» [НА 256.132]

Вёр _ ман а _ йён _ че, Сав _ раш _ пу _ сён _ че,
 Эп су _ рал _ на _ ча _ ваш я _ лён _ че,
 Вун _ са _ ккар _ та чух ю _ рат _ рам хё _ ре,
 Ас _ ту _ мас _ тп хаш ва _ хат _ ри _ не.

¹ Распространенность в Чувашии доказывается шестнадцатью вариантами из разных районов, хранящимися в НА ЧГИГН (84А.4; 113.1; 129.250; 142.81; 149.3; 234.78; 236.35; 237.16, 125; 251.102; 256.28, 38, 97, 132, 162; 264.10). Опубликован также вариант напева с другим текстом [Антонов, Климов 1993:102].

2. Мӑнкун иртеччӗ, сӑмӑк сӑтетче.
Эп купӑспа вӑййӑ тухатӑм.
Сарӑ сӑслӗскер, кавак куслӗскер,
Астӑвап-ха: епле ташпатчӗ!..
<...>

Перевод: 1) В лесном селе, в Урмандееве / Я родился в чувашском селе. / В восемнадцать лет полюбил девушку, / Не вспомню уже — когда именно. 2) Прошла пасха, настала троица. / Я с гармонью вышел в хоровод. / Белокурая, голубоглазая, / Помню: как она плясала! <...>

4. Устное наследие в XX столетии

В истории чувашской культуры двадцатый век, с его политическими и социальными переворотами, образованием национальной автономии, индустриализацией, урбанизацией, образует отдельный — новейший — этап. Особенность его в российском периоде истории устной музыки чувашей состоит в том, что, наряду с устным фольклорным видом музыки, в Чувашии возникает и быстро развивается новая форма национального музыкального творчества — профессиональное композиторское и исполнительское искусство. Их одновременное сосуществование знаменуется не только количественным увеличением «суммы» форм творчества, но и качественными изменениями: постепенным вытеснением и угасанием аутентичных форм традиционной культуры. Эти явления, заметные уже в предыдущем XIX веке, превращаются в ускоряющийся процесс, направляемый волей и сознанием активных преобразователей российского общества, буквально претворявших в жизнь тезис К. Маркса о том, что мир недостаточно объяснять, «дело заключается в том, чтобы изменить его». Как и на предыдущих этапах, очередной исторический «вызов» пробудил адаптационные механизмы традиционной культуры, и вызвал к жизни формы ее вторичного бытования. Устная культура из обрядовой и бытовой сфер все более перемещается в сферу музыкально-сценического любительства, питая в ней направление, именуемое *фольклоризмом*.

4.1. *Аутентичные формы устной культуры в XX столетии.* Аутентичный фольклор продолжал функционировать, хотя сфера его бытования в связи с изменениями в структуре социальных отношений — ломки традиционного уклада жизни крестьян в результате коллективизации, ростом доли городского населения — резко сужается. Старая обрядовая песня теснится лирикой нового музыкального стиля, опирающегося на закономерности, чуждые основам национального музыкального мышления. Разрушительное воздействие социально-экономических условий усугубляется нигилистическим отношением к культурной архаике со стороны партийно-советской бюрократии, взявшей на вооружение теорию «двух культур в каждой национальной культуре». В фольклорном наследии специалисты начинают выискивать «прогрессивные» и «реакционные» элементы, с целью искоренять вторые. В соответствии с этим уже в конце 20-х годов реакционными признаются проявления традиционной обрядовой жизни (как христианской, так и дохристианской), проведение народных праздников и развлечений — таких, как хороводы, праздники пахоты и сева (акатуй), урожая (кӗр сӑри), святки, рождество, масленица и т.п. Народную песню искусственно расчлениают на «бедняцкую» и «кулацкую». В Чувашии в наиболее обнаженной форме подобные (потом их назовут «вульгарно-социологическими») рассуждения были характерны для выступлений видного деятеля музыкальной культуры республики того времени И.В. Люблина.

Например, перед исследователями народного творчества во главу угла он ставил «такие задачи, как: выявление классовой сущности чувашских крестьянских песен, вскрытие их идеологического содержания, проблема выявления, через соби- рание песен, классовой борьбы...» [Люблин 1932:VI]. К «кулацким» он относил песни, отличающиеся «задорным, иногда вызывающим характером», которые «по- ются в более быстром темпе и имеют четкий ритмический рисунок», в поэтичес- ком содержании которых отражается удовлетворение жизнью. В сборнике «Песни верховых чуваш» (1932) в этом отношении «особенно любопытна», по его мнению, «Шукӑльсен юрри» («Песня щеголя»), приводимая в примере 4.27.

4.27. «Шукӑльсен юрри» («Песня щеголя»). [Максимов 1932.100]

Умеренно, хвастливо. Отчетливо. $\text{♩} = 104$

Са _ рӑ тӑ _ лӑп _ не йӱ _ ле я _ рам - и?

Кӑ _ рӑк ум тӑр _ ле _ ни шо _ кӑ _ лин ку _ рӑн _ тӑр - и?

2. Хура кӑрӑкӑме йӱле ярам-и? (2 хут)
- Саппан арки вӑс тӑрлени шокӑлин курнтӑр-и? (2 хут)
3. Тӑвансем хушшинче саркаланам-и? (2 хут)
- Эпӑ юр юрланине лайӑххӑнах илтӑр-и? (2 хут)

Перевод: 1. Не распахнуть ли мне желтый тулуп, чтобы видны были узоры на полубубке? 2. Не растегнуть ли мне черный полубубок, чтобы видны были узоры фартука? 3. Не разойтись ли мне погромче в кругу родных, чтобы лучше услышали, как я пою?

Упоминаний о добротных, украшенных узорами одеждах оказалось достаточно, чтобы отнести эту веселую шуточную песню к разряду «кулацких». Следствием подобного «классового подхода» стали примитивно-прямолинейные рассуждения и партийных идеологов. Так, в 1932 году в речи секретаря Чувашского обкома ВКП(б) безапелляционно утверждалось, что «до революции Чувашия не могла петь радост- ных песен. Старые песни были направлены на то, чтобы хоть немного облегчить переживаемые нужду, гнет и страдания. Дореволюционная песня родилась из стра- даний...» [цит. по: Люблин 1934:8]. При этом песни, не вписывавшиеся в заданную схему, уже только по этой причине считались ненужными. Например, литератор В. Алагер писал: «А песню “Ака-суха юрри” (“Песня пашни и сохи”) следует считать только этнографическим материалом. Ее содержание от сегодняшних дней стоит не- выразимо далеко. Устаревшая, древняя песня. В наших условиях она не может быть использована. Мы бьемся, засучив рукава, не за соху — за плуг, за трактор, за МТС, одним словом, за механизацию сельского хозяйства. Вместо “Ака-суха юрри” трудо- вому народу нужны песни, помогающие решать задачи в деле механизации сельско- го хозяйства. Вслед за извивами напева “Ака-суха”, за медленной поступью нам впе- ред не пройти. Ее мелодия, как пахота медленно, неглубоко царапающей сохой, так же лишена скорости. И вообще, она нас тащит не вперед, а назад» [Алагер 1931:40].

Перед собирателями фольклора ставилась задача уделять «особое внимание... сбору художественных произведений послеоктябрьского периода» [Собирайте

фольклор 1936]. Тем самым стимулировалось появление так называемых «новобытных» народных песен, импровизировавшихся догадливыми исполнителями по просьбам фольклористов. Так, сюжет старинной шуточной песни парней о возможности поиграть с девушками в праздничные дни (параллель: о возможности перейти реку в морозные дни):

Пирн Коснар шыв пӑнсассӑн
Мёне кирлӗ йӑс кӗпер?
Манкон эрни тохсассан
Мёне кирлӗ сӑра хӗр?

[Максимов 1932.29]

Перевод: Когда наша речка Коснар замерзнет, / Зачем нужен медный мост? / Когда пасхальные праздники закончатся, / Зачем нужна красна девица? —

легко превращался в песню о возможности жить без богачей, когда создаются колхозы. Параллель оставалась без изменений:

Атӑл сӑнче пӑр пӑнсан
Пире кӗпер кирлӗ мар.
Колхоз тунӑ вӑхӑтра
Пире пуян кирлӗ мар.

[НА 119:9]

Перевод: Когда Волга замерзнет, / Нам не нужен мост. / Когда создается колхоз, / Нам не нужен богач.

Благодаря этому в записях чувашского фольклора появились песни о новой жизни («новобытные», «колхозные» и т.п.) и, наоборот, специальные песни об угнетении («тараху юрри»), «кулацкие» и т.п. Ни до конца 20-х, ни после 40-х годов XX столетия подобные песни не фиксировались. Но в быту многие из них продолжали пребывать в традиционном «досоветском» виде. Выполняя «социальный заказ», крупнейший знаток народной музыки С.М. Максимов составил специальный сборник «13 чувашских песен нового быта». Один из характерных образцов — «Хёрлӗ улах юрри» («Песня красных посиделок»):

4.28. «Хёрлӗ улах юрри» («Песня красных посиделок») [Максимов 1934.1]

Умеренно

Сӑл ту сӑн че сӑл ар ман пул ман пул сан
 Си _ ес сук _ чӗ хра тул сӑк _ ри _ се.
 Сав _ рӑ _ нать хӗ _ вел,
 Сав_рӑ _ нать хӗ _ вел вӑ _ хӑт сит _ сес _ сӗн.

2. Çакă та Совет влаçĕ пулман пулсан
 Утас çукчĕ эфир çутгалла.
 Çаврăнать хĕвел,
 Çаврăнать хĕвел вăхăт çитсесĕн.

Перевод: 1. На высокой горе ветряной мельницы если б не было, не есть бы нам гречишных лепешек. / Возвращается солнце, / Возвращается солнце, когда пора настает. 2. Этой Советской власти если бы не было, не выйти бы нам к свету. / Возвращается солнце, / Возвращается солнце, когда пора настает.

Напев песни «Хĕрлĕ улах юрри» неоднократно фиксировался и с традиционным текстом. В частности, в книге «Песни низовых чувашей» опубликован вариант с классическим гостевым сюжетом в записи 1975 года [ПНЧ 1982.151]:

1. Сĕнсен — пер ёссĕм, ай, килет-çке,
 Ёссен — пĕр юрлассăм килет-çке.
 Тăван халь кăна,
 Ёç те çи кăна, çамрак чух кăна.
 2. Куриччен курассăм, ай, килет-çке,
 Курсан — калаçассăм килет-çке.
 Тăван халь кăна,
 Ёç те çи кăна, çамрак чух кăна.

В переводе:

1. Если предложат — пить, ай, хочется ведь,
 Если выпьешь — пить хочется ведь.
 С родными (вместе) пока,
 Веселитесь пока, молодые пока.
 2. Пока не увидишься — видеть, ай, хочется ведь,
 Если увидишься — поговорить хочется ведь.
 С родными (вместе) пока,
 Веселитесь пока, молодые пока.

Таким образом, «методика» создания новобытных песен заключалась в простейшей перетекстовке традиционных песен, большей частью подвижных по темпу, бодрых по характеру, при сохранении, как отмечал С.М. Максимов, «основных национальных особенностей чувашской песни» [1934:4].

Так практически осуществлялись указания, чтобы «могучая волна искусства» была подчинена задачам пятилетки индустриализации, а путь к этому виделся таким: «Нам нужно окончательно уничтожить все, что тормозит наступление новой жизни... Рассказы и песни о старом надо пронизать ненавистью к этому старому, ибо прежняя жизнь была тяжела и ненавистна. Наоборот, воспевая новый мир, надо показывать пафос строительства...» [цит. по: Люблин 1934:8—9].

Особенно быстро утрачивалось искусство традиционного инструментального музицирования. Ценности народной инструментальной музыки и народного танца не поддавались вульгаризации в такой же степени, как это мы видим в песне. Эти области народного искусства не отвергались, но фактически были предоставлены сами себе.

В ряду наиболее ценных музыкальных инструментов, бытовавших в народе и способных служить символами чувашской народной музыкальной культуры, до XX столетия сохранялись весьма совершенные и богатые по своим возможностям струнные *кесле* (гусли), *сĕрме купăс* (гудок, совр. скрипка), *тăмра* (лютневидный, совр. балалайка), духовые *шĕпĕр* и *сăрнай* (волынки), *шăхлич* (флейта)¹. Но если народная вокальная (песенная) культура всегда сохраняла свою жизнеспособность, адаптиру-

¹ Полный перечень чувашских народных инструментов включает более пятидесяти названий. См. в статье [Чернов 1991:66—80].

ясь к любым переменам в жизни этноса, то традиционная инструментальная музыка в течение последних 100—150 лет не получила развития. Об исполнительстве на народных инструментах в 1930-е годы говорилось в тоне равнодушной констатации: «Любопытно ...отметить, что такой музыкальный инструмент, как “пузырь”, почти окончательно вышел из употребления и уже является редкостью... То же самое можно сказать о гусях...» [Люблин 1934:66]. К концу XX столетия у чувашей традиция народного инструментального исполнительства прервалась, и практически все они оказались на грани полного исчезновения. Считалось «прогрессом», что на первый план в быту (причем не только у чувашей, но и у всех соседящих народов, в том числе и у русских) вышел такой относительно новый инструмент, как гармоника. Не велась работа и по изучению и развитию народной хореографии.

Результаты этой политики были закреплены в послевоенные годы. В книге «Поет чувашский народ», «обобщающей, — как сказано в предисловии, — 40-летний путь развития чувашского народного творчества», они оценивались согласно формуле начала 30-х, но теперь — в тоне констатации свершившихся перемен: «Теперь в чувашском крае... вместо закоренелых предрассудков и заскорузлых привычек восторжествовало передовое коммунистическое сознание; вместо тоскливой заунывной песни, оплакивавшей горькую судьбину чувашского крестьянина, зазвучала бодрая жизнеутверждающая песня, песня свободного труда и героической борьбы» [Поет чувашский народ 1962:5]. В местностях, где молодежь по старой традиции еще собиралась на весенний праздник уяв, его проведение отныне прямо запрещалось партийными и комсомольскими функционерами, буквально разгонявшими его участников. Некоторые праздники приспособлялись для выполнения идеологических функций. Так, в 50-х годах акатуй был совмещен с датой образования государственной автономии (конец июня) и превращен в большой концерт художественной самодеятельности под названием «Праздник песни и труда». История и смысл этого превращения раскрыты в очерке В.Т. Ржанова «От старинного национального праздника “Акатуй” — к празднику песни» [Поет чувашский народ 1962:132—135].

4.2. *Вторичное фольклорное исполнительство.* По опыту многих культур известно, что, уходя из традиционного крестьянского быта, устная музыка становится предметом этнокультурных (художественных и научных) интересов образованной части народа. Наступил момент, когда и чувашская традиционная фольклорная музыка преодолела привычный круг «внутреннего потребления» в крестьянском обиходе. В XX столетии она впервые появилась на концертной эстраде. Необходимым условием для этого было преобразование из одного вида музыкального искусства (устного фольклорного) в другой — исполнения произведений по типу вокальной музыки на письменной основе. Синкретическое тождество создателя, исполнителя и слушателя распадается. Процесс идет по двум неравнозначным руслам, объединяемым понятием фольклоризма: 1) адаптация народной музыки к условиям сцены посредством композиторской обработки (так называемый композиторский фольклоризм) и 2) воспроизведение на сцене народной музыки — как естественными носителями-этнофорами, так и образованными исполнителями, разучивающими предварительно записанный текст без каких-либо украшений или обработки. Подобное воспроизведение впоследствии получило название *вторичного фольклорного исполнительства*. О других явлениях, развивающихся в русле композиторского творчества, подробнее будет говориться во второй части нашего

исследования. Перенесенное на сцену устное фольклорное исполнительство в условиях XX столетия оказалось наиболее близким аутентичной фольклорной традиции и жизнеспособным ее продолжением. В данном разделе мы касаемся только трансформации непосредственно устной культуры.

Опыт вторичного фольклорного исполнительства в Чувашии стал возможным после опубликования нотных записей чувашских народных песен в сборнике «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним» [Образцы 1908]. Эта книга стала поводом для заседания Симбирской губернской архивной комиссии, посвященного чувашской песенной культуре. Учитель пения И.М. Дмитриев с воспитанниками Симбирской чувашской учительской школы подготовил для него специальную программу. Вечер состоялся 19 января 1909 в зале Дворянского собрания и продолжался, как сообщала печать, несколько часов [ЧНП 1909:6]. Всего исполнено было 13 отдельных номеров по каждому из отделов сборника с образцами разных жанров. Исполнялись песни без обработки, хор учеников (существенно, что все они — выходцы из крестьянской среды) пел в унисон, изображая звучание «натуральной» народной песни.

В последующие годы вторичное фольклорное исполнительство отходит на второй план, поскольку национальное музыкальное искусство развивается главным образом в русле профессионального композиторского творчества, и даже народная песня звучит только в обработанном виде. Тем не менее на протяжении XX столетия вторичное фольклорное исполнительство в Чувашии пережило две волны подъема.

Первая из них поднялась под влиянием установления демократических свобод после Февральской буржуазной революции¹. В селах и городах Чувашии возникали национальные вокальные и инструментальные ансамбли, репертуар которых, за недостатком композиторской музыки, составляли главным образом необработанные народные песни и инструментальные наигрыши. Особо следует выделить факты первых исполнений целых фольклорных композиций — прототипов более поздних фольклорных инсценировок. Так, в феврале 1918 года в Казани учащимися-чувашиами инсценировалась «Чувашская свадьба», а в июне того же года в селе Аликово Норусовской волости местные чувашские учителя, наряду с исполнением обработок народных песен, показали сцену этнографического характера «Проводы рекрутов».

В 1920-е годы на вторичное фольклорное исполнительство оказывает непосредственное влияние быстро прогрессирующая тогда в Чувашии музыкальная фольклористика. Выходят из печати сборник народных песен [Максимов 1924, 1932] и, одновременно, сборники их хоровых гармонизаций [Павлов 1924, Максимов 1926]. Последним в сценической практике отдается предпочтение, и обработки начинают вытеснять исполнение собственно фольклорной музыки.

Примечательным явлением вторичного фольклорного исполнительства в этом периоде стал цикл «Этнографических концертов», проводившихся в Чебоксарах (по образцу этнографических концертов научно-художественного характера, организовывавшихся с 1893 года в Москве) ежегодно в 1926—1930 гг. Но «чистота» фольклорности в них не была целью. О программе первого из этих концертов сообщалось в печати: «На этом вечере чувашский хор покажет много вновь созданных чувашских песен, а чувашские солисты, например, Васильев (прибывший осенью), Анна Ив. Токсина и др., исполнят художественные песни. Еще для вечера следует пригласить музыкантов из народа (гуслиаров, певцов и др.). Перед началом

¹ Точно так же, как первый опыт 19 января 1909 года был порожден обстоятельствами, возникшими после Первой русской революции 1905 года.

тов. Максимов прочтет лекцию о чувашской музыке» [Милли 1925]. Таким образом, собственно фольклорное исполнение в них занимало незначительное место, основную часть программ заполняли хоры и академически подготовленные солисты, певшие обработки народных песен, часто под аккомпанемент рояля.

В 1930-х годах, в результате уже описанных изменений официальной культурной политики, непереработанный (аутентичный) фольклор признается не отвечающим современности и надолго исчезает из репертуара исполнителей, допускаемых на сцену. Понятие *народного творчества* заменяется понятием *художественной самодеятельности*, не совпадающим ни с прежним любительством, ни с фольклорным исполнительством. Для руководства художественной самодеятельностью в 1936 году начали создаваться специальные учреждения — Дома народного творчества — во главе с Всероссийским домом народного творчества им. Н.К. Крупской. Самодеятельность же с самого начала была ориентирована на новые темы и формы (чаще всего — формы профессионального искусства). И хотя одно из центральных понятий насаждавшейся эстетики так называемого социалистического реализма — народность искусства — не позволяло игнорировать собственно народные традиции, повсюду песня, танец, костюм были подчинены требованиям сцены и условиям концертной жизни современного города. Оставаясь «народными» по названию, на самом же деле они переосмысливались и перерабатывались, украшались профессиональными композиторами, постановщиками, художниками. Фактически это был новый жанр искусства, ранее не существовавший. Для исполнения произведений этого жанра создавались, на основе любительских, профессиональные хоры, танцевальные коллективы и национальные ансамбли песни и пляски. Только в Поволжско-Приуральском регионе в 1936—1939 годах возникли удмуртский, татарский, марийский и чувашский государственные ансамбли песни и танца. Народное искусство — искусство самих масс — стало превращаться в создаваемое профессионалами искусство для масс (признание, что для его представления перед массами привлекались самодеятельные исполнители, не отменяет факта профессионализации форм творчества). Главным репрезентантом-носителем народной музыкальной культуры с 1930-х годов стал Государственный ансамбль песни и танца Чувашии, программы которого считались фольклорными и служили образцом для всех самодеятельных исполнителей.

Возрождение вторичного фольклорного исполнительства — подъем его второй волны — в Чувашии произошло уже за пределами рассматриваемого нами периода, в 1970—1980-х годах, когда движение фольклорных коллективов началось по всей стране. Оно стало результатом и стихийной инициативы «снизу», и усилий государственных учреждений, постепенно изменявших свое отношение к народной культуре. Настало время осознания результатов предшествующей культурной политики государства. Для сохраняющихся здоровых сил общества среди подлинно массовых видов музыкального творчества едва ли не единственной надежной опорой в этой ситуации осталась народная культура, несущая естественные жизненные ценности.

На протяжении более чем вековой истории изучения чувашской народной музыки исследователи неоднократно отмечали ее общую устойчивость по отношению к влияниям великорусской музыкальной культуры. Это не означало изолированности музыкального быта чувашей, в первую очередь их христианизированного боль-

шинства, от культуры великого государствообразующего народа, носителя духа государственного же православия. Обобщая наблюдения над чувашско-русскими этномузикальными параллелями, еще раз подчеркнем их многоплановость и многосторонность, а отсюда — трудность вычленения из обильного материала, описания и систематизации. Взаимодействия в сфере музыки, начавшиеся с середины XVI столетия, стали постоянными и постепенно возрастали по своей интенсивности и многосторонности. В определенной степени их можно структурировать в *этногеографическом* аспекте. Так, особенно ощутимы следы контактного влияния в культуре чувашской диаспоры (мы рассмотрели их на материалах закамско-приуральской и средневолжской этнотерриториальных групп). Материалы «метропольной» чувашской территории в этом отношении демонстрируют значительно меньшую подагливость. Другой аспект изучения чувашско-русских этномузикальных параллелей — *жанрово-типологический*. Процессы шли по-разному в сфере традиционной обрядовой культуры, наименее поддающейся внешним контактным влияниям, и в неприуроченной лирике, особенно молодежной — более ориентированной на новации.

В числе параллелей мы видим как отражения явлений русской музыки в чувашской, так и сходные явления, формировавшиеся в обеих культурах примерно в одно и то же время на определенном историческом этапе. *Отражением, или заимствованием*, можно считать некоторые новации в музыкальной культуре традиционного стиля, такие, как:

- рождение новых жанров, в том числе рекрутских песен *салтак ачисен юррисем*, или *салтак юррисем*, песни переселенцев, получившие описательное наименование *сён сёре каякансен юррисем*;

- новации в жанровой терминологии, в частности в некоторых весенних праздниках;

- подробно разобранные в нашей работе стилевые новации в закамско-приуральском *уяв’е*;

- рождение нового музыкального субдиалекта — средневолжского.

Результатом одновременно или совместно шедших процессов являются следующие *сходные явления*:

- трудовые песни, связанные с отхожими промыслами, например бурлацкие песни, припевки плотогонов, матросов, свайщиков;

- музыка нового стиля, аналога стиля русской городской песни.

Рассматриваемый период ознаменовался началом эрозии системы архаичной традиционной культуры чувашского народа. К этому привели явления социально-экономического и политического порядка, поставившие на повестку дня вопросы выживания самой традиционной культуры в условиях наступавшего капитализма.

Сегодня можем подытожить, что в основных своих свойствах чувашская музыкально-поэтическая система выдержала испытания этого исторического периода, особенно же — катастрофических XIX и XX столетий. Чувашская культура существует как таковая и в наступившем третьем тысячелетии. Вместе с тем она не осталась неизменной. Ряд новых процессов в ней был стимулирован широкими контактными взаимодействиями с русской культурой. В частности, развитие в составе Российского государства породило с конца XIX века новые явления, к рассмотрению которых мы переходим во второй части книги.

Часть 2
Начало новой истории
чувашской музыки

Если представить себе условную кривую, символизирующую динамику этнокультурного развития чувашского народа за последние четыре столетия, иначе говоря, — в документированное письменными источниками время, то получится асимметричная вогнутая дуга. Начнется она с высокой точки, соответствующей уровню культуры и экономики крестьянского хозяйства в XVI столетии, вполне сопоставимого с уровнем пришедших в Поволжье русских — вопреки априорно принятому советской историографией одностороннему тезису (восходящему к высказыванию К. Маркса) об односторонне понимаемой цивилизаторской роли России. По данным автора монографии «Первые национальности России: царская империя и народы Среднего Поволжья с XVI по XIX век» (1982) Андреаса Каппелера, «нерусские народы Среднего Поволжья по уровню развития сельского хозяйства не уступали русским, ...положение ясачных людей ввиду проведения политики статус-кво было лучшим, чем у русских крепостных крестьян... Автор считает невозможным говорить о цивилизаторской роли русского народа в отношении народов Поволжья, Востока, о прогрессивном влиянии на них общественно-экономического строя, юридических норм, экономики и культуры России» [Димитриев 1992:29].

Уровень этот постепенно понижался в XVII — XVIII веках — это никогда не оспаривалось даже советскими историками. В частности, «нельзя считать также прогрессом, — говорилось о периоде после присоединения к Российскому государству, — замену акапусь [чувашского плуга] сохой (в действительности... она отражала только ослабление и уменьшение тяговой мощи крестьянского хозяйства)» [Кузнецов 1957:11].

Самая низкая точка нашей воображаемой дуги окажется сдвинутой к первой половине — середине XIX века: она отобразит экономический упадок и этнокультурную самоизоляцию, выражавшуюся в «культурном и идеологическом герметизме» (использую понятие, введенное Ю.М. Артемьевым). Именно в середине XIX столетия наиболее громко звучали предсказания ученых о неизбежности вымирания чувашей. Озабоченность их перспективами высказывал, например, финский исследователь Аугуст Альквист в 1857 году: «Чувашский язык очень благозвучный, и конструкция речи в нем отличается удивительной точностью и замысловатостью. Эти свойства делают чувашский язык достойным лучшей участи, чем, оставаясь в настоящем положении, постепенно приходиться ему в упадок или продолжать жить только на страницах грамматики. Однако чувашскому языку мы не можем предсказать счастливой будущности. Хотя среди чуваш очень мало знающих русский язык, а тем более среди женщин, влияние которых на сохранение народного языка

несравненно сильнее, хотя чуваша живут сплошной массой, и если среди них попадаются русские, то это непременно или члены церковного причта или же торговцы, хорошо владеющие чувашским языком, но несмотря на все это, чувашский язык в одно прекрасное время может совсем вымереть. Что касается чувашской литературы, преподавания на чувашском языке, управления и суда, то об этом и речи не может быть, об этом не приходится и мечтать. Оригинальной чувашской литературы совсем нет... В народном образовании ощущается сильнейшая нужда, но оно едва еще зарождается, и коль скоро возникает вопрос об этом серьезно, то преподавание допускается только на русском языке, как это, по крайней мере, было до сих пор» [цит. по.: Егоров 1954:3].

Тем не менее, рисуемая нами «линия жизни» завершается неожиданно крутым подъемом, проявившимся и в образовании, и в сфере культуры, и в национальном самосознании в начале XX в. О некоторой неожиданности этого подъема позволяет говорить не только контраст его с расхожими представлениями образованного общества об ограниченности культурного и интеллектуального потенциалов «инородцев», но и некоторые соотносительные характеристики процессов развития их национального самосознания в этом периоде. Их мы находим, например, в исследовании современного швейцарского ученого А. Каппелера «Предпосылки и развитие национальных движений в Среднем Поволжье в сравнении с другими регионами Российской империи». После анализа большого фактического и статистического материала автор ставит вопрос: почему в конце XIX—начале XX вв. национальное движение чувашей «развивалось быстрее и успешнее, чем у других народов?», указывая, что ответ на него могут дать дополнительные сравнительные исследования [Каппелер 1996:209].

Думается, для объяснения — конечно, не исчерпывающего, но, тем не менее, приоткрывающего существенные механизмы замеченного историком чувашского феномена — следовало бы обратить внимание на масштабы и результаты деятельности И.Я. Яковлева, выдающейся не только по национальным, но и по российским меркам личности из чувашей, возможно, мало известной западному исследователю. Безусловно, Иван Яковлевич Яковлев действовал в русле времени, опираясь на идеи и непосредственную поддержку российских просветителей, прежде всего Н.И. Ильминского — «апостола инородческого просвещения» (выражение Яковлева)¹, и сам вошел в историю как просветитель. Ему выпала судьба находить способы преодоления культурного «герметизма», вывода всего единоплеменного себе этноса на пути современной цивилизации, приемлемые как для чувашского народа, так и для властей империи, стороживших малейшие проявления заботы о национальной культуре (любой, кроме великорусской) как поползновения к «сепаратизму».

Сам Яковлев, еще не имея исторической перспективы для оценок, с молодости интуитивно ощутил значимость происходящего. Процесс созревания идеи национального просвещения прослеживается по некоторым яковлевским формулировкам, несмотря на высшую степень осторожности, сопровождавшей его писания всю жизнь. Так, уже в письмах 1870-х годов он переходит от почти бытового полуироничного «наши чувашские дела» (к Ильминскому, 24.06.1871) к высокообобщенному понятию *чувашское дело* (Рекееву, 18.10.1873, также 17.03.1874).

¹ Николай Иванович Ильминский (1822 — 1891) — крупнейший деятель просвещения нерусских народов Поволжья, создатель особой системы образования и воспитания, которая дала направление просветительской деятельности выходцам из этих народов.

Возможно, первоначальная формулировка скромна демонстративно, ибо обращена студентом-первокурсником к почитаемому наставнику и, что существенно, не инородцу. В обращении же к собственному воспитаннику-чувашу двадцатипятилетний учитель Яковлев не сдерживает себя, когда стремится вдохновить его, придавая некоторый пафос своим наставлениям. Вскоре, впрочем, пафос выветрится, Яковлев и Ильминскому будет писать о *чувашском деле* (письма от 11.11.1875, 28 — 29.08.1876). Потом найдутся и другие обозначения: в период стабилизации деятельности школы Яковлев обращается к тем же корреспондентам с одинаковой формулой о *деле просвещения чуваш* (Рекееву, 30.11.1881; Ильминскому, 02.04.1884). Разные ее варианты, то и дело мелькающие в текстах (*дело чувашского просвещения, чувашско-просветительное дело*), увенчиваются фразой о *моих чувашских преобразованиях*, продиктованной семидесятилетним просветителем А.В. Жиркевичу [см. Яковлев 1997:232]. В этой великолепной формуле — уже не интуитивные ощущения, а ясное и твердое понимание масштабов и значения содеянного.

Пятьдесят лет деятельности Яковлева совпали с этапом национального возрождения, основанного на идеях гуманизма и просвещения, наблюдавшегося в этот период в истории многих народов, проживавших внутри Российского государства. Эпоха просвещения, пришедшая к народам Поволжья вслед за русским просвещением, имела и некоторые признаки национального Ренессанса: на фоне организуемой и поощряемой государством христианизации, в какой-то мере вопреки ей, получает развитие светское начало в духовной культуре, наблюдается еще не расцвет, но рождение и быстрое развитие свободных искусств. Перепись 1897 года уже фиксирует нескольких выходцев из чувашей, занимающихся наукой, литературой и искусством, т.е. профессионалов в интеллектуальной деятельности. В первые два десятилетия XX века у чувашей появляются в качестве национально-культурных явлений поэзия, художественная проза, театр, драматургия, сценография, графика, живопись, исполнительское и композиторское музыкальное творчество — вокальное и инструментальное. Рождаются выдающиеся произведения, такие, как поэма «Нарспи» и хоровые сочинения воспитанников яковлевской школы; около века они стоят в ряду шедевров национальной художественной культуры. На основе современного гуманитарного знания чувашеведение развивается в отрасль современной науки.

Обобщение питомца яковлевской школы композитора и дирижера Ф.П. Павлова: «Дело, возникшее всего лишь в одном месте, в Симбирской чувашской школе, стало приносить свою пользу, распространившись среди чувашей повсюду. Здесь начинается *новая история чувашской музыки*» [Павлов 1928:15, цитируемый рус. перевод — 1971:257; курсив мой. — М.К.], — не устаревает, его подтверждает вся совокупность фактических материалов, накопленная современным музыковедением. Новая история чувашской музыки — предмет второй части нашего труда.

Очерк пятый

предыстория профессиональных форм чувашского музыкального искусства

1. О профессионализме устного типа

Человеческим цивилизациям известны два основных типа профессионального музыкального творчества. Они различаются как по этнокультурной локализации: *западный* и *восточный* (традиции устного профессионализма в Новое время наиболее развиты и прочны на Востоке, тогда как на Западе господствует письменный тип), так и по формальным признакам: *устный* — *письменный*. Об истории профессиональных форм музыкального искусства у чувашей, как и других народов Поволжья и Приуралья, до последнего времени было принято говорить только в связи с письменным типом профессионализма западноевропейского происхождения, заимствованным ими от русских начиная, в лучшем случае, с конца XIX — начала XX века; согласно же советской идеологической парадигме — после установления советской власти и осуществления так называемой «культурной революции» в России. Отечественная Музыкальная энциклопедия, например, утверждает, что «до Октяб[рской] революции 1917 г. музыкальная культура чувашей была представлена исключительно народным творчеством... Профессиональное музыкальное искусство в Чувашии зародилось после Октяб[рской] революции...» [Чувашская музыка 1982:256]. Соответственно, история даже известных национальных музыкальных сочинений, появившихся накануне (то есть ранее) октября 1917 года, укорачивается. Так, в многотомной «Истории музыки народов СССР» упоминается о якобы «первых сборниках чувашских народных песен» 1918 и 1919 годов издания [История... 1970:45]. На самом деле они не были ни первыми, ни сборниками собственно народных песен, а содержали партитуры обработок для смешанного академического хора, иначе говоря, настоящие *композиторские опусы*, причем хронологически далеко не первые. Многие из них поныне не утратили художественной ценности, входят в репертуар современных профессиональных хоров. Устоявшийся же в советском музыкознании тенденциозный миф («история... начинается в 1917 году») лишил основы любые предположения о какой-либо форме музыкального искусства в прошлом у чувашского народа и его предков, кроме фольклорной.

1.1. О формах профессионализма на ранних этапах истории. За отсутствием документированных свидетельств о формах музыкального профессионализма на

ранних этапах истории предков чувашского народа в Поволжье возможны только гипотезы. О древнейшем этапе — до прихода на территории нынешнего обитания, также полностью лишенном документации, несколько соображений уже высказано во втором очерке настоящей книги (см. его пятый параграф).

Относительно более близким и известным в истории чувашского народа представляется волжско-болгарский этап (VII — XIII вв.), разделяемый исследователями на раннеболгарский и домонгольский периоды. Рубеж проходит через X век, он связан со сложением государства, появлением к этому времени крупных центров — Болгара, Суvara, Биляра и других — и, соответственно, развитием в них городской культуры, принятием ислама ханом Алмушем и, вслед за ним, феодальной верхушкой и частью населения, преимущественно городского. «Прото-чувашские» племена оказались в числе тех, кто ислам не принял, предпочтя веру и другие духовные ценности собственных предков. Тем не менее, опираясь на представления, что язык чувашского типа выполнял в волжско-болгарском обществе функции государственного (по меньшей мере, до XI — XII вв., то есть до начала интенсивной кипчакизации общества), видный историк В.Д. Димитриев считает, что именно здесь древнечувашский этнос имел и свою первую государственность [см.: Димитриев 1995]. Принято считать также, что в домонгольское время среди тюркоязычных племен Болгарии шли интенсивные процессы стирания племенных различий. «С упрочением государства, с определением его территории и границ, с усилением внутренних экономических связей и с распространением на всей территории расселения тюркоязычных племен единой культуры и общего языка складываются все предпосылки для консолидации всех этих племен в единую болгарскую народность», — считают историки [История... 1980:21; о том же: История... 1983:35, Татары... 1967:9]. Отсюда логически вытекает и предположение, что лишь монголо-татарское нашествие 1236 — 1240 гг. прервало этот естественный процесс, направив его по разным руслам. «Устанавливая значительную общность этногонических судеб чувашского и татарского народов, — говорит по этому поводу археолог П.Н. Третьяков, — необходимо ответить и на другой вопрос: как же следует объяснить различия между этими народами, почему в области Волго-Камья сложился не один тюркоязычный народ, а два — чувашский и татарский?». Культурное наследие болгар, считает он, «очевидно... является таким же общим достоянием обоих народов, каким является наследство Киевской Руси для русского, украинского и белорусского народов» [Третьяков 1950:51]. Именно такой подход и дает основание рассматривать культурные процессы той эпохи обобщенно, с учетом культурной истории позднейших обществ — как чувашского, так и татарского. Обособление чувашей от официального языка и конфессии сказалось как на социальных процессах (развитие преимущественно вне городских условий), так и на особенностях этнической культуры чувашей в более поздние времена.

Общий уровень социально-экономического развития Волжской Болгарии, протекавшего в относительно мирных и благоприятных условиях, позволил создать высокую культуру. «Показательно, что приезжавшие... в Болгарию торговцы, дипломаты и путешественники, — констатирует известный татарский ученый А.Х. Халиков, — как, например, Ибн Фадлан в X веке из Багдада, Хамид ал-Гарнати в XII веке из Гренады, русские миссионеры и дипломаты X—XIII вв., венгерский монах Юлиан из Будапешта в XIII веке, не видят никакой разницы в культурном развитии своих стран и Волжской Болгарии» [см. в кн.: Давлетшин 1990:3]. К аналогичному выводу приводят и современные археологические данные по Болгарии

и Руси. В XII — начале XIII в. оба государства, считает М.Д. Полубояринова, «стояли на одном уровне развития ремесла, политической организации и общественных отношений» [1993:119]. Естественно допустить, что более чем полутысячелетняя волжско-болгарская эпоха не могла пройти бесследно и для музыкальной культуры. В городах и селах Волжской Болгарии, с их разнообразной и богатой жизнью, многосторонними связями с восточными государствами и Русью, музыкальное искусство должно было иметь те или иные профессиональные формы, как унаследованные с древности, так и порожденные современными потребностями и условиями. В частности, считал историк Н.В. Никольский, большие изменения претерпела музыкальная культура начиная примерно с X века, когда в Поволжье пришли «первые насадители новой музыки и новых музыкальных инструментов, как-то: лютня, канун (гуслеобразный инструмент), ребаб — струнный смычковый инструмент, скрипкообразный кеманче-а-гуц, духовые инструменты, напр., цалер или цурна (род гобоя) и ударные инструменты, напр., накари и дарбука (небольшой барабан)» [Никольский 1920:35]. Музыканты и поэты, использовавшие такой инструментарий, были востребованы как в простонародной, так и дворцовой среде.

Исследователи ранних этапов генетически родственной чувашам волжско-татарской культуры, исходя из аналогий у других тюркских народов, полагают, что «в XIII веке среди обитавших в Поволжье болгаро-тюркских и огузо-кипчакских племен исполнение народных сказаний на мирских сходах, на различных празднествах было прочной традицией» [Фасеев 1983:21]. Эти же представления экстраполируются и на культуру последующих эпох (с еще более явным акцентированием исламского контекста): «С полной уверенностью можно сказать, что в период расцвета Казанского ханства в его столице проводились так называемые «громкие зикры» [суфийские обрядовые «упоминания». — М.К.], включавшие специальные танцевальные, песенные, сольные и ансамблевые инструментальные виды музицирования...» [Сайдашева 2002:17].

Подобная общественная традиция могла поддерживаться только профессионалами — мастерами-сказителями (известными и сегодня, например, в культурах Средней Азии). В какой мере такая гипотетически полагаемая традиция болгар (и позднее — татар) могла характеризовать культуру средневековых проточувашей (как считается, складывавшихся из наименее кипчакизированной и неисламизированной части болгароязычного населения государства) — вопрос открытый¹. Если же она существовала, то столь значительное этническое образование Волжской Болгарии, как будущие чуваша, не могло каким-то образом не отразить ее в своей культуре. К сожалению, музыкальное искусство этого государства почти не исследовано. Достаточно сказать, что в специальной монографии о духовной культуре Волжской Болгарии [Давлетшин 1990] музыка не рассматривается вообще. Практически все, что известно об этом этапе истории музыкальной культуры, изложено на полутора страницах статьи татарского музыковеда М.Н. Нигмедзянова [1984:22 — 23]. Опираясь на те же материалы, впервые вопрос о существовании профессионального музыкально-поэтического искусства в казанский период истории поднимает З.Н. Сайдашева, и тоже в гипотетическом ключе: «Аналогично

¹ Тем более, что жанр эпического сказания, к которому апеллирует Фасеев, не получил развития ни в татарской, ни в чувашской среде. «Связано это с тем, — отмечает Р.Г. Ахметьянов, — что эпос (эпические поэмы тюрков) сохраняется, как правило, лишь у народов с родоплеменным делением. Деление же на племена и роды у татар и чувашей потеряло значение уже в XIV—XV вв., т. е. в эпоху сложения этих народностей. Вместе с разрушением племенной структуры ушла в прошлое и должность племенного барда, воспевавшего подвиги предков...» [Ахметьянов 1978:184 — 185].

музыкальной культуре мусульманского Востока, в Казани четко устанавливается жанровая дифференциация музыки на народную и профессиональную. Можно предположить, что роль профессиональных певцов, музыкантов в быту казанцев была настолько велика, что их образы получают отражение в литературных памятниках того времени» [2002:25]. Цитируется, в частности, описание сцены ликования казанцев в 1552 году: «И радоватися и веселитися почаша, лики творяще, и прелестные песни поющи, и скачуши, и плещуши руками, и играючи в гусли своя, и в прегудницы ударяющим, и шум и грохотание велико творяще...» [Казанская история 1954:149]. Музыкальный быт *неисламской* части населения Болгарии, Золотой Орды и Казанского ханства обычно отождествляется с фольклорным творчеством (его мы рассмотрели в третьем очерке настоящей книги). Формы профессионального искусства при этом остаются вне поля зрения исследователей.

Традиционное профессиональное музыкальное искусство Востока, как указывают исследователи, является плодом, во-первых, культуры городов, во-вторых, «в своем генезисе — культуры феодальных, придворных кругов, концентрировавших в себе интеллектуальные, научные, художественные устремления» средневекового общества [Шахназарова 1983:42]. Не следует также забывать, что названные круги общества концентрировали в своих руках и материальные ресурсы — еще одно необходимое (но как бы само собою разумеющееся) условие существования высоких форм профессионализма в художественном творчестве. Обозревая историю чувашей в составе Золотой Орды, затем Казанского ханства и Российской империи, констатируем, что чувашское общество, находясь в перманентной национальной несвободе, обескровливавшей его, все далее «отодвигается» и от высоких, в частности, городских, форм культуры¹.

В результате административной политики золотоордынских и казанскотатарских властей чувашская феодальная аристократия уже никогда не поднималась выше уровня сотских и десятских князьков и тарханов. В казанско-ханское время наметилась также тенденция к отчуждению чувашской административно-феодальной элиты от ценностей собственной традиционной культуры. Часть окружающих князей, сотников и тарханов, имевших льготы как управители улусов (они освобождались от податей) — «для упрочения своего положения... принимала ислам и отатаривалась, порывая этнокультурные и кровнородственные связи со своим народом...» [Очерки... 1985:69]. Отсюда вытекает, что в течение ряда столетий уже не существовало минимально необходимых условий для поддержания или развития национального профессионального искусства — ни в его придворной, ни в храмовой разновидности.

В Российском государстве политика административного подчинения «иностранцев» оказалась еще более жесткой. Представители нерусских народов целенаправленно не допускались к власти уже на уровне уездных учреждений. В течение

¹ Городская культура у чувашей продолжала существовать, но во все более ограниченных формах. Например, исследователь золотоордынской эпохи В.Л. Егоров считает, что Чебоксары, будущий административный центр Чувашского края, еще в XIV столетии представлял собой «чувашский город» [см. Димитриев 2003:15]. В российский период Чебоксары превращаются в типичный уездный городок, в котором чувашский этнокультурный компонент мало заметен. Вместе с тем в «Записках...» Александры Фукс подмечено, что, хотя «городов они терпеть не могут, живут в деревушках», при этом «почитают этот город [Чебоксары] как бы Чувашскою резиденциею» [1840:147, 153].

следующего столетия, пишет В.Д. Дмитриев, «...феодалная прослойка из чувашей — окружные князья (*пу*), сотные князья (*сёрпу*), десятные князья (*вунпу*) — постепенно редела и в 1718—1723 гг. вместе со служилыми чувашами (их было около 2,5 тыс.) по указам Петра I была нивелирована с государственными крестьянами» и, в конце концов, сам разряд чувашских сотников и тарханов прекратил свое существование [Дмитриев 2001:104; также: История... 1983:72, 87].

Выжила лишь так называемая патриархально-феодалная прослойка — так называемые сърме-пуяны и куштаны — состоятельные сельские землевладельцы, не имевшие прямого отношения к администрации. Но они не были в состоянии сконцентрировать в своих руках сколько-нибудь значительных в общенациональном масштабе богатств, и, конечно, не имели культурных потребностей и понятий, необходимых для формирования и поддержки художественной и интеллектуальной элиты — певцов, инструменталистов, композиторов, поэтов, художников. Так, собственно говоря, и была поставлена точка в истории *самой возможности* существования высоких форм устного профессионализма в национальной художественной культуре.

1.2. «Простонародные формы» устного профессионализма. В Новое время, уже обеспеченное письменными свидетельствами, у чувашей элементы профессионализма можно заметить только там, где они возможны в таких условиях, — в простонародной сельской среде и форме, близкой фольклорной: на ярмарках, праздничных гуляньях, в общинных обрядовых церемониях. По данным XVIII—XIX вв., не только в городах, но и в каждом селе находились искусные инструменталисты, сегодня в науке определяемые как «народные профессионалы». У чувашей они всегда были участниками свадеб и других сельских церемоний. Вознаграждались они подарками, деньгами, хорошим угощением [Мошков 1893:51; Никольский 1920:28]. Так, в 1783 г. Капитон Милькович описывал чувашский обычай, когда на поминках «старуха сверх установленной платы дарит своих музыкантов и из них игроку на волынке и гуслисту деньги кладет в зубы, а игроку на скрипке или на гудке — в гудок, и если же даст на скрипку шелку, после чего заиграет музыка...» [Милькович 1906:48]. Музыкантам не только платили, они особо почитались за способность подчинять людей необъяснимой власти звуков своего инструмента. Это нашло отражение, например, в поговорках и загадках: «Чунё пур та юнё сук» («Душа есть, лишь крови нет», о скрипке), «Пёр пёчэксё пимпёлтет пётём кильыша хускатать» («Одна малюсенькая птичка весь дом на ноги подымает» — о волынке шӑпӑр). «Пузырник у чуваш — волшебник, — пишет Спиридон Михайлов. — Во время свадеб больше всех отличается он, и если музыкант холост, то он совершенный победитель красавиц: ему они все подчинены и покорны. Думают чуваша, по своему суеверию, что пузырьник может колдовать и привораживать силою своего пузыря к себе девиц. Никто из чуваш не может с ним ссориться, когда он играет на свадьбе...» [1972:38]. Отмечает Михайлов и совершенствование исполнительской техники и конструкции инструментов: «...В старину были у них пузыри не с оловянными стволами, как ныне, а с кленовыми и даже с тростниковыми; были они небольшие и играли на них хуже нынешних музыкантов, потому что устроены они были не более как с четырьмя или пятью ладами... Ныне же есть пузырьники, умеющие играть на восьми ладах, и таковые считаются у них первыми пузырьниками» [1972:39].

Чувашские инструменталисты пользовались успехом и в русских домах. Имеется описание вечеринок в уездном городе Козьмодемьянске середины XIX века: «...Яв-



Ансамбль традиционных чувашских музыкальных инструментов. Фото 1930-х гг.

ляется на собрание в отличном сюртуке с припеченными кудрями молодец из чуваш с своими ручными гусями; за ним товарищ его со скрипкою и гитарою... Гусельщик из чуваш, видя неудачу, говорит в досаде своим исковерканным языком: “Нет, кусле с титаром [т. е. гусли с гитарой. — М.К.] не строишь, лучше давай играть одним кусли со скрипкой”. На этих инструментах и загудят, наконец, какую-нибудь игровую песню. А девушки, ожидавшие с нетерпением музыки, тотчас хором подхватывают и продолжают петь. Таким образом поют под музыку все игровые песни, которые разучены музыкантами весьма твердо, в особенности на гусях двумя известными здесь чувашскими молодцами, не оставляющими ни одной вечеринки без посещения, по особенной привязанности к ним девушек, как к виртуозам...» [Михайлов 1972:160 — 161]. Здесь, кстати, подмечена несовместимость ансамбля традиционных чувашских инструментов с европейской гитарой, уже тогда «модной» в уездном быту (но в аутентичном фольклорном музицировании волжских народов никогда не использовавшейся), хотя упоминаемые инструменты — струнные, т.е. родственные друг другу: «Гитара с гусями не приходится в строй, сколько бы они ни старались состроить квартет». Михайлов называет таких музыкантов «доморошенными артистами» и добавляет, что «многие из таких артистов поженились на русских девушках и живут очень хорошо».

В конце XIX столетия встречаются сведения и о музыкантах-чувашах, которые играют по городам в гостиницах, ходят по ярмаркам, ездят на пароходах и т.п. [Мошков 1893:51].

Своеобразную форму устного профессионализма можно усмотреть также в существовании выдающихся хранителей народной песенной традиции *юрăсă* или *юрă йсти*, (букв. *певец* или *мастер песни*), посвящающих жизнь собиранию и исполнению народных песен, а также сочинению собственных текстов и даже мелодий в соответствии с канонами фольклорного искусства. Из XIX века до нас дошли имена Хведи (ок. 1810 — неизв.) и Эмине (2-я пол. века; ее имя сохранилось только в

устных преданиях). Созданные Хведи поэтические тексты публиковались в книге Александры Фукс [1840]. Сочинительница песен и стихов Эмине — полумифический персонаж, вписывающийся в типологию *юрӑсӑ*. «Многие чувашские народные песни приписываются Эмине», — говорится в комментариях к изданию переводов ее песен на страницах «Библиотеки всемирной литературы» [Поэзия народов... 1977:785]. В XX веке известность приобрели *юрӑсӑсем* Гаврил Федоров (1878 — 1962), Ираида Вдовина (1913 — 1985), Яков Задоров (1917 — 1997). Собранное ими наследие составило многие сотни образцов народных песен. Они записывались фольклористами в виде нотных текстов, которые большей частью публиковались в книгах [см. Федоров 1934 и 1969, Вдовина 1970 и 1985, Задоров 1979]. Ираида Вдовина выступала в концертах, при ее жизни были выпущены грампластинки с записями ее исполнения. Примечательна одна из песен Гаврила Федорова последнего периода его жизни (записана от него в 1950 г.), являющаяся творческой саморефлексией. Сквозящая в ней гордость певца (сродни гордости, выраженной в бессмертных строках Горация и Пушкина «Я памятник воздвиг себе нерукотворный...») — вернейший признак отхода от фольклорности, развившейся авторской индивидуальности:

5.1. «Позтарӑн йорӑсем зинчен» («О собранных мною песнях») [Федоров 1969:21]

$\text{♩} = 112$

Пил_лӑк_олт сол_хи а_ча чох
Торт_рам клар_там йор кӑ_не_ки.
Ку та_ран_ччен ос_ра_са
Ҫич_ҫӑр йор_ра ҫи_тер_тӑм.

Пилӑк-олт солхи ача чох
Тортрам калартам йор кӑнеки.
Ку тараӑнччен осраса
Ҫичӑр йорра ҫитертӑм.
Сӑреке ятам Аӑла,
Шор пол кӑтӑр теиса.
Шор пол пырса кӑрӑ укӑрӑ,
Тохрӑ поли выляса.
Ӓметлентӑм малалла,
Осси полӑ-ши теиса.
Осси полчӑ полмаллах,
Тохрӑ чапӑ савӑнса.

<...>

Кёмёл сёрё сыруллă,
Тăхнăр сыру пётеччен.
Эпёр йорланă йоррине
Аснăр асран каяччен.

Подстрочный перевод:

Пяти-шестилетним мальчиком
Нашел я книгу песен.
Храня ее по сию пору
Заполнил семьястами песнями.
Запустил я сети в Волгу:
Будет ли белорыбца в них?
Белорыбца попалась,
В сетях рыба заиграла.
Загадал я наперед:
Будет ли польза в том?
Видно, польза получилась,
Славой моей обернулась.
[...]
Серебряное кольцо с письменами
Носите, пока надпись не сотрется;
Спелые нами песни,
Вспоминайте, пока не забудутся.

В религиозных обрядах чувашей Нового времени не развивались храмовые формы, хотя существовали знахари-прорицатели *юмăç* (юмьсь) и руководители общинных обрядов *мăчавър* (мъчавър), которых можно назвать профессиональными служителями культа. Функции храмовых сооружений выполняли киремети (специальные места для совершения жертвоприношений и молений) и священные деревья в них. Преследуемая властями и официальной церковью, народная религия не могла развивать внешнюю атрибутику, в том числе — музыкальную. Известно, что почтившиеся чувашами места молений, священные рощи были уничтожены властями как вредное язычество еще в первой четверти XIX века [История... 1983:161]. Пережитком сакральной музыкальной традиции, видимо, является особая форма исполнения так называемых *кёреке юрри*, *çук юрри* — обрядовых молитвенных песен, поручаемых одному из мужчин-старейшин, в то время как практически все прочие традиционные виды чувашских народных песен исполняются коллективно и запеваются преимущественно женщинами, являющимися фактически главными хранителями музыкальной традиции у чувашей. (Единственное исключение составляет рекрутский обряд, где исполнителями являются сами новобранцы.) В быту некрещеных чувашей сохранились также специфические похоронные и поминальные песнопения, прямо связанные с дохристианскими обычаями.

Таким образом, единственной формой храмового искусства, известной чувашам, является православное хоровое пение, получившее большое развитие во второй половине XIX — начале XX вв. Оно имеет иную природу — профессионально-письменную и в заимствованном чувашами от русских виде ближе к европейской, чем к средневековой восточной традиции. На нее же опирается и современное светское профессиональное чувашское искусство, об истоках которого речь пойдет далее.

2. Предпосылки появления профессионализма письменного типа

Иной вид профессионального музыкального искусства начинает распространяться в Чувашском крае в XIX — начале XX века. Это хоровое, оркестровое, сольное и ансамблевое вокальное и инструментальное исполнительство, позднее также композиторское творчество европейского типа. Сначала это — абсолютно внешние по отношению к местной этнической культуре явления. В среде самих чувашей зарождение и развитие этих видов художественно-творческой деятельности наблюдается только к концу XIX века. Условия для этого созревают опять-таки главным образом в городских центрах и распространяются в народе как под влиянием общероссийской культуры, так и в результате эволюционных процессов самой этнической культуры, порождающей новые потребности и формы самовыражения. На протяжении XIX столетия социально-демографическая структура чувашских уездов Казанской и Симбирской губерний в известной степени стабилизируется. Чувашское население, в основной своей массе принявшее православное крещение, остается в подавляющем большинстве по-прежнему сельским, крестьянским. Строятся многочисленные церкви, соборы, монастыри. Внутри самого чувашского общества начинает складываться слой образованных людей, среди которых преобладают учителя и священнослужители.

2.1. Распространение музыкальной грамотности. Новации в музыкальном быту края. Одной из главных предпосылок развития профессиональных форм письменного (европейского) типа по определению является собственно музыкальная грамотность тех, кто музыку исполняет и создает. Владение нотным письмом в крае начинает распространяться вместе с возникновением школьного образования. Попытки обучать детей чувашей, татар, черемис и вотяков, предпринимавшиеся в XVI в. в Зилантовском монастыре Казани и Свяжском Богородицком монастыре, оказались бесплодными и надолго прекратились. Относительно успешнее дело пошло после массовой христианизации населения, осуществленной по указам 1720 — 1722 гг. Первые четыре так называемые новокрещенские школы для детей «иностранцев» Поволжья открылись в 1740-х гг. — в монастырях Казани, Цивильска, Елабуги и Царевкокшайска. В них готовили проповедников христианства среди своих соплеменников. Поэтому церковное пение и нотная грамота для овладения им были обязательным компонентом обучения.

В конце XVIII столетия на смену новокрещенским приходят «малые народные училища» в Алатыре, Чебоксарах и Ядрине (открыты соответственно в 1787, 1789, 1791 гг., впоследствии преобразованы в уездные училища) и частные школы, содержавшиеся церковнослужителями или отставными солдатами [Очерки... 1985:102 — 104]. Наконец, уже в следующем столетии начинают появляться сельские приходские школы, подведомственные Императорскому Казанскому университету, начавшему функционировать с 1804 г. Первой такой школой среди чувашей стало Буртасинское училище Цивильского уезда, открытое в 1807 году [там же]. Немало выходцев из чувашского народа получают образование, включаясь в современную культурную жизнь, а отдельные выдающиеся личности становятся деятелями общероссийского масштаба. Наиболее яркие выходцы из среды чувашей XVIII — первой половины XIX столетий — архитектор Петр Егоров (1731 — 1789), востоковед Никита Бичурин (1777—1853). В «дояковлевский» период в середине XIX столетия в ряду образованных чувашей выделяется также писатель-этнограф Спиридон Михайлов (1821—1861).

Только на территории будущей Чувашской Республики (намного меньшей, нежели территория условно выделяемого историками Чувашского края, охватывавшего части Казанской и Симбирской губерний, где в последние несколько веков достаточно плотными массивами проживало чувашское население), вблизи крупных губернских центров, находились уездные города Чебоксары, Алатырь, Ядрин, Цивильск, Мариинский Посад. Число городов вокруг стало увеличиваться со времени присоединения Среднего и Нижнего Поволжья к Российскому государству в XVI столетии. По данным переписи 1795 года, в здешних городах проживало от нескольких сот до нескольких тысяч человек. Только в Чебоксарах в это время действовало 29 церквей, в том числе четыре монастырских (число церковных и других зданий все время менялось в результате периодически испепелявших крупных пожаров). В городах и при монастырях создавались очаги культурного развития и школьного образования для «инородцев». Здесь зарождались и предпосылки появления нового музыкального профессионализма — через проникновение в местную крестьянскую среду музыкальных ценностей современной городской и посадской культуры и быта.

В отличие от веками бытовавших фольклорных форм, новая культура — письменная. Она появляется в крае вместе с распространением грамотности, в том числе — музыкальной (необходимой для исполнения партий в хорах, ансамблях, оркестрах), вместе с развитием современной городской, посадской, усадебной культур, возникновением сети учебных заведений, распространением церковного пения. Первыми, еще в XVIII веке, приобщались к ней чувашские мальчики, учившиеся, вместе с представителями других народностей, в новокрещенских школах и семинариях. Об этом времени известно, что «параллельно с основными предметами... в новокрещенских школах изучалось церковное пение и игра на инструментах. Учебниками для этих уроков служили «певческие книги по ноте». В одном из документов читаем: «Свияжская школа [открытая в 1786 г. при Богородицком монастыре] должна была ежегодно менять учебники, как-то: азбуки, буквари, псалтыри, “певческие книги по ноте”, обиходы, “октои”...» [Петрова 1994:35]. «Пение, главным образом церковное, было одним из важнейших предметов преподавания в казанских новокрещенских школах, — сообщает Н.В. Никольский. — В характеристике чувашина Акима Данилова Ордекея, составленной [в 1763 г.] учителем его, диаконом Мироном, сказано: “Петь октоих, праздники, ирмолог и обиход всего года, и все, что до искусства церковника во всех потребах надлежит, тое хорошо и на гласы и по ноте; и наизусть довольно знает. Пишет скорописью хорошо, также и нотные для пения книги списывает исправно и весьма твердо”... От скуки Ордекей и его 8 товарищей “пели церковное пение и честные псалмы”» [Никольский 1920:33]. Одновременно с Акимом Ордекеем положительные характеристики получили и другие чувашские мальчики [Петрова 1994:20 — 22]. Одним из музыкально грамотных мальчиков-«инородцев» в эти годы был, например, и будущий выдающийся востоковед, выходец из семьи чувашского священника Никита Бичурин. С восьми лет он обучался в Свияжской «школе нотного пения», перейдя из нее в Казанскую духовную семинарию [Димитриев 1998:30]. Сюда, между прочим, кроме церковной, временами проникала и светская музыка. Так, «в честь образования Казанского наместничества в 1781 году в аудитории духовной семинарии “играли на инструментах симфонии”, а также пели канты...» [Ехвет 1987:23].

Постепенно разнообразился и музыкальный быт всего народа. Известен ряд фактов музыкально-общественной жизни уездных городов — Чебоксар, Цивильска, Ядрина. В 1816 году учебный год в зале Чебоксарского городского училища

открылся, по свидетельству «Московских ведомостей» того времени, «симфонию музыки, коею управлял один из искусных капельмейстеров, по случаю проживавший в уезде и весьма многим известный как музыкочинитель» [цит. по: Ехвет 1987:102]. Хор певчих с инструментальным ансамблем составил около 30 человек. Подобным же образом обставлялись открытия уездных училищ в Ядрине и Цивильске в 1818 году [Гусаров 2000:130, 135]. Во всех упомянутых случаях выступали крепостные хор и оркестр гражданского помещика Н.С. Арцыбышева — любителя музыки, известного в культуре России как поэт и ученый историк. В конце 1850-х годов в Чебоксарах, по данным А.И. Иванова-Ехвета, действовало три хора: учеников духовного училища, военных резервного батальона и певчих при Троицком монастыре. В 1861 году создается хор певчих и в Мариинском Посаде [1987:102].

В последующих десятилетиях в связи с социально-экономическими изменениями формы светского музицирования в городах Чувашского края значительно расширились. В конце XIX — начале XX в. везде, где достаточно успешно и в цивилизованных формах развивалось капиталистическое производство, характерными становились и специальные культурно-досуговые мероприятия для рабочих. Так, на самом крупном предприятии Чебоксар Казенном винном складе (существовал с 1899 года) по выходным дням регулярно проводились «литературно-вокально-музыкальные вечера». Их программы сочетали в себе любительские концерты, прослушивания граммофонных записей, просмотры картин «волшебного фонаря», просветительские беседы и лекции. По окончании устраивались танцы или чаепития. В смете расходов предприятия предусматривались средства на приобретение грампластинок и музыкальных инструментов: балалаек, скрипок, альтов, домр, мандолин. Примером может служить вечер воскресенья 22 марта 1909 года. Сначала читалась лекция «Кооперативы нашего времени — потребительские лавки». Вторая часть состояла из прослушивания грампластинок. В заключительной части звучали духовные песнопения в исполнении хора работников склада [Об устройстве... 1907:119]. По-другому строились более обширные программы в 1910 году. Типичная программа вечера 21 ноября была следующей:

Отделение 1-е

Записки сумасшедшего. Пр[очет] Малашкин.

- | | |
|--|------------------------------|
| 1. Ой летала горлица. Муз. Лисенко | [Хор |
| 2. Час до дому час. Муз. Лисенко | [рабочих |
| 3. Марш «Тоска по родине» | [Исп. оркестр балалаечников |
| 4. Вальс «Над волнами» | [из рабочих |
| 5. «Ссора» и «Бурлак». Ст[ихи] Никитина. | |

Отделение 2-е

1. Продолжительность человеческой жизни. Лекция.

2. Письмо к Богу. Пр[очет] Осмовчик.

3. Ой я несчастна. Малорос[сийская] песня.

4. Дивлюсь на небо. Малорос[сийская] песня.

5. Казачок. Из оперетты «Веселая вдова».

6. Попурри из русских песен.

7. Перевейся хмелько. Муз. Тезавровского.

8. В сыром бору травинка. Муз. Боневского.

[Соло Ф.И.
[Малашкина
[Исп. оркестр
[рабочих
[Хор
[рабочих

[Дело... 1910:45]

К современным формам музыкального любительства постепенно, прямо или косвенно, все шире приобщается как русское, так и «инородческое» население края. Наряду со светским музицированием, в этом процессе все большую роль играет народная школа, где преподается хоровое пение, главным образом церковное. Уже к концу 1860-х годов относится одна из первых констатаций, что «церковное пение в некоторых православно-чувашских приходах идет очень успешно, и по справедливости им могут гордиться те лица, которые занимаются этим делом столь добросовестно» [Риттих 1870:103]. Любопытно мнение священника К.П. Прокопьева, что к началу XX столетия чувашаи в любви к церковному хоровому пению «далеко превзошли русских. В русских селах нередко на клиросе поет один псаломщик, а среди чуваш нет теперь ни одного села, где не было бы церковного хора из учеников местной школы... Я знаю случаи, когда в русские села на освящение храма приглашали певчих из инородческих приходов за 20 и более верст» [1905:134].

Столь заметные успехи, несомненно, были связаны с постановкой хорового дела в школах. Процесс этот заметно интенсифицировался с победой так называемой системы Н.И. Ильминского. Создав в 1863 году Казанскую крещенотатарскую школу, Ильминский разработал «Правила к образованию населяющих Россию инородцев», которые были высочайше утверждены в 1870 году. Благодаря этим «Правилам» сумели добиться прекрасных результатов Казанская инородческая семинария (открыта Ильминским же в 1872 г.) и первое в истории Поволжья национальное (не русское) учебное заведение — Симбирская чувашская учительская школа (практически действовавшая с октября 1868 и официально признанная в январе 1871 г.)¹. Уже в 1870 г. в ней появляется «хор для пения церковных молитв и песен на славянском и чувашском языках» [Яковлев 1989:56]².

Известно также, что в ряде училищ пение проводилось на чувашском языке, в некоторых — на русском и чувашском. Исполнялись как церковные песнопения, так и русские народные песни. Центром музыкальной грамотности среди чувашей становятся в дальнейшем Симбирская чувашская учительская школа, а также учебные заведения Казани: недолго существовавшая Регентская школа П.Д. Миловидова (1870 — 1876 г.), где учились маришцы и чувашаи, Инородческая учительская семинария (открыта в 1872 г.). Музыкальная грамота в них преподавалась преимущественно по цифровой системе (Шеве), упрощавшей ее изучение и позволявшей записывать и воспроизводить практически любые хоровые партитуры того времени. Она прочно вошла в жизнь и использовалась чувашскими музыкантами и в светской практике; последнее издание цифровых партитур в Чувашии («Сърнай» Ф.П. Павлова) появилось в 1924 году. Именно таким способом излагались и полные циклы церковных песнопений на чувашском языке, печатавшиеся Православным миссионерским обществом Братства св. Гурия. Согласно отчетам

¹ Для сравнения: аналогичная татарская учительская школа открылась в Казани в 1876 г.

² Заметим, что в истории отечественного музыкального образования деятельность Симбирской чувашской школы пока должным образом не оценена. Даже в весьма содержательной книге современного казанского исследователя можно прочитать, что «во второй половине XIX века именно [Казанская инородческая] семинария являлась **единственным учебным заведением**, доступным для выходцев из “инородческой” среды. Только здесь чуваш или мари, крещеный татарин или удмурт мог познакомиться (помимо прочего) с основами музыкальной теории, получить навыки хорового пения и управления хором» [Маклыгин 2000:83; прифтоное выделение автора]. В сноске добавлено, что «чуть позже в этой функции присоединились Симбирская ... и Кукарская семинарии, Бирская учительская школа». Однако по масштабу и уровню музыкальной работы яковлевская школа, несомненно, превосходила оба учебных заведения, названных в конце.

Переводческой комиссии, учрежденной при Братстве св. Гурия в Казани, «Хоровые церковные песнопения на чувашском языке», изданные в первый раз литографским способом тиражом 300 экземпляров (1887), в дальнейшем выходили в наборе десятикратно большими тиражами — по 3000 экземпляров (в 1893 — 1894, 1898 — 1900, 1904, 1910 гг.). В одном из годовых отчетов Переводческой комиссии отмечено, что «спрос на эти книги чрезвычайно велик» [Отчет... 1898:10]. Переиздание 1910 года представляет собой том в 169 страниц, включающий партитуры Литургии, молебного пения, венчания и панихиды (I раздел), Всенощного бдения (II раздел) и Пений великопостных и пасхальных (III раздел). Раздел «Добавление» включает в себя сочинения А.А. Архангельского, П.И. Чайковского, Г.Я. Ломакина, А.М. Виноградова, Кравца, М.С. Березовского [см. Хоровые... 1910]. Согласно отчетам, всего в пяти изданиях вышло не менее десяти тысяч экземпляров этих партитур (данные о тиражах известны не во всех случаях). В связи с первым изданием И.Я. Яковлев написал в Казань Н.И. Ильминскому: «Я бы очень просил еще 30 экзем[пляр]ов чуваш[ской] партитуры, полученные 50 экз[емпляр]ов я здесь все роздал приезжим учителям» [Яковлев 1985:122; письмо от 12 сентября 1887 г.]. Не приходится сомневаться, что и последующие издания разошлись по чувашским приходам и широко использовались. Востребованность литературы на родном языке в чувашской среде была довольно велика. На нее постоянно обращали внимание составители отчетов Переводческой комиссии: «Несмотря на крайне бедственное экономическое положение населения губернии, чувашаи довольно часто покупают книги... Открыто три отделения для продажи книг в Ядринском и Цивильском уездах» [Отчет... 1892:17]; через несколько лет повторяется: «Спрос на эти книги чрезвычайно велик» [Отчет... 1898:10]¹. Кроме хоровых партитур, многотысячными тиражами распространялись казанские и симбирские издания и другой церковно-певческой литературы на чувашском языке. В этих книгах не было нот, но указывались гласы, которые умели распевать все участники службы в церквях. Так, были осуществлены несколько изданий полных текстов песнопений «Октоиха, содержащего воскресную службу восьмью гласов» (1887, 1902, 1905, 1906), «Всенощного бдения и литургии св. Иоанна Златоустого» (1892, 1900, 1905), «Молебного пения на Новый год» (1894), «Последования молебного пения, певемого во время бездождия» (1897, 1905, 1906). В 1913 году к юбилею царствующей династии в ряду музыкальных изданий на чувашском языке появились партитуры светских патриотических гимнов «Эй Тура, патшана сыхла» и «Пирен вырас патши, саван» (т. е. «Боже, царя храни» А.Ф. Львова и «Слався» М.И. Глинки).

Решающую роль в подготовке первых хоровых партитур с чувашской подтекстовкой сыграл С.В. Смоленский — музыковед и крупный деятель русской музыкальной культуры, автор, в частности, «Курса хорового церковного пения». Этот учебник оказался весьма удачным и выдержал не менее семи изданий. По нему обучались азам музыкальной теории все будущие учителя-«инородцы» поволжских губерний. До своего переезда в Москву Смоленский работал в Казани, в том числе в 1872—1889 гг. непосредственно в Инородческой семинарии. Степень его

1 Осторожное сомнение в распространенности нотного пения в «инородческих» школах высказывает А.Л. Маклыгин. «Косвенным свидетельством “вненотной” певческой практики в сельских приходах, — говорит он, — может служить и тот факт, что с конца 90-х годов издательство Миссионерского Общества начинает выпускать сборники песнопений, в которых содержится только словесный текст. Примером может служить “татарский” сборник 1898 года» [2000:104]. В свете количества переизданий чувашских нотных сборников (видимо, недоступных казанскому музыковеду) подобное сомнение лишается основания.

Канонъ Св. Масси.

Массе I к. | 7. 6 7 i . |
 5. 5. 5. 5. |
 Масси Аллос тёрессе тойой кунь
 2. 1 2 3 |
 5. 5. 5. 1. |

II к.

2. 2. 2. 2. i . 7. I к. 6 7 i . II к. 2. 2.
 5. 5. 5. 5. 5. 5. 5. 5. 5. 5. 5. 5. 5. 5.
 м динсем хёпёртер Масси дитре Туройн
 4. 4. 4. 4. 3. 2. 2. 1 2 3. 4 4 4 4
 5. 5. < 5. 5. 1. > 5. 5. 5. 1. 5. 5.

I к.

2. 2. 2. i . 7. 7. 7. 7.
 5. 5. 5. 5. 5. 5. 5. 5.
 Масси кантё тере кантав дурри дурри
 4. 4. 4. 3. 2. 2. 2. 2.
 < 5. 5. 5. 1. > 5. 5. 5. 5.

II к.

6 7 i . 2. 2. 2.
 5. 5. 5. 5. 5. 5. 5. 5.
 кантене Аллос Турой виллерен тёрессе
 1 2 3. 4. 4. 4.
 5. 5. 1. 5. 5. 5. 5. < 5. 5. >

Канонъ.

2. i . 7 7 6 i 7 . 6 6 5 . . . |
 5. 5. 5. 5. 5. 5. 5. 4 4 5 . . . |
 кантё сёв диттен сёле курартё
 4 4 3. 2. 2. 1 3 2. 1 1 7 . . . |
 5. 1. > 5. 5. 5. 1 2 . 2 2 5 . . . |

Страница «Хоровых церковных песнопений на чувашском языке». Чувашский текст вписан, возможно, самим С.В. Смоленским. Литографированное издание 1887 г.

участия в подготовке первого (литографированного) издания чувашских «Хоровых церковных песнопений» характеризует любопытное наблюдение современного казанского исследователя, что «сравнение отдельных черт почерка Смоленского и “пишущей руки” в чувашском сборнике дает немало оснований полагать, что всю рукописную работу выполнял сам Смоленский, в том числе даже вписывание чувашского текста в “цифирную партитуру» [Маклыгин 2000:97].

2.2. *Объем музыкальных знаний учителя чувашской школы.* Объем музыкальных знаний учителя народного училища в конце XIX в. характеризуют программы учебных занятий. В Симбирской чувашской учительской школе, согласно программе 1896 г. [см.: Из «Программ...» 2001], обучение музыке продолжалось с пер-

вого по третий классы (шесть лет) в рамках предмета «Церковное пение». Светская музыкальная литература не изучалась (на занятиях по хору использовались обработки русских народных песен).

В первый год *1-го класса* преподавалось исключительно простое пение. В программу входили утренние и вечерние молитвы, общеупотребительные молитвы из Литургии, Всенощного бдения, тропари двенадцатых праздников (по-славянски и по-чувашски). Голосовые упражнения состояли из пения гаммы До мажор в восходящем и нисходящем порядке и пения интервалов без объяснения их названий. Во второй год повторялись некоторые трудные из уже разученных песнопений и изучались новые. Впервые вводились теоретические уроки с темами: определение гаммы и ее ступеней, измененные (т.е. альтерированные) звуки, интервалы и их количественная и качественная величины, обращения. Параллельно теории проходились нетрудные песнопения из переложений Бортнянского, Турчанинова, Львова. Для облегчения их усвоения вводились голосовые упражнения на восьмые длительности и альтерированные ступени фа-диез, до-диез, соль-диез, си-бемоль, осваивались гаммы соль мажор, фа мажор, ля минор, ре минор.

Два года *2-го класса*, с учетом мутации голоса у большинства воспитанников, посвящались преимущественно элементарной теории музыки и началам гармонии. Темы первого года: музыкальный звук и его свойства, октавы, ступени, буквенное нотописание. Нотные знаки, деление нот, пятилинейная система нотации, ключи. Интервалы, диезы, бемоли, бекар, диатонические, хроматические тоны и полутоны, консонансы и диссонансы. Гаммы и лады: диатоническое и хроматическое последование, энгармонизм, тетрахорды, мажорная и минорная гаммы, лад и тональность, тоника и доминанта, минорные гармоническая и мелодическая гаммы, древнецерковные лады, сродство тонов, хроматическая гамма. Транспозиция и транспонировка. Ритмическое деление двухдольное и трехдольное, лига, фермата, паузы. Такты простые и сложные, доли тактов, акценты и синкопы. Руководством при прохождении теории служил «Учебник элементарной теории музыки» Н.Д. Кашкина.

Во второй год изучалась гармония. Разбирались несложные нотные песнопения из переложений Бортнянского, Турчанинова, Львова. Темы: трезвучия мажорные, минорные, уменьшенные и увеличенные, партитура и голоса, мелодия и гармония, обращения трезвучий, тесное и широкое расположение, голосоведение прямое, параллельное, косвенное и противоположное, главнейшие трезвучия, септаккорды, нонаккорд. Различные виды каденций. Руководством служил «Курс хорового церковного пения» С.В. Смоленского.

В *3-м классе*, кроме гармонии, проходило обиходное пение и методика преподавания церковного пения в сельских школах. Темы гармонии: главнейшие последования аккордов, наиболее употребительные в церковном пении. Чередования аккордов, переход из одного лада в другой, модуляции, неаккордовые звуки, органнй пункт, имитации. Давались основы методики пения, разучивания песнопений с голоса и по нотам, составления хора из учеников сельских школ, управления хором.

Благодаря высокому уровню музыкальной подготовки до конца XIX столетия в историю входят имена нескольких учителей и священников из чувашей, специализировавшихся в области музыкального искусства.

Так, в 1868 году на съезде учителей народных училищ в Казани была поставле-

на задача усовершенствования в хоровом пении и для работы с чувашскими учителями назначен специальный инструктор-методист, который выезжал в сельские школы или приглашал учителей для занятий пением в Казань. Им был *Митрофан Дмитриевич Дмитриев* (1847 — 1906), «молодой чувашенин... по отзывам Золотницкого, “искусный в пении”» [Ехвет 1987:54]. Митрофан Дмитриев известен и как переводчик книг на чувашский язык и автор учебных пособий [Яковлев 1997:660].

Андрей Петрович Петров (Туринге) (1858 — 1913), талантливый ученик С.В. Смоленского по Казанской инородческой учительской семинарии, в 1877 году возглавил музыкальную работу в Симбирской чувашской школе. Согласно воспоминаниям И.Я. Яковлева, Петров «первым стал делать опыты с переложением чувашского текста на музыкальные ноты — по образцам русского текста...» [Яковлев 1997:460]. По оценке Смоленского, «переложения Андрея Петрова, музыканта весьма редких способностей, уже в большинстве получили права гражданства» [Ехвет 1987:111]. Яковлев пытался направить учителя в Петербург для продолжения музыкального образования, однако не встретил понимания руководства учебного округа. Не были изданы и переложения А.П. Петрова. С 1889 года он покинул Симбирск и работал в чувашских школах Уфимской губернии.

Наиболее значительных результатов добился в этом периоде Н.А. Александров, которого по справедливости можно назвать первым профессиональным музыкантом из чувашей.

Родился Николай Александрович Александров 6 декабря 1865 г. в д. Большое Яндуганово Чебоксарского уезда [ныне Мариинско-Посадского района Чувашской Республики]. Начальное образование получил, видимо, в двухклассном начальном училище при Казанской учительской семинарии (И.Я. Яковлев называет его учеником работавшего там до 1881 г. Рекеева [1997:364]). Несомненно, что мальчик учился успешно и оказался хорошо подготовлен, ибо в 15 лет был принят в учительскую семинарию. Здесь Николай пробыл учеником четыре года (1880 — 1884). Способности юноши были замечены ее основателем и директором Н.И. Ильминским, о чем свидетельствует то, что по окончании курса Александров оставлен в ней преподавателем. При семинарии действовало четыре начальных национальных школы — мордовская, вотякская (удмуртская), черемисская (марийская) и чувашская; последней Николай Александров с 1884 года уже заведовал. Кроме того, в годы обучения выявилась его незаурядная музыкальная одаренность. Николай специализировался на хоровом пении и игре на скрипке, обучаясь в семинарии под руководством выдающегося дирижера-хоровика, музыковеда и скрипача С.В. Смоленского. Степан Васильевич доверил молодому чувашскому учителю воспитание слуха (преподавание сольфеджио) семинаристов в 1886 г. А с 1889 года (с отъездом Смоленского в Москву), Александров становится одним из непосредственных его преемников. Отныне в Казанской семинарии преподавание музыки велось, согласно отчетам того времени, Н.А. Александровым и Н.И. Суворовым, «из которых более всего преуспел первый» [Маклыгин 2000:90]. Чувашского учителя пригласили также преподавать в казанском Родионовском институте благородных девиц. Как превосходного специалиста-музыканта его знали и за пределами Казанской губернии. Так, организуя временные педагогические курсы для учителей чувашских школ Ядринского уезда, И.Я. Яковлев писал попечителю учебного округа: «Для теоретических занятий церковным пением и обучения скрипичной игре я предполагал бы пригласить учителя начального чувашского учили-

ща при Казанской учительской семинарии Александрова, для ведения голосовых упражнений и спевок учителя пения Симбирской Чувашской Учительской Школы Васильева» [Яковлев 1998:123]. Таким образом, казанский учитель аттестуется как знаток теории и скрипач.

Наиболее значительный вклад в культуру, внесенный Николаем Александровым — создание партитур «Хоровых церковных песнопений на чувашском языке». Эта работа была частью крупнейшего образовательного проекта Н.И. Ильминского. Стремясь приобщить народы Поволжья к православной культуре, он был убежден, что пение в ней «влиятельнее и сильнее чтения» [Ильминский 1898:115]. С.В. Смоленский вспоминал: «Я... работал вместе с ним [Ильминским], исполнив его приказ составить партитуры обиходов для каждого из инородческих племен. Работа эта заняла у меня много лет» [2002:179]. Каждый национальный обиход создавался силами назначенных и руководимых им учителей из татар, марийцев, чувашей. Александров был привлечен к этой работе еще во время учебы. Уже в 1883 году Смоленский докладывал Ильминскому, что партитуры на татарском языке готовы. «Такое же полное собрание всего готового материала на чувашском языке, — сообщает он, — есть в рукописи у воспитанника II класса Казанской учительской семинарии — Николая Александрова, содержащей в себе пения из всеобщего бдения... пения из литургии...» [2002:527].

От авторов «инородческих» партитур требовались музыкально-творческий дар, языковое чутьё и серьезные познания в теории музыки, а также в синтаксисе и просодии языков. Разумеется, они были и хорошими практиками-регентами, знали песнопения обихода, которые нужно было адаптировать для пения на языках, еще не имевших сколько-нибудь развитых литературных традиций (это касалось всех «инородческих» языков Поволжья, в том числе и татарского, поскольку Ильминский убедился в необходимости опираться на народный, а не арабизированный книжный язык исламской литературы).

Технология работы подробно описана самим Смоленским следующим образом: «Первоначально сравнивалось количество слов в той и другой редакции и затем самым тщательным образом исследовалось сравнительное расположение предложений и слов в предложениях. Затруднения, встречавшиеся при этом сравнении, заключались главным образом в том, что основная мысль молитвы, поставленная в русском тексте в начале, или в конце, или, наконец, в середине, не приходилась в соответствующем месте в переводе татарском. Другое затруднение состояло в том, что иногда одно слово нашего текста требовало в татарском переводе употребления многих слов, часто даже целого предложения, и наоборот; ввиду законов музыкального ритма и заключительного каданса немало затруднений встречалось также и с ударениями в словах. При этом было принято за безусловное правило сохранить самым точным образом церковный напев — ритм и число периодов. Последнее обстоятельство (периоды) было особенно затруднительно... Опыт поверялся исполнением с фортепиано и затем отдельно хором мальчиков учеников из татар. Последние иногда делали свои замечания, совершенно инстинктивно, вроде того, что “здесь неладно“; удивительнее всего то, что впоследствии, уже хорошо вслушавшись в переложение, приходилось убеждаться в безусловной верности этих замечаний...» [Смоленский 2002:526].

Изучая историю появления этих партитур, автор книги «Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма» А.Л. Маклыгин называет творчество Смоленского «новым видом музыкальной деятельности» в

профессиональном искусстве, а самого Смоленского — «главным музыкальным переводчиком». Таким образом его помощники-учителя (среди них один из первых Александров) — «музыкальные переводчики». «Этот труд Смоленского, напомним, — пишет Маклыгин, — в отчетах Переводческой комиссии официально значился весьма респектабельно — “сочинение партитур”¹» [Маклыгин 2000:100]. Тем не менее в изданиях песнопений обихода не было принято указывать имена лиц, обеспечивших тот или иной национальный вариант партитур (мы их знаем только из служебных отчетов Переводческой комиссии, а также из воспоминаний Смоленского и Яковлева). Пытаясь точнее определить род деятельности «музыкального переводчика», А.Л. Маклыгин указывает, что она находится «типологически между редактированием нотных текстов и “сочинением” музыки. <...> Исторически параллельной, но по сути далекой можно считать практику издания оперных клавиров с переводными текстами... Гораздо ближе по сути, но исторически отдаленнее к описываемой форме творческого труда является переводческая практика в древнерусской музыке, когда осуществлялась подтекстовка заимствованных [византийских] песнопений» [Маклыгин 2000:100]. Как бы ни называлась эта деятельность, ясно, что доступна она только профессиональным специалистам. Святейший Синод, контролировавший ее и в конце концов разрешивший публикации, строго следил за соблюдением канонов богослужения.

Уже самостоятельно вскоре Николай Александров выполнил и поручение совета Родионовского института благородных девиц составить курс, который содержал бы весь круг церковных песнопений, был бы переложен на 4 женских голоса применительно к голосовым силам женского учебного заведения. Задача была значительно легче, поскольку здесь не требовалось перевода. «Пособие, одобренное Св. Синодом, вышло в Казани в 1890 году в виде хоровых партитур в количестве 1200 экземпляров», — пишет историк музыкального образования [Булгаков 1993:33-34].

Творческая натура вела Николая Александрова к расширению круга деятельности. Он одним из первых записывал на ноты мелодии чувашских народных песен. Его рукописный сборник экспонировался на Казанской научно-промышленной выставке в 1890 году. Внимательное изучение рукописи чувашского учителя подтверждает тонкость его музыкального слуха и технические навыки, позволяющие точно записать оригинальную мелодию. Как к знатоку чувашского языка и фольклора, способному помочь при работе со сложными чувашскими текстами, к нему обращался и В.К. Магницкий — сам превосходный знаток чувашской народной культуры. В предисловии к изданию очерка автора XVIII в. Магницкий написал: «Чувашские фразы и отдельные слова с дословным переводом их на русский язык, по нашей просьбе, вписаны в подстрочных примечаниях учителем Чувашской приготовительной школы при Казанской учительской семинарии, Чувашиним Сотниковского прихода, Чебоксарского уезда, Казанской губ., Н.А. Александровым, которому и приносим искреннюю благодарность» [Магницкий 1888].

Успешные опыты музыкально-«переводческой», фольклористической работы, общение с выдающимися представителями казанской научной и творческой интеллигенции подтолкнули молодого чувашского учителя выступить и на литературном поприще. Так на страницах газеты «Волжский вестник» появился его рассказ «Качи сювы (Чувашская легенда)». Опубликован он был 6 декабря 1894 года.

¹ Добавим, что из отчетов в XX веке определение «сочинение партитур» перешло в труды историков культуры, не знакомых с тонкостями труда музыкантов, что стало причиной некоторых недоразумений. — М.К.

Прожил музыкант и начинающий литератор после этого немногим более года — нам, к сожалению, неизвестны ни его дальнейшие планы, ни причины столь ранней смерти. Тем не менее, Н.А. Александров успел состояться как «музыкальный переводчик», учитель музыки и регент — из чувашей первым поднявшийся до уровня профессионала в музыкальном деле, в свое время один из талантливейших выходцев из чувашского народа.

Имеется несколько документальных свидетельств о том, что во второй половине XIX столетия светское музицирование, поначалу только дополнявшее церковное пение, постепенно обрело все большую самостоятельность в сельской чувашской среде. Изучив «Казанские губернские ведомости» 1860-х гг., историк А.И. Иванов-Ехвет приводит сведения о репертуаре хора Бичуринской двухклассной школы, в 1868 г. певшем на родном и русском языках, в том числе игровые песенки из книги К.Д. Ушинского «Родное слово» [1987:54 — 55]. В книге С.В. Чичериной [1905] имеются сведения о чувашских хорах, действовавших с 1880-х гг. в с. Девлезеркино, Нижняя Ивановка, Средние Тимерсяны. Подробно о некоторых сообщил ей К.П. Прокопьев, чье свидетельство заслуживает быть здесь приведенным полностью: «В некоторых чувашских селах, кроме ученического хора, имеется любительский хор, состоящий из бывших учеников, из неграмотных мужиков и девушек. Как ученические, так и народные любительские хоры умеют петь и по-чувашски, и по-славянски, т.к. по установившейся практике во всех инородч[еских] приходах богослужение совершается не исключительно на инородч[еском] языке, а наполовину на славянском и наполовину инородческом языке. Кроме церковных песнопений разучивают и светские песни: русские гимны и народные песни. В некоторых селах имеются до того хорошо организованные хоры, что слава о них распространилась далеко за пределы прихода... В с. Средних Тимурянах, Симб[ирского] уезда, имеется прекрасный любительский хор, состоящий преимущественно из неграмотных чуваш и организованный чувашиним В. Максимовым, окончившим курс в местной чувашской школе. Эти певчие-любители путешествовали раз в Казань для поклонения мощам казан[ских] святителей. Проездом туда они пропели в Симбирске обедню при архиерейск[ом] служении, в Казани пели обедню при архиепископском служении. Как в Симбирске, так и в Казани они, говорят, произвели фурор своим мастерским пением. Мне самому два раза приходилось слышать их пение в рус[ском] селе Еделева Буин[ского] уезда]. В первый раз они были вызваны сюда моим тестем петь на бракосочетании моей свояченицы. Немалый восторг и удивление вызвали в слушателях пропетые ими в церкви два концерта при встрече жениха и невесты, пение прокимна “Положил еси на главах их венцы” из чина венчания, пение “Исаие, ликуй”, тройного “Господи помилуй” и “Отче наш”, но еще больший восторг и удивление вызвали они в слушателях, когда во время свадебного пиршества в доме тестя пропели они до десяти русских народных песен, положенных на ноты... В следующем году они были вызваны сюда богатым русским крестьянином С. Ивановым к свадьбе его внучки. В прошлом году они же пели на бракосочетании дочери еделевского помещика Ф.Ф. Ульянова» [Прокопьев 1905:134 — 135].

В начале XX века для учащихся учительских школы и семинарии было вполне обычным ведение тетрадей, в которых цифровым способом записывались отрывки

Handwritten musical score on a page from a notebook. The page contains several systems of musical notation, including vocal lines with lyrics in Chuvash and Russian, and piano accompaniment. The lyrics include "Британия во всем, во всем, во всем знает свое дело." and "Шура юр пек ай мерситти. Шура юр пек ай мерситти. Мерситти аьрри пакша." The notation includes notes, rests, and rhythmic markings.

Страница тетради М.А. Орловой. Верхняя строка, датированная 27 марта 1915 г., — окончание партитуры, озаглавленной на предыдущей странице: «Английский гимн. Слова Томпсона, музыка Арне». Далее — партитура обработки чувашской народной песни, озаглавленная: «Шура юр пек ай мерситти. Слова и музыка воспитанника III класса Парамонова» [НА VI-195:221 об.]

из опер, романсы, народные песни, церковные песнопения, входившие в их учебный и любительский репертуар. Примерами могут служить тетради учеников Андрея Турхана и Марии Орловой, хранящиеся в архиве Чувашского государствен-

ного института гуманитарных наук. В том числе там содержатся и произведения в переводах на чувашский язык, и даже первые сочинения национальной музыки.

2.3. *Музыкальная этнография и фольклористика.* Другой «канал» проникновения музыкально-письменного профессионализма в культуру чувашского народа — рождение и развитие музыкальной этнографии и фольклористики. В рамках этих научных дисциплин началось осмысление народного творчества чувашей в категориях современной общероссийской культуры и конкретно музыкального искусства.

Подъем первой волны интереса к музыке в этнографии чувашей наблюдается уже в XVIII столетии. В период становления империи народоведение в России приобрело статус государственно важного дела. Созданная в 1724 г. Петербургская Академия наук направляла многочисленные экспедиции для изучения восточных территорий и населявших их народов, присоединявшихся к бывшей Московии начиная с середины XVI столетия. Маршруты ряда экспедиций — в 1733 — 1743 гг. с участием Иоганна Георга Гмелина и Герарда Фридриха Миллера, в 1768 — 1774 гг. с участием Петра Ивановича Рычкова, Иоганна-Готлиба Георги, Ивана Ивановича Лепехина, Петра Симона Палласа и Иоанна Петра Фалька — проходили через Поволжье, в частности, через чувашские земли. Ряд этнокультурных очерков появился в конце века непосредственно по распоряжению императрицы Екатерины II, таковы, в частности, записки о чувашах симбирского уездного землемера К.С. Мильковича, считающиеся лучшим образцом из работ того времени о чувашах. В поле зрения путешественников и писателей-краеведов непременно оказывались обряды, народное искусство и музыка. Труды академиков содержали описания музыкального быта и украшались изображениями костюмов.

В XIX столетии продолжают публиковаться подобных же музыкально-этнографических материалов. В книге известной казанской литераторши А.А. Фукс (Апехтиной) (имевшей поместье в Чебоксарском уезде) «Записки о чувашах и черемисах Казанской губернии» описаны ее личные впечатления от общения с местным населением — сцены свадьбы, поминок, традиционных праздников, молений, развлечений, обычаев приема гостей, проведения помочей. Повсюду встречаются упоминания вокальной или инструментальной музыки, танцев, музыкальных инструментов. Александра Фукс первой опубликовала несколько поэтических отрывков и впервые попыталась оценить чувашскую народную поэзию — благожелательно, хотя и поверхностно. Она писала: «Как страстной любительнице поэзии, мне хотелось знать Чувашские песни, но Чуваша их мало знают; их песни спрятаны в их воображении. Когда они едут лесом, то поют, не приготовясь, песню лесу: припоминают, как они в нем гуляли, рвали цветы, брали ягоды вместе со своей любезной. Плывут по реке и поют хвалу ей. Едут по дороге — и ее воспевают и все случившиеся на ней были и небылицы» [Фукс 1840:81 — 82]. Многочисленные неточности этой книги побудили и адъюнкт-профессора Казанского университета В.А. Сбоева написать книгу «Исследование об инородцах Казанской губернии» с критикой материалов своей предшественницы и изложением собственных наблюдений [Сбоев 1856].

Особую ценность представляют статьи выходца из чувашского народа Спиридона Михайлова, изучавшего родную культуру «изнутри». В их числе: «О музыке чуваш», «Чувашские свадьбы», «Краткое этнографическое описание чуваш», «Статистические очерки Козьмодемьянского уезда» (публиковались в «Казанских губернских ведомостях» в 1852, 1853, 1854 гг.). Все они содержат богатую, порой



Одежда чувашских женщин. Из книги акад. П.С. Палласа «Путешествие по разным провинциям Российской империи» [1773]. Гравюра по рисунку художника Дмитриева

уникальную по подробностям информацию о музыкальном быте Чувашского края и чувашей. Кругозор Михайлова был весьма широк, ибо он одновременно уделял внимание не одной чувашской, но также другим культурам края — русской и марийской. Иначе говоря, имел возможность сравнивать и значительные познания, чтобы судить о явлениях каждой культуры с достаточной глубиной.

Во второй половине XIX в. с точки зрения потенциалов к распространению музыкальной грамотности в чувашской простонародной среде представляются любопытными суждения А.Ф. Риттиха — этнографа и военного (в чине полковника): «Чувашские мотивы свидетельствуют о наклонности чуваш к музыке, которая, в смысле их образования, могла бы принести большую пользу народу, развить их слух, если бы обратили на этот предмет хоть бы малейшее внимание... Я полагаю, что чуваша не уступят в изучении музыки и игре на разных инструментах, в особенности духовых, евреям, которых постоянно и везде суют в военные музыкантские хоры, не изведав способность личности, а лишь потому, что король Давид играл хорошо... Проба назначать чувашей в музыканты могла бы, может быть, принести как им, так и войску большую пользу...» [Риттих 1870:103].

Музыкальная фольклористика, имея отчасти общий предмет с музыкальной этнографией, представляет собой отрасль непосредственно музыкальной деятельности. Важнейшим направлением в ней становится нотная фиксация и издание образцов устно бытующей музыки, а также их научное музыковедческое изучение. Нотная запись фольклорной музыки означала перевод устной традиции в *письменную* форму, придание ее образцам статуса *произведений*. Она служила основой для появления как научных исследований, так и композиторских гармонизаций и развития в последующем национальной исполнительской деятельности. Тем самым сущность явлений фольклора кардинально переосмысливалась, народная музыка практически приравнивалась к явлениям «художественной музыки» (опус-музыки), функционирующим в современном образованном обществе.

В России, как и в европейских странах, музыкальная фольклористика проходит период становления во второй половине XIX в. В это время русская фольклористика обогатилась классическими сборниками-антологиями народных песен, подготовленными композиторами и музыковедами М.А. Балакиревым, Н.А. Римским-Корсаковым, Н.Е. Пальчиковым, научными исследованиями А.Н. Серова, П.П. Сокальского, А.С. Фаминцына, Н.Ф. Финдейзена, Ю.Н. Мельгунова. Ученые музыканты практически сразу проявили интерес и к музыкальным традициям «иностранцев». Известно, что в *первой нотной публикации народной мелодии* в России, осуществленной еще в середине XVIII столетия, была представлена не русская, а записанная на Камчатке в 1738 — 1741 гг. песня народности ительмен. Она вошла в «Описание Земли Камчатки» (СПб., 1755) одного из участников академических экспедиций того времени С.П. Крашенинникова. Музыка *волжских народов* появилась в печати в виде нотного текста тоже достаточно рано — в 1816 году, это была татарская песня, записанная И. Добровольским.

Чувашские народные мелодии публикуются с 1870 года. Впервые нотные записи трех народных напевов и одного скрипичного наигрыша в записи капельмейстера И.В. Гусева появились в приложении к этнографическому труду А.Ф. Риттиха «Материалы для этнографии России» [1870].

Считается, что именно записями, опубликованными Риттихом, воспользовался А.П. Бородин в поисках самобытного материала для интонационной характеристики половцев при написании «восточных» сцен в своем «Князе Игоре». Возможно, он прибег к фольклорной музыке народов Поволжья по подсказке В.В. Стасова. Известно и о пребывании самого Бородина в Казани и Алатырском уезде в 1873 [см.: Ехвет 1987:130 — 142].

Так, сопоставление начальных фраз арии хана Кончака и чувашской народной песни (по указанию Риттиха — исполняемой «хозяевами при угощении и провождении гостей», т.е. в сходной сюжетной ситуации) показывает их несомненную интонационную связь. Не прибегая к буквальному цитированию народной мелодии, композитор воспроизвел ее некоторые существенные особенности. Обращает на себя внимание даже не столько повторение звуковысотного контура, сколько ямбический квантитативный ритм из двуслоговых ячеек $\cup -$, весьма характерный для традиционной чувашской мелодики (см. нотный пример 5.2). Адаптируя русский текст к столь специфическому ритму, нарочито «неславянскому», Бородин строит почти целиком из однословых слов: это освобождает от необходимости увязывать акцентуацию подтекстовки с долготной структурой мелодии.

ПѢСНИ И МЕЛОДИИ
КАЗАНСКИХЪ ТАТАРЪ, ЧУВАШЪ И ЧЕРЕМИСЬ.
ЧУВАШСКІЯ:

Пѣсня, которая поется хозяевами при угощеніи и провожаніи гостей.

Andante.



Пѣсня поется гостями при угощеніи ихъ хозяевами.

Andante.



Пѣсня невѣсты безъ словъ.

Andante.



Allegro.



Литографія К.А.Тешки, въ Казани.

Фрагмент нотного приложения из книги А.Ф. Риттиха.

5.2. Строка а) — начало арии хана Кончака; строка б) — соответствующий фрагмент чувашской мелодии (у Риттиха она дана без подтекстовки); строка в) — интонационная параллель в современном чувашском фольклоре

Andantino

а)

Andante

б)

в) $\text{♩} = 168$

Этот же ритм обнажается, становясь ритмическим «модусом», в музыке знаменитой «Общей пляски» во втором (половецком) акте. Сдвиг относительно тактовой черты в партии хора (на четверть по сравнению с оркестром) поддерживает ощущение модальной формульности музыки, иначе говоря, ее нетактовой природы:

5.3. Фрагмент «Общей пляски» из 2 акта оперы «Князь Игорь»

Allegro $\text{♩} = 69$

ff Пойте песни славы хану!

Опыт А.П. Бородина ни в коей мере не может рассматриваться как предтеча чувашской композиторской музыки. Это один из фактов так называемого «русского музыкального Востока», и в этом качестве принадлежит русской культуре. Аналогично должно рассматриваться также претворение «инородческих» мелодий в квартете «Волга», сочиненном известным русским композитором и скрипачом Н.Я. Афанасьевым (1820 — 1898), в 1861 году удостоенном премии Русского музыкального общества. Афанасьев, несколько лет прослуживший в Нижегородской губернии, был хорошо знаком с музыкальным бытом Поволжья. Известно, что Афанасьев занимался обработкой народных песен, составил сборник «64 русские

народные песни», переложенных на 4, 5 и 6 голосов¹. Он не только придумал для непрограммного сочинения характерное название, но и включил во вторую и четвертую части музыкальные темы, сочиненные им на основе мелодий местных народов. На это первым указал историк отечественной камерно-инструментальной музыки Л.Н. Раабен: «Пентатоника этих тем, их интонационные и ритмические обороты — не русского происхождения и тяготеют к марийско-чувашскому фольклору» [1961:22]. Конкретные фольклорные источники тем квартета не установлены, однако интонационные параллели тем квартета «Волга» и чувашских народных песен подобраны в книге А.И. Иванова-Ехвета [1987:46 — 49]. В других частях источниками тем послужили русские народные песни. Сочетая столь разнородные интонационные «миры», композитор воплотил идею многообразия культуры Поволжья. Для времени создания произведения эта идея выражала самые передовые демократические тенденции духовной жизни России.

Для истории собственно чувашской музыки существенно, что Афанасьев первым из профессиональных композиторов претворил в своем творчестве чувашские музыкальные темы. Его опыт, как и изучение чувашских мелодий Бородиным, свидетельствовал об определенных достижениях науки о музыкальном фольклоре волжских «инородцев» уже в третьей четверти XIX столетия.

Большую роль в развитии музыкальной этнографии и фольклористики народов Поволжья сыграло Общество археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете (далее — ОАИЭ; образовано в 1878 г.). Достаточно скоро оно обратилось к изданию произведений музыкального фольклора.

Так, в частности, появилась книга В.А. Мошкова «Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. Мелодии чувашских песен». Труд о чувашах вышел сначала отдельными разделами в «Известиях ОАИЭ» за 1893 г. (выпуски 1 — 4) и уже через год, как это тогда было принято, — в виде отдельного оттиска-книги, ставшей первым монографическим трудом о чувашской музыке — со статьей-исследованием «Музыка чувашских песен» и собственным музыкальным материалом, включавшим в себя семьдесят семь нотированных образцов [Мошков 1893, 1894а].

Факт, что первым крупным музыкальным сборником, появившимся в Казани, стал именно чувашский, можно объяснить не только случайно выпавшим на долю этой культуры «жребием», но также отношением собирателя и публикатора В.А. Мошкова². Предполагая создать целую серию таких изданий, он написал: «Одновременно я собирал тем же способом напевы татар, черемис, мордвы и вотяков, пока еще приготавливаемые к печати» [1893:31]. Но столь масштабные планы ни собирателю, ни казанскому научному обществу, весьма ограниченному в средствах, осуществить не удалось, почти все эти материалы (кроме татарского) остались неопубликованными. Завершение же цитируемой мысли Мошкова: «Из числа всех

¹ Между прочим, третье издание его сборника экспонировалось в 1890 году в этнографическом отделе Научно-промышленной выставки в Казани в одной витрине с рукописными сборниками чувашских народных песен [Каталог... 1890:83].

² Подробнее о жизни и трудах Валентина Александровича Мошкова (1852—ок. 1914) см. в нашей статье «Первопроходец», написанной к его 150-летию и опубликованной в журнале «Музыкальная академия» за 2002 г. № 3. С. 142 — 149.

упомянутых инородцев чуваша, как мне кажется, самый музыкальный или наиболее любящий музыку народ», — объясняло его первоначальный выбор [1893:31].

Такая оценка основывалась на вполне конкретных аргументах, исключая предположение о какой-то предвзятости исследователя. Мошков говорит, например:

— о памяти певцов на песни: «Из чуваш мне не доводилось еще встретить ни одного человека, который не пел бы своих родных песен», «из представителей других инородцев, кроме татар, редкий мог пропеть песни своей родины» (с.31);

— о количестве богатстве репертуара: «От некоторых, записав около 20 мелодий, я далеко еще не исчерпывал их материала... между тем как все остальные из названных мною инородцев... не могли сообщить их более десятка (с.31 — 32)»;

— об особой четкости повторного воспроизведения песенных мелодий: «По сравнению с другими инородцами, записывание музыки от чуваш было очень легко, потому что они передавали мелодию чрезвычайно твердо» (с.52);

— о наличии у чувашей многочисленных и разнообразных музыкальных инструментов.

Существенным, видимо, стало и то, что чувашские нотные рукописи находились в редакционном портфеле казанского ОАИЭ уже с 1889 г. (см. далее — о сборнике Н.Е. Ефимова), в то время как готовых к изданию материалов по другим культурам пока не было. Через несколько лет, публикуя ногайско-татарский сборник Мошкова, редакция Известий ОАИЭ по-прежнему подчеркивала «ценность и редкость» для нее такого этнографического материала, «как песни и мелодии татар Волжско-Камского края» [Мошков 1897:291].

Следует также отметить, что в истории отечественной музыкальной фольклористики столь солидное по объему монографическое издание имело «пионерский» характер не для одной только чувашской культуры, но и в деле изучения нерусских культур России в целом. Достаточно сказать, что ближайший сопоставимый по масштабу и содержанию труд о татарах и башкирах «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта» вышел в свет годом позже (в виде же монографии в 1897 г. [см. Рыбаков 1894, 1897]), а музыкальное творчество других народов Поволжья обрело письменный статус на страницах монографических изданий лишь в XX столетии.

Первоначально чувашская музыкальная фольклористика формируется вне самой национальной культуры — в общероссийской науке. Однако и внутреннее «родноведческое» направление зарождается почти одновременно. Оно стало результатом распространения нотной грамотности в 60-х годах XIX в. К этому времени относятся рукописные нотные сборники чувашских учителей Н. Ефимова (1888), Н. Александрова, А. Пчелова, А. Брагина (1890). Сборник чувашских народных песен учителя Н.Е. Ефимова с нотными записями 37 песен и большим количеством стихотворных текстов с параллельными русскими переводами поступил в распоряжение Общества в мае 1889 г. [Алексеев 1975:201], т.е. на несколько лет ранее, чем рукопись Мошкова. В отчетах Казанского университетского ОАИЭ сообщалось, что труд Н. Ефимова решено опубликовать [Протоколы... 1891:13]. Но, по всей вероятности, получив чувашские записи от В.А. Мошкова — автора, представлявшегося, несомненно, более солидным (офицер Главного артиллерийского управления в чине полковника), деятели Общества (среди которых не было ни одного

IV

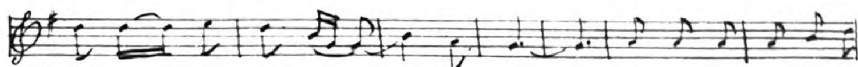
Мелодии чувашских пьес (1).

1. Пуровые. № 1^а.

Andante lamentoso



Тя-рәсә а-дәмә ут ар-мань поре —, пуров а-
 2-берә шайка илеме пәс-лаван —, эберә шай-



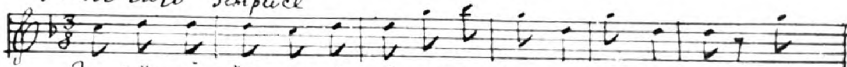
-дәмә ут армань поре —, ай пор-ге; шайка дүбәр илеме
 -ра илеме пәс-лаван —, пәс-лаван; шайка пуров а-дәмә



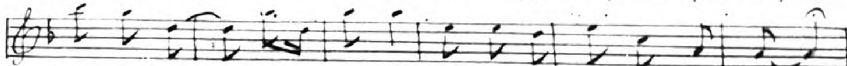
Коркәмб —, сывань шайка сывань шайка Коркәмб, ай коркәмб.
 Коркәмб —, сывань шайка сывань шайка Коркәмб, ай коркәмб...
 (не дописано)

№ 2^а.

Moderato semplice



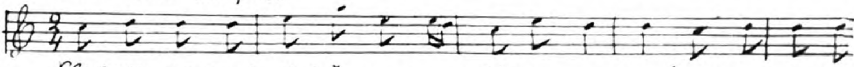
2-берә шайка а-дәмә —, а-дәмә де дәмә —, сар
 2-берә шайка а-дәмә —, а-дәмә де дәмә —, сар



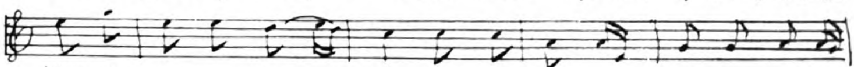
шайка а-дәмә —, а-дәмә де дәмә —, сар
 шайка а-дәмә —, а-дәмә де дәмә —, сар
 (не дописано)

№ 3^а.

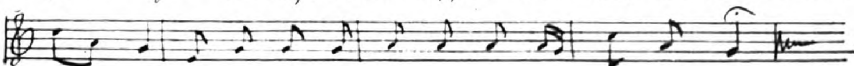
Moderato semplice



Коркәмб а-дәмә шайка а-дәмә —, а-дәмә де дәмә —, сар
 Коркәмб а-дәмә шайка а-дәмә —, а-дәмә де дәмә —, сар



Коркәмб а-дәмә шайка а-дәмә —, а-дәмә де дәмә —, сар
 Коркәмб а-дәмә шайка а-дәмә —, а-дәмә де дәмә —, сар



Коркәмб а-дәмә шайка а-дәмә —, а-дәмә де дәмә —, сар
 Коркәмб а-дәмә шайка а-дәмә —, а-дәмә де дәмә —, сар

(1) Слова, написанные под мелодиями, в рукописи
 переведены на русский язык, написанные на чувашском
 языке.

специалиста-музыканта) отдали предпочтение им. Мошков в 1892 году становится действительным членом Казанского Общества археологии, истории и этнографии.

Вот этот выбор — между двумя рукописями, действительно, в определенной мере оказался случайностью. Рукопись учителя-чуваша Ефимова не уступала по качеству нотаций, а по точности записей поэтических текстов и переводов (у Мошкова переводов не было) она превосходила собрание Мошкова, не знавшего чувашского языка, фиксировавшего тексты «на слух». Вместе с тем у Ефимова не было и аналитической статьи, сделавшей издание Мошкова особенно интересным.

В настоящее время сборник Н.Е. Ефимова хранится в Отделе редких рукописей библиотеки Казанского государственного университета.

Ученики Симбирской учительской школы с 90-х годов получали задания собирать народные песни, организовывались даже специальные экспедиции. Из собранных материалов были составлены два сборника, вскоре изданные (см. о них параграф 3.1 в шестом очерке).

3. Научно-теоретические представления о чувашской музыке в конце XIX столетия

«Мелодии чувашских песен» В.А. Мошкова вошли в ряд памятников отечественной музыкальной фольклористики не только как первая значительная по объему антология образцов устной музыки одного из народов Поволжья, но и как *первый в России монографический музыкально-теоретический труд об «инородческой» музыке*. То, что выполнен он был на уровне научного знания своего времени, видно, если сравнить появившиеся в российском музыкознании 80-х—90-х годов XIX столетия, т.е. почти синхронно с исследованиями В.А. Мошкова, труды по теории народных музыкальных систем. Сам Мошков при анализе стихосложения сравнивает чувашские стихи с материалами Н.Е. Пальчикова, О. Кольберга, Неймана. При анализе ладовой системы он использует современные теоретические обобщения из фундаментальных монографий русских музыковедов — А.С. Фаминцына «Древняя индокитайская гамма в Азии и Европе, с особенным указанием на ее проявления в русских народных напевах» (СПб., 1889) и П.П. Сокальского «Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки» (Харьков, 1888).

Если сравнить с фольклористическими публикациями о музыке других народов Поволжья и Приуралья, издававшимися в конце XIX — начале XX столетий, то очевидна особенность научного метода Мошкова, концентрирующего внимание на структурных свойствах чувашского материала. Этнографические описания, наполняющие аналогичные труды об «инородцах», в книге Мошкова уходят на второй план, уступая место собственно музыковедческому анализу.

Феномен книги «Музыка чувашских песен» до сих пор способен обратить на себя внимание неожиданностью и известной обособленностью предмета (культура «неисторической народности»), изучаемого новейшими методами современного музыкознания. По-видимому, предпосылкой для этого послужила исходная свобода автора от стереотипов профессионализма. В.А. Мошков — выходец из среды, далекой от искусства и науки: профессиональный военный, в молодости он окончил артиллерийское училище в Петербурге, за многолетнюю и, видимо,

безупречную службу удостоился четырех орденов и в конце жизни — звания генерал-майора. Будучи исследователем-автодидактом, он достиг в специальных областях немалой эрудиции и признания специалистов. Императорское Русское географическое общество за исследование «Труба в народных верованиях» (1900) наградило его своей Серебряной медалью, а Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии при Имп. Московском университете в 1901 г. присудило премию Вел. Кн. Сергея Александровича по этнографии.

Очевидно, что и как музыковед в 1890-е годы в Казанском ОАИЭ В.А. Мошков добился положения и авторитета настоящего знатока музыки местных народностей. Это обстоятельство и открыло дорогу к скорой публикации его чувашских, а потом ногайско-татарских материалов. В качестве образца аналитической методики и источника ценной информации о *своих культурах* в XX столетии на труд Мошкова о чувашах указывают исследователи марийской [Четкарёв 1951:13], татарской [Нигмедзянов 1982:6], мордовской [Бояркин 1983:8] музыки. Если по поводу его нотаций время от времени возникали вопросы [см. Павлов 1971:218, Максимов 1964:13, Кодай 1961:56, Тодоров 1981:43 — 45, Квитка 1973:49], то о теоретических экскурсах Мошкова подобных замечаний мы не находим. Напротив, и в глазах исследователей народной музыки следующего столетия В.А. Мошков продолжает оставаться «незаурядным музыкантом-теоретиком» [Нигмедзянов 1982:6]. Так характеризовал его и авторитетнейший советский музыковед В.М. Беляев: «Мошков ставит перед собою цель исследования собранного им музыкального материала, обнаруживая в этом отношении значительную для своего времени проникательность, в частности в указании на сложность природы чувашской пентатоники» [Беляев 1960:8].

Среди собственно теоретических вопросов, обсуждаемых им, — вариантность музыкального текста (указана особая устойчивость повторного воспроизведения напевов, отличающая чувашей), ладовое строение (впервые определяется пентатонная природа чувашской музыки, анализируются разновидности ладов), особенности поэтической и музыкальной ритмики (описание ее специфики, данное Мошковым, многократно цитировано в литературе XX столетия, что говорит о верности его чутья), сюжетосложение (подмечена, хотя и не во всем истолкована, краткосюжетная основа как чувашских, так и татарских и ногайских песен, указано наличие песен без слов). Практически в каждом пункте Мошков — первопроходец. Рассматривает он и музыкальные инструменты, впервые приводит нотированные образцы инструментальных наигрышей.

3.1. Проблема чувашской ритмики. Мошков столкнулся с необычными с точки зрения музыкальной теории своего времени свойствами ритмики чувашских песен при их нотировании. Он впервые обратил внимание на то, что «темп этих песен в высшей степени неровен», и раздел о ритме поместил сразу после лаконичного вступительного раздела, т.е. в самом начале своего исследования (что, между прочим, было тогда и остается до сих пор нетрадиционным для теории музыки).

Свое понимание проблемы он объяснил следующим образом: «В деле ритмики чувашских мелодий необходимо обратить внимание на часто встречающееся в них дробление темпа на три части в отличие от русских народных мелодий, где преобладает дробление темпа четное, на две и на четыре части. В этом отношении чувашаи приближаются к татарам, киргизам, сартам и другим народностям тюрко-татарской расы. Аччаикатуры — $\overline{(a)}$, которые часто встречаются в моих записях чувашских мелодий, собственно говоря, должны бы быть изображены триолями,

в которых слиты две последние доли, т.е. так — $\boxed{\text{б}}$, если же я предпочел писать их знаком $\boxed{\text{в}}$, то только потому, что принятый в нашей музыкальной системе знак $\boxed{\text{г}}$ всегда предполагает ударение на первой, короткой доле, тогда как у чуваш это ударение ложится всегда на две последние доли, слитые вместе» [Мошков 1893:33].

Впоследствии многие исследователи будут воспроизводить эти абзацы, поскольку в них содержатся важные наблюдения над особенностями чувашского ритма. Здесь же Мошков объясняет придуманный им способ записи «неровных» ритмических рисунков с помощью аччаакатур (форшлагов). Этот способ оказался неудачным, вызывая нарекания у всех, кто обращался к его записям. Но более точную запись таких напевов в то время еще никто не мог предложить. (Положение сохранялось до 20-х гг. XX века, до появления нотаций С.М. Максимова и Ф.П. Павлова.) Тем не менее, обладая превосходным музыкальным слухом и достаточными навыками нотирования музыки разных народов, Мошков сумел передать специфические свойства большинства напевов, будь то верховые песни Козьмодемьянского уезда или же низовые многослоговые песни, отличающиеся «тотальной» асимметричностью формы и ритма. В числе уникально сложных по ритмической формуле — свадебная чувашей Башкортостана «Пáслáк урамé — асла урáм» (приведенная в нотном примере 1.1. настоящей книги). Мошков точно уловил неординарную ритмическую структуру; если в связи с этим весьма важным представляется его наблюдение, что, «по сравнению с другими инородцами, записывание музыки от чуваш было очень легко, потому что они передавали мелодию чрезвычайно твердо, т.е. если нужно было повторить ее, они повторяли без малейшего изменения, тогда как многие вотяки и особенно мордва при передаче песен варьируют мелодии до бесконечности». Это высказывание и сегодня представляется важным аргументом для типологического определения ритмики чувашской музыки как квантитативной. Перед нами, таким образом, весьма важные строки, не только объясняющие отношение Мошкова к музыкальным способностям чувашей, но и характеризующие такое свойство их музыкальной системы, как особого рода формульность в ритмике и архитектонике. Своими наблюдениями русский ученый подтверждает существование у чувашей четкой структурной организации песен, позволявшей им неоднократно без изменений воспроизводить «неровные» и не подчиняющиеся законам «нашей музыкальной системы» (читай: современной европейской) ритмические рисунки.

3.2. *К проблеме ладового строения чувашских мелодий.* Описывая ладовую основу чувашских песен, Мошков еще более четок в определениях, поскольку современное ему музыковедение уже обеспечено соответствующими теоретическими разработками, хотя и базирующимися на изучении других культур. По отношению же к чувашской музыке Мошков выступает как первооткрыватель ее принадлежности к пентатонной ладовой системе: «Теперь обратимся к гаммам, или звукорядам, на которых строятся чувашские мелодии. А.С. Фаминцын говорит: “Просматривая весьма немногочисленные вообще, записанные некоторыми лицами песенные напевы соплеменных китайцам народов сибирских, а равно и калмыков, киргизов и др., замечаем в большей части их, если не вполне точное соблюдение пятитонового звукоряда (китайской или шотландской гаммы), то по крайней мере несомненные следы влияния этого звукоряда на состав мелодий”. То же самое можно было бы повторить о мелодиях чуваш: в громадном большинстве их господствует пятитонный звукоряд, китайская гамма». В ряде чувашских напевов он обнаруживает сочетания разных пентатонных ладозвукорядов.

Вслед за авторитетными теоретиками, Мошков опирается на так называемую «стадиальную» концепцию и определяет место чувашей на шкале музыкального развития человечества в архаической «эпохе кварты», но уже с признаками перехода к следующей стадии: «... Чувашаи строят свой напев из двух китайских гамм таким образом, что перемены гамм совпадают у них большей частью с границами тактов, переходы же из гаммы в гамму в середине такта у них очень редки. Но идя дальше, т.е. упражняясь еще более в модуляциях из одной китайской гаммы в другую, можно дойти до еще более густого смешения гамм и менять их еще чаще. Быть может, и наши русские предки тоже практиковались в этом приеме пения и выработали у себя таким образом звукоряд семитонный».

Перед нами — первая попытка музыкально-стилевой и хронологической дифференциации чувашской народной музыки на (а) собственно чувашские мелодии «эпохи кварты» и (б) заимствованные в «новейший период жизни чувашского народа», определяемые Мошковым как напевы «эпохи квинты». Здесь он близок к истине, поскольку критерием служит главным образом интонационный строй шести указанных им напевов, построенных на диатонических ладах. Применяя чисто формальный метод анализа, еще одиннадцать образцов Мошков относит к переходной эпохе «от периода кварты к периоду квинты» — на том основании, что в их комбинированных звукорядах присутствуют «модуляции» (иначе говоря, полутоны «на расстоянии»). Интонационно же эти песни остаются в сфере ангемитонной пентатоники. Поэтому и рассуждение Мошкова, что «упражняясь... можно дойти до еще более густого смешения гамм» и выработать «звукоряд семитонный», — осталось умозрительной абстракцией.

Отталкиваясь от рассуждения Сокальского о недостаточности внимания у теоретиков к различным видам пентатонных звукорядов, Мошков считает «не лишним проследить в моем собрании чувашских мелодий, которая из всех пяти приведенных китайских гамм преобладает над другими и как эти гаммы распределяются по местностям». Подсчеты Мошкова приблизительно соответствуют современным данным:

Таблица 6

| Звукоряды | Распространенность по Мошкову
[1893:44] % | Распространенность по Максимова
[1964:59] % |
|---------------|--|--|
| d e g a h | 37,5 | 58 |
| e g a h d' | 25 | 20 |
| g a h d' e' | 20 | 12 |
| a h d' e' g' | 12,5 | 10 |
| h d' e' g' a' | 7,5 | — |

Проявляя пытливість, исследователь анализирует свой материал также по местностям и высказывает предположение, что «чувашских напевов с чистой китайской гаммой нужно искать в местностях, где чувашаи живут дальше от русского народа, как напр. в Чистопольском уезде Казанской губернии и в Белебеевском уезде Уфимской губ.» Тем самым Мошков оказывается буквально на грани открытия музыкальных диалектов в традиционной чувашской культуре.

3.3. Особенности сюжетосложения. У Мошкова мы видим также первое в музыкальной этнографии описание феномена краткосюжетности в песенной поэзии чувашей и татар. «Что касается песенного текста, — замечает он, — то у чуваш так же, как и у татар, он по большей части состоит из одного куплета, соответствующего

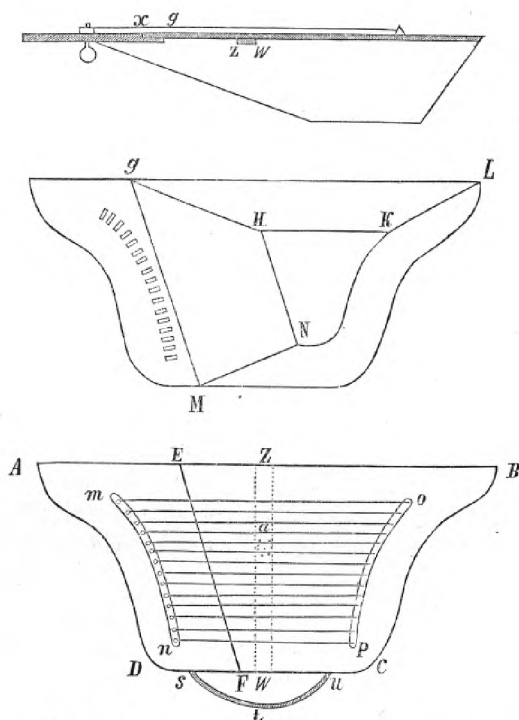
шего целой мелодии песни. Пропев этот куплет, чуваш начинает его сначала и так повторяет несколько раз, или же, что бывает чаще, поет на тот же напев другие, такие же короткие песни, число которых ни у чуваш, ни у татар не превышает шести. В редких случаях текст песни состоит из двух куплетов и уже совсем редко из 3-х и более». Попутно Мошков подмечает и важную особенность сюжетосложения мордовского песенного фольклора (его пронизательность, видимо, имела в основе широту материала, межкультурные сравнения): «По моему наблюдению, из числа всех инородцев Волжско-Камского бассейна самыми длинными песнями по числу куплетов обладает мордва (эрзя и мокша)».

В труде о песнях волжских татар и оренбургских ногайцев, появившемся через год, Мошков дополнит и уточнит сказанное здесь о сюжетике характеристикой объема и структуры куплетов. Он называет их четверостишиями, «в которых первые две строчки по своему смыслу составляют непременно параллель двум последним». Исследователь и здесь использует метод сопоставления, указывая, что для астраханских ногайцев эта структура не характерна [Мошков 1894б:9].

С большой долей уверенности можно утверждать, что чувашский язык Мошков не изучил. Об этом говорит множество неясных и труднопонижаемых мест в записях поэтических текстов. Тем не менее ценность его записей и в филологическом отношении несомненна. Среди них немало формульных четверостиший савра юра разных жанров, сохраняющих свое значение и в последующие времена.

3.4. Сведения о музыкальных инструментах и инструментальной музыке. К вопросу о музыкальных инструментах и инструментальной музыке чувашей Мошков обращается в своем исследовании несколько раз. Впервые — в связи с общей оценкой музыкальности народа: «Между солдатами из чуваш чаще, чем между другими инородцами, попадались играющие на скрипке, на гармонике и на гусях. Некоторые из них ухитрялись даже на службе соорудить себе этот последний инструмент...» (с.32). Мысль о богатстве чувашского инструментария высказана им на с.45: «Едва ли у кого-либо из наших восточных инородцев найдется в употреблении столько разнообразней музыкальных инструментов...» Вместе с тем здесь же собиратель, в духе европоцентристской (и, одновременно, российской имперской) научно-исторической парадигмы своего времени, достаточно поверхностно судит о происхождении инструментария и инструментальной музыки чувашей: «...Мелодии эти перешли к инородцам вместе с музыкальными инструментами, которые почти все русского происхождения». Какие именно инструменты здесь подразумеваются, не оговорено (если не считать замечания о скрипке *кобс/кубос*: «Не от кобзы ли малороссийской?», — задается вопросом Мошков). Тем не менее через много лет в его труде о гагаузах появится примечание: «Обилие в народном обращении музыкальных инструментов, соединенное с развитием инструментальной музыки, гагаузы разделяют с некоторыми народами тюркского происхождения. Так, например, у чувашского народа имеется в обращении до 7-ми разных музыкальных инструментов, а у таранчей в Средней Азии число этих инструментов доходит до 16-ти. Срв. мои “Мелодии чувашских песен”. Казань, 1894...» Другие волжские народы здесь не упомянуты, т.е. чуваша в представлении Мошкова так и остались наиболее богатыми в этом отношении.

В связи с музыкальными инструментами Мошков делает важное добавление об ансамблевых формах чувашской музыки — инструментальных. «Для музыки инструментальной, так же как и для вокальной, чуваша любят сходиться вместе и составлять нечто вроде оркестров, которые они называют *пюрэзэрэпуштарэн-*



Гусли дѣлаются изъ сосноваго дерева (х у р). Верхняя дека ABCD—(с і а л д ы х у м ѝ) состоитъ изъ двухъ частей: 1) ADEF, толстой колковой доски (х у л ы м - п у т а - х у м ѝ) съ направлениемъ волоконъ по линіи EF и 2) EFCB, тонкой доски (собственно дека) съ направлениемъ волоконъ по линіи BE. Конецъ этой доски врѣзаетъ въ пазъ (х у) доски колковой. Къ верхней децѣ снизу приклеиваются боковыя стѣнки (к а ш к а р э), —лѣвая GHNМ прямая, правая LNM—изогнутая и передняя GHKL (м а л д ы - в у р м - х у м ѝ). Снизу къ боковымъ стѣнкамъ прикрепляется нижняя дека HKL (с і а л д ы - х у м ѝ). Для того чтобы тонкая часть верхней дека не коро-

Фрагмент описания чувашских гуслей в книге В.А. Мошкова.

за (Козьмодем.) или пурдэ-прлекаласи (Уфимск. Белебеев.) [т.е. *пѣр çĕре пуçтарĕнсă* — «собравшись в одном месте», *пѣрле каласси* — «совместное исполнение». — М.К.]. В такие деревенские оркестры собирается по 6 — 7 скрипок, по несколько гармоний и по несколько гусяров».

Наиболее подробна информация об устройстве чувашских шлемовидных гуслей. Ценными его элементами являются и детали конструкции, и терминология, используемая народными мастерами, и образцы наигрышей.

Материала, подобного по музыкальным свойствам чувашскому, т.е. способного в такой же степени возбудить его исследовательскую фантазию, Мошков более уже

не встретил. В предисловии ко второму своему казанскому музыкально-этнографическому сборнику (1894) он напишет, что в нем он «решился несколько отступить от системы, принятой мною ранее при издании “Чувашских песен”. Кроме мелодий и текста я собрал и другой этнографический матерьял...». Иначе говоря, в глубины музыкально-теоретических проблем теперь он не входит.

С сегодняшних позиций в некоторых музыковедческих построениях Мошкова нетрудно обнаружить и слабые места. Такова, например, неоправданная легкость перехода от частных наблюдений к обобщениям, что вновь напоминает об исходном дилетантизме их автора. Так, рассматривая ритмику, Мошков проявляет изумительную наблюдательность и сразу же обобщает: «...Случается часто, что число слогов в одном куплете песни на один или на два больше, чем в предыдущем. Если в первом куплете какой-либо слог исполняется на одну четверть... а в следующем на том же месте требуется поставить [...] три слога, то русский сделает фигуру ... [из восьмой и двух шестнадцатых], а чуваш непременно возьмет триоль...» — вывод, явно не имеющий оснований, хотя роль триольности подмечена впервые и очень глубоко!

Для нас же навсегда останется важным следующее. Познакомившись с чувашской культурой, В.А. Мошков уже не забывал о ней. Чисто этнографические описательные материалы о чувашах появляются в примечаниях к разным его работам: он пишет о свадебных обычаях, празднике «синьдзя». Он вспоминал и свою музыкальную публикацию. В книге 1901 г. к песне оренбургских ногайцев сделано примечание: «Сравн. с № 70 в моем собрании чувашских мелодий» [Мошков 1901:41]. Труд о чувашской музыке — одна из самых больших его творческих удач. Значимость его книги оказалась весьма долговечной, ибо он был первым исследователем музыки народов Поволжья, обладавшим серьезными специальными познаниями в теории музыки.

Представляют интерес и мысли, высказанные В.А. Мошковым в заключении своего исследования: «Само собой разумеется, что изданием настоящего выпуска моих материалов я не исчерпал и тысячной доли того, что заключает в себе поучительного для науки народная музыка чуваш, а потому я смотрю на свой труд только как на почин в деле изучения этой музыки, за которым желательно было бы видеть в печати ряд новых исследований того же предмета, — более обстоятельных чем мое, а главное — проведенных людьми более меня компетентными в знании чувашской жизни, чувашского языка и вообще духа чувашского народа. Желательно, чтобы изучение чувашской музыки было начато на месте знатоками чувашского народа из местных жителей. А пока, в ожидании таких изучений, было бы весьма полезно, если бы знатоки чувашской этнографии теперь же указали и исправили невольные и неизбежные ошибки моего настоящего труда». Очевидна постановка вопроса на перспективу — автор осознал уникальность своего труда: в XIX же веке изучение «инородческой» музыки на месте, местными специалистами, выглядело утопией. Первопроходческие наблюдения Мошкова много десятилетий оставались мало востребованными. Для некоторых идей и гипотез русского ученого потребовалось столетие, чтобы войти органической частью в систему современных представлений об основах чувашской народной музыкально-поэтической системы. Мало известен он был и среди новой чувашской интеллигенции, не говоря уже о собственно чувашском населении: мешали, с одной стороны, сугубо научный характер издания, а, с другой, многочисленные погрешности и искажения в записях чувашских мелодий (с помощью «аччаакатур») и стихов, делавшие их порой неузнаваемыми. В результате и по прошествии четырех десятилетий было сказано, что «в концертно-исполнительской практике песни в записи Мошкова не использованы, и их чувашский народ не знает» [Максимов 1964:13].

4. Чувашская музыка в первом этнографическом концерте

Но одно исключение все-таки было. Труд В.А. Мошкова уже в год своего появления вошел в историю чувашского музыкального искусства не только теоретическими провидениями «на перспективу», но и как источник для композиторского творчества. Первый выпуск «Известий ОАИЭ» за 1893 год, содержащий пятнадцать чувашских народных песен, попал в поле зрения композитора Н.С. Кленовского (1857—1915) как раз накануне организованного им в Москве этнографического концерта. Кленовский, дирижер Императорской оперы [Большого театра], был достаточно известен в музыкальном мире России и как автор балетов, оркестровых и фортепьянных пьес, вокальных обработок песен разных народов. Его композиторские способности высоко оценивал сам П.И. Чайковский, чей класс сочинения он посещал в годы обучения в Московской консерватории (окончил в 1879 г.).

Этнографический концерт состоялся 11 марта 1893 г. в большом зале Российской благородного собрания (позднее переименованном в Колонный зал Дома Союзов) и стал первым в ряду подобных научно-художественных мероприятий в России. Через год после него издан и нотный сборник под тем же названием. Проводились они под эгидой Этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Имп. Московском университете и первоначально отличались не столько художественными, сколько научно-познавательными подходами к народному музыкальному творчеству. Открытием таких концертов стало признание творчества «инородцев» России, не уступающей в ценностном отношении творчеству русского народа. Идея сопоставления русской и иных культур легла в основу программы: в первом отделении звучала музыка славянских народов, во втором — «инородцев». Для наилучшего восприятия тексты народных песен с переводами были изданы брошюрой, которая, как сообщалось в «Этнографическом обозрении» (1893, № 1), поступила в продажу. По этому поводу сам Кленовский писал: «Давно занимаясь изучением русской народной песни... я не ограничился уже одною русскою песнею, но привлек к своему изучению и музыку инородцев, живущих в России, причем оказалось, что их мелодии большею частью представляют поразительную аналогию с русскими, как относительно строя, так и ритма». Формулировка об «аналогии строя и ритма», собственно, и подразумевала не структурную, а ценностную характеристику впервые открываемых публике национальных музыкальных миров, способных, в условиях того времени, «поразить» аудиторию. Вместе с тем композиторское «обрамление» фольклорных номеров автору казалось тогда необходимой внешней формой подачи этнографических раритетов: «Не считая своей задачей излагать свои выводы и наблюдения в форме отвлеченного рассуждения, я задумал представить их наглядно в более доступной для публики форме — концертной... Само собою понятно, что, имея в виду не исключительно специалистов, а так называемую большую публику, я счел более целесообразным придать каждому номеру художественный характер». В этом Кленовский был лишь продолжателем общепринятой практики.

Для истории же чувашского композиторского искусства день проведения концерта 11 марта¹ 1893 г. стал наиболее ранней точкой отсчета. Впервые в истории со

¹ Дату указывает сам Кленовский [1894:3]. Ее подтверждает и информация, опубликованная «Этнографическим обозрением» № 1 за 1893 г. по свежим следам концерта. В некоторых современных источниках ошибочно указано 4-е августа. В частности, в книге А. И. Иванова-Ехвета [1987:165, 327] со ссылкой на материалы Рукописного отдела Петербургской Публичной библиотеки. Это же повторено в нашей статье «О периодизации истории чувашской музыки» [1996:7].

IX.

ЧУВАШСКАЯ ПѢСНЯ.

„ПЕР ХЕРИ МАНА“

Н. КЛЕНОВСКАГО.

Allegretto.

PIANO.

1) Пер хе-ри ма-на кыт тюр-геть кыт тюр-ви-не
 2) Пер хе-ри ма-на сÿ-ка теть сÿ-ка я-че

и-ль, ми-спер. Ит кол-ны-не и-ль, ми-спер хл-мыр ит-до
 тох-ма-зырь хл-де-коч-ча-он-кый-дыр и-и-и-х

* Испол. Артистка Имп оперы Д. И. Лазарева.

Страница из сборника «Этнографический концерт» [Кленовский 1894]

сцены прозвучала концертная обработка чувашской народной песни. Исполняла ее артистка Императорской оперы Д.И. Лазарева в сопровождении симфонического оркестра под управлением Н.С. Кленовского. В программу концерта были включены песни одиннадцати народов: по несколько номеров — русские, бело-

русские, украинские, болгарские, польские, литовские, грузинские, киргизские; по одному номеру — армянская и сартская песни. Чувашская песня, также одна, появилась в этом ряду благодаря изданию Мошкова. Музыки других народов Поволжья здесь не было, очевидно, в силу отсутствия доступных источников.

С чувашской музыкой Н.С. Кленовский, как и его слушатели, встретился впервые¹. В своем распоряжении он имел только первый выпуск сборника Мошкова. Этим объясняется, почему в обработке не использован 2-й куплет поэтического текста (попавший по техническим условиям набора во 2-й выпуск). Вместо этого композитор присоединил строфу из другой песни первого выпуска — того же жанра, начинающейся сходными словами. Заимствованный из другой песни текст оказался неудачным: либо неправильно записанным собирателем, либо содержащим нелитературную лексику. Об этом Кленовский мог не догадываться. Там, где в издании должен был быть перевод, он просто указал, что это «свадебная песня веселого характера, содержащая шутки над девушками. Перевода нет в статье В. Мошкова» [Кленовский 1894:12]².

Тот факт, что композитор пошел на подстановку текста из другой песни, укрепляет предположение, что ему понравился именно данный напев и он, выбирая из пятнадцати образцов, не захотел отказаться от него. Напев свадебной песни «Пер хере мана...» [«Девушка меня легонько толкает...»] привлек внимание композитора, возможно, выразительностью взаимно отвечающих друг другу (восходящей, затем симметрично нисходящей) интонаций двух начальных фраз А и В.

5.4. «Пёр хёрё мана...» в записи В.А. Мошкова [1893:64]

$\text{♩} = 88$



Пёр хёр ма на кят! тёр кет. Кат! тёр ни не ил мест пёр,
Ял кол ни не ил мест пёр, Ха мёр ял та пор пи рён,
Ха мёр ял тан и лет пёр, А ах, а ча сам!

¹ С культурой этого народа он мог соприкоснуться и позднее, служа в 1903—1906 гг. управляющим Петербургской придворной певческой капеллой. Как раз в те годы в ее регентских классах обучался будущий автор первого чувашского хорового сочинения И.М. Дмитриев. По некоторым данным, Кленовский мог оказать помощь Дмитриеву и в Симбирске в момент сочинения [Ехвет 1987:231].

² Кстати, в издании «Этнографический концерт» чувашская песня — единственная, оставшаяся без перевода. Вполне объяснимый обстоятельствами промах композитора, видимо, стал одной из причин забвения этой обработки чувашскими певцами в советское время, хотя сборник имел пять изданий (последние в 1926 и 1929 гг.) и был известен, например, С.М. Максимову [см. Максимов 1964:13].

Последняя фраза $V_1 \downarrow$ образует «арку» с началом, являясь почти точным повторением фразы V квинтой ниже. Музыкальная стройность этих интонационных связей искупает известную примитивность средней части напева, видимо, неудачно исполненного информатором Мошкова, буквально «продекламировавшим» строки $C-D-C$ на двух нотах (хотя между фразами C и D налицо опять-таки строгая взаимная симметрия).

Композитор не стал ничего «домысливать» в несложном напеве. Его позиция была выражена в предисловии к изданию: «Сохраняя везде в полной неприкосновенности самые мелодии в том виде, как их поет народ, я присоединил к ним аккомпанементы, строго придерживаясь определенного строя и пользуясь исключительно теми гармониями, которые ему свойственны: все прибавленные мною вступления и заключения основаны по преимуществу на музыкальных фразах, заключающихся в самих мелодиях». Действительно, Кленовский построил на песенной мелодии инструментальное вступление, изменив лишь концовку — тем самым исключая часть наименее интересной «декламационной» середины напева. В основу инструментального заключения положены особо понравившиеся ему интонационные обороты двух начальных фраз, слитых в одну (пример 5.5).

5.5.



Это заключение получилось наиболее тонким и в гармоническом, и в фактурном отношении. «Синтезированный» мелодический оборот Кленовский проводит четырежды, каждый раз имитируя его (в интервал ноны) в теноровом голосе (пример 5.6).

5.6.



В «Этнографическом концерте» Кленовского представлены песни одиннадцати народов. Говоря об «определенном строе и гармониях», композитор подразумевал не просто следование наличному звукоряду (в ряде случаев это так, но на примере чувашской песни убеждаемся в ином), а скорее присущий данной культуре колорит (понятие «строй» этому не противоречит). Во многих своих обработках Кленовский явно опирался на уже выработавшиеся традиции. Особенно хорошо это ощущается в русских, украинских, польских (в их гармониях и ритмах слышен язык шопеновских мазурок) песнях. В других случаях, когда музыкальных традиций «на слуху» еще не было, композитор отталкивался от фольклорного напева, интуитивно выделяя присущие данной культуре особенности. Так, специфической ладовой окраской обращают на себя внимание болгарские и армянские обработки (в манере, близкой стилю «русского музыкального Востока» Бородина и Римского-Корсакова¹). Киргизские песни характерны «пустыми» квинтами в инструментальном сопровождении, указывающими на знакомство Кленовского с инструментальной культурой народа. В многоголосии грузинских песен ощущается присутствие характерных гармонических деталей.

Конечно, с позиций сегодняшнего дня, когда у всех этих народов существуют развитые национальные композиторские школы, многое в обработках Кленовского выглядит едва намеченным, неярким. Но в них нет искусственности, надуманности, пустого украшательства, а есть искреннее стремление проникнуть во внутренний мир напева и придать ему достойный по понятиям времени концертно-сценический облик.

Обработка чувашской песни выполнена с присущим Кленовскому изяществом и изобретательностью, хотя, с точки зрения национальной характерности, «Пёр хёрё мана...» не принадлежит к числу наиболее колоритных в «Этнографическом концерте». Композитор создал свой музыкальный образ. Непритязательную грубовато-веселую свадебную песню-такмак² он сделал грациозной, соответствующей обстановке музыкального салона миниатюрой скерцозного характера. Гармоническая изысканность придала ей даже некоторую томность. По-видимому, сказалось и отсутствие слуховых впечатлений от традиционной пентатонной музыки волжских народов. Этот напев вообще был единственным образцом чистой пентатоники среди обработанных для «Этнографического концерта» мелодий. Известные сегодня многим культурам проблемы гармонизации пентатонной музыки в конце XIX века еще не были осознаны (пентатоника вообще принималась за «недоразвившуюся» диатонику). Исходя из представлений своего времени (или же просто не услышав ладовый строй песни в качестве основы всей композиции), Кленовский прибег к более привычным для русской школы средствам из ее «восточного» арсенала.

Напев был гармонизирован весьма деликатно — на игре появляющихся на краткое время на слабых долях тактов опорных трезвучий *Fis* и параллельного минора *dis*, без откровенного преобладания первой или второй тональности (пример 5.7).

1 Ее Кленовский хорошо освоил, создавая свое наиболее известное произведение — балет «Прелести гашиша» (поставлен в 1885 г., за несколько лет до начала работы над «Этнографическим концертом»).

2 Отметим, что ее вариант, опубликованный Мошковым, не принадлежит к числу мелодически богатых (о чем мы можем судить исходя из изобилия современных материалов). Исполнитель данной песни явно не был мастером пения: он буквально «пробубнил» середину напева на двух тонах (строки С-В-С в примере 1). У Кленовского же выбор был слишком мал.

5.7.

[Allegretto]

В фактуре имели значение хроматические подголоски на VI ступени Фа-диез мажора *dis-d-cis* (напоминающие аналогичные ходы в гармониях Бородина). Эти хроматизмы получили развитие и в инструментальном заключении (см. в нотном примере 5.6). Дополненный органом баса и имитациями, этот эпизод уже полностью ассоциируется с томным бородинским «Востоком».

Интуитивно композитор ощутил специфичность для чувашской мелодики окончания на как бы квинтовом (с позиций европейского мажора) тоне. Избегая насилия чуждой логики над своеобразной культурой, он не стал гармонизировать этот тон ни в вокальном, ни в инструментальных разделах. И во вступлении, и в основной части, и в заключении завершение *cis* унисонно (пример 5.8. См. также такт 12 в примере 5.7). Это соответствовало и сложившимся традициям гармонизации русских народных песен, хотя по общей стилистике «Пёр хёрё мана...» весьма далека от них (пример 5.8).

5.8.

Из вступления:

Окончание:

Одной из тонких находок композитора стало вычленение интонационно-ритмической формулы каданса (две восьмые + четверть), действительно типичней-

шей для чувашских свадебных напевов, и проведение ее во всех трех эпизодах как характерной детали (см. в нотных примерах 5.8 и 5.6).

Сборник «Этнографический концерт» пользовался несомненным успехом свыше тридцати лет — это подтверждают его неоднократные переиздания. Судьба обработки «Пёр хёрё мана...», вполне благоприятная вначале (известно, как минимум, об еще двух ее исполнениях в Москве: 18 марта 1901 г. и в одном из трех концертов сезона 1901 — 1902 гг. [Ехвет 1987:166; «Этнографическое обозрение» 1902, №4, с. 142]), оказалась не столь счастливой в Чувашии. Здесь она оставалась известной только специалистам. Лишь в 1989 году песня была исполнена (с новой подтекстовкой) в Чебоксарах и записана на грампластинку «У истоков чувашской музыки».

Так выглядело первое произведение чувашской композиторской музыки, сохраняющее и сегодня свою художественную ценность. В своем жанре — сольная песня с аккомпанементом — обработка Н.С. Кленовского долгое время оставалась обособленным опытом. Аналогичные сольные произведения в Чувашии появились лишь спустя десятилетия.

* * *

Таким образом, даже на самых ранних этапах существования чувашской музыкальной культуры можно говорить, по меньшей мере, о вероятных контактах с профессионализмом устной традиции. Предполагаемые проявления устного профессионализма в храмовой и придворной формах были подорваны, а впоследствии полностью уничтожены многовековой политической и экономической зависимостью народа. Сегодня в сфере устной культуры определенно можно говорить только о существовании фольклорных профессионалов — инструменталистов и певцов-сборителей.

Во второй половине XIX столетия в культуре чувашского народа начинает складываться новый пласт культуры, ядром которого становится профессиональное художественное творчество. В музыкальном искусстве оно проявляется через деятельность музыкантов, специализирующихся в этой сфере — композиторов и исполнителей.

В конце XIX — начале XX века проблема *выбора типа профессионализма* — восточного устного или письменного западного образца — в Чувашии не обсуждалась. Европейская модель, уже имевшая статус общепризнанной мировой классики, была предопределена не только русификаторской политикой властей и деятельностью просветителей народа, но и отсутствием на этом этапе высоких форм устного профессионализма в национальной культуре (при общей тенденции к постепенному угасанию фольклорного творчества). Сказывалось также мощное непосредственное влияние крупнейших российских культурных центров — Казани, Нижнего Новгорода, а также не столь далеко расположенных других губернских центров Поволжья и общегосударственных столиц, где получали образование выходцы из народа. Из крупных тюркоязычных народов чуваша — самый западный, территориально близкий к Москве и Санкт-Петербургу. Из музыкантов до 1917 года в столицах успели получить профессиональное образование регент И.М. Дмитриев (сын учителя Митрофана Дмитриева), виолончелист Ф.П. Павлов (однофамилец композитора), пел И.В. Васильев, побывал на курсах регент В.П. Воробьев. Направление культурных процессов было задано развитием школьного обучения, а также массовой христианизацией населения XVIII — XIX веков. Для

музыкального искусства она означала распространение навыков хорового пения. Последнее совпало с фольклорной традицией ансамблевого пения и общей совместимостью архаической народной музыкальной системы с европейскими нормами (темперированность строев, четкость композиционных форм вокальной и инструментальной музыки, знакомство с регулярно-акцентной ритмикой наряду с архаической квантитативной). Размышлявший на эту тему в 1920-е годы музыковед, выстраивая условную схему близости музыки разных народов (финно-угорской группы — поскольку причислял к ней чувашей) к европейской системе, поместил чувашскую на одну из верхних ступеней [Казанский 1926:97]. Одновременно самобытные ценности чувашской музыкальной культуры начинают осмысливаться в науке и даже, участвуя в московских «Этнографических концертах», общероссийской художественной практике.

Таким образом, о зарождении и, в определенной степени, о развитии в чувашской национальной культуре музыкального профессионализма письменного типа можно говорить уже с конца XIX — начала XX века. В полной же мере его современные формы раскрылись с образованием национальной государственности (1920 г.), когда начинания музыкантов-энтузиастов смогли получить моральную и материальную поддержку государства и общества.

Очерк шестой «чувашские преобразования» И.Я. Яковлева и история музыки

В истории зарождения чувашской профессиональной музыки наиболее показательны обстоятельства появления в среде чувашской интеллигенции самой высокой и сложной формы профессиональной музыкальной деятельности — композиторского искусства. До конца XIX века в чувашской культуре оно было практически *непредставимым, немислимым*. Единственный композиторский опыт был осуществлен в 1893 г. русским музыкантом Н.С. Кленовским (рассмотрен в разделе 4 пятого очерка); в собственно чувашской среде он не получил известности и с точки зрения стиля и жанра несколько десятилетий не имел непосредственного продолжения. В 1908 — 1914 гг. национальное композиторское творчество стремительно прошло сквозь стадию экспериментов, не подвергаясь широкому общественному обсуждению (вследствие отсутствия национальных музыкальных учреждений, прессы, художественной критики), а затем неожиданно предстало сразу, подобно Афине Палладе из головы Зевса, как уже сформированное и достаточно совершенное явление национального искусства. Именно так выглядят события 1918 — 1919 гг., когда в чувашских центрах сразу нескольких губерний (Симбирской, Казанской, Уфимской) начинают действовать чувашские любительские хоры, исполнявшие написанные для них национальные произведения. (Параллельно возникают и чувашский театр, и национальная драматургия.) Причем многие из этих произведений и впоследствии, когда занятие музыкальным искусством становилось профессией, продолжали звучать, войдя в *золотой фонд* чувашского профессионального искусства. Именно в эти десять лет произошел переворот в общественном сознании и практике — национальная школа профессиональной музыки, ранее *непредставимая*, сделалась целью, смыслом деятельности посвятивших себя ее достижению людей, постепенно формируясь и получая общественное признание.

Однако некоторая неожиданность и даже парадоксальность рождения национального движения в композиторском и исполнительском искусствах — кажущиеся. Несколько десятилетий вызревали условия для них, формировалась интеллектуальная среда, способная выделить из себя авторов, организаторов, руководителей, рядовых исполнителей, наконец, ценителей. Все эти подготовительные процессы, как известно, — результат деятельности главного центра просвещения чувашского народа, школы, созданной и пятьдесят лет направлявшей Иваном Яковлевичем Яковлевым. При этом многое позволяет увидеть диахронический аспект анализа, показывающий динамику культурных процессов этого времени. Этот аспект до сих пор почти не учитывается большинством исследователей до-

революционного этапа становления национальной культуры. Но ведь И.Я. Яковлев — один из гигантов мировой культуры Нового времени, сумевших пробудить интеллектуальные силы целых этносов и перевернуть их состояние. Такой результат сам предполагает прохождение через ряд этапов духовного становления. На протяжении полувека активной деятельности Яковлев провел через них свой народ. В их числе: организация массового начального школьного просвещения, занявшая более трех десятилетий, этап вызревания условий для интеллектуальной деятельности в сфере самостоятельного художественного творчества (собственно просветительский), ознаменовавшийся появлением национальных литературных и музыкальных произведений, наконец, этап профессионализации занятий в сфере национального искусства. Последний уже не направлялся лично Яковлевым. Писателями и композиторами становились питомцы его школы, ощутившие в себе призвание к такой деятельности. Как правило, в яковлевской практике действие опережало номинацию: возникло литературное, музыкальное творчество, а понятие о национальных поэтах и композиторах, о чувашской поэзии или композиторской музыке Яковлев в своей школе, насколько можно судить по существующим источникам, ни с кем не обсуждал.

1. «Инородческий» вопрос и проблема развития национальных культур в эпоху И.Я. Яковлева

1.1. Проблема национальной культуры и искусства в России второй половины XIX в. Тема развития той или иной национальной культуры (кроме, разумеется, великорусской) до демократических преобразований, последовавших за революциями 1905 и 1917 гг., в российском обществе открыто не ставилась, была практически запретной для обсуждения. Хорошо известно, что после русско-турецких войн 1853—1856, 1877—1878 гг., обостривших проблемы с мусульманским населением, а также польского восстания 1863—1864 гг., официально национальный («инородческий») вопрос в России решался только запретительными мерами. В «Положении о начальных народных училищах» 1864 г. пункт о преподавании на родном языке, записанный в первоначальный текст, при окончательном утверждении был зачеркнут [Саламбек 1959:22—23]. В частности, польский и литовский языки были изгнаны из государственной школы, а создание частных школ преследовалось [Дякин 1995:133]. В тот период только Н.И. Ильминскому удалось убедить власти в необходимости разрешить народам Поволжья использовать родной язык в начальной школе — во имя насаждения среди них православия, после ряда неудач в обучении их сразу на русском языке. Для этого была им разработана особая система, легшая в основу утвержденных 26 марта 1870 г. правил «О мерах к образованию населяющих Россию инородцев».

Неофициально же этническая самобытность народов, разумеется, не отрицалась. Многие демократически настроенные образованные люди понимали ее ценность и необходимость сохранения. И.Я. Яковлев вспоминал о беседах с историком А.П. Покровским, в 70-х гг. преподававшим в симбирских учебных заведениях: «По его мнению, как ни был бы мал, ничтожен, дик народ, но пусть он живет своей особенной, природной, самобытной жизнью, сохраняя свою оригинальность. Его пугало то соображение, что чувашаи, о хороших качествах кото-

рых я ему рассказывал, слившись с русским народом, потонув в нем, утратят свои племенные особенности» [1997:191]. Как видим, речь шла только о «племенной» самобытности, но не о *развитии культуры* этноса. Несколько дальше шел в своих представлениях Н.И. Ильминский. «В первую неделю моего знакомства [состоявшегося в 1870 г. — М.К.], — говорится в главе “Мой учитель” воспоминаний Яковлева, — он дал мне прочесть письмо свое к графу Д.А. Толстому (в то время министру народного просвещения и обер-прокурору Святейшего Синода) ... В нем Ильминский проводил ту мысль, что инородцы составляют лишь часть русского народа, но входят в состав всего человечества. Поэтому... надо привить им все то хорошее, что есть у русских, сохранив у них все их хорошее, историческое, национальное» [1997:179]. В связи с этим И.Я. Яковлев разъясняет: «Ильминский не сочувствовал... узкообрусительной программе и написал это письмо графу Толстому, не послав его. После смерти Николая Ивановича, насколько мне известно, этого письма в его бумагах не оказалось. Не уничтожил ли он его?». Нерешительность своего наставника И.Я. Яковлев объясняет тем, что тот опасался негативных последствий раздражения в высших правительственных сферах по поводу высказанной им озабоченности традиционной национальной культурой «инородцев».

Вместе с тем в 70-х годах даже наиболее проникательные из демократически настроенных деятелей русской культуры, видимо, и представить себе не могли существования современного музыкально-исполнительского, тем более композиторского, искусства у чувашей. Выразительна реплика того же Н.И. Ильминского на намерение Яковлева направить учителя (А.П. Петрова) в Санкт-Петербург для профессионального совершенствования в хоровом искусстве: «Что же у Вас за страсть — стремиться в бесконечное пространство? Поют у Вас порядочно, даже очень хорошо, — что же Вам хочется устроить капеллу?» (письмо к И.Я. Яковлеву от 13.04.1879 [цит. по: Илюхин 1969б:113]). Несомненно, Ильминский — не противник культурного развития учеников, он лишь проявляет политическую осторожность. Вместе с тем, по меркам *более урбанизированных культур* или по представлениям *более позднего* времени, его реплика кажется странной: а почему, собственно, и не устраивать капеллу, если подготовлены певцы и руководители? Напомним: в 1869 и 1873 гг. в Эстонии и Латвии уже состоялись первые певческие праздники с исполнением национальных произведений. Чуть позже и в Литве, вопреки запретам, национальные песни зазвучали на так называемых «сарайных» или «амбарных» вечерах [Бокшанина 1978:382]. Однако прибалтийские национально-культурные движения как раз и пугали правительственную администрацию и чиновников тем, что их уже невозможно было остановить. И в 1890-х годах прибывший после службы в Рижском учебном округе помощник попечителя, потом попечитель Казанского учебного округа С.Ф. Спешков, по словам Яковлева, всюду видит сепаратизм и открыто борется против системы Н.И. Ильминского. В 1903 г. он же добивается упразднения должности окружного инспектора чувашских школ, нанося сильнейший удар как лично Яковлеву, так и всем его «чувашским преобразованиям».

1.2. Чувашский этнос накануне эпохи Яковлева: стадия культурной «самоизоляции». Ко времени начала деятельности просветителя состояние культуры народов края давало поводы говорить об отсутствии перспектив их духовного развития. Оценки И.Я. Яковлевым реалий чувашской жизни, встречающиеся в его статьях и документах, видимо, точны и основаны на разносторонних наблюдениях и сравнениях: «Чуваши — народ крайне замкнутый, торговлей они не занимаются, отхожих

промыслов среди них совершенно нет...» «Приходя в близкое соприкосновение [с ними], нельзя смотреть без боли в сердце и мучения на их убожество, невежество, крайнюю бедноту и скудость материальную, а тем более духовную...» «[Чувашей] я сопоставлял с другими народностями» [1896:494; 1985:93; 1997:104].

В этом периоде чувашский народ представлялся сплошной крестьянской массой. И.Я. Яковлев в ней не выделял ни учителей, ни священнослужителей, хотя число последних составляло уже сотни. (Другие деятели в интеллектуальной сфере еще не составляли социальной группы чувашского народа; между тем, по переписи 1897 года, уже пятеро выходцев из чувашей указывали науку, литературу и искусство как основной род занятий [см.: Краснов 1992:155].) Проблема чувашской культуры в условиях городской жизни, формирования *городской национальной культуры* в XIX веке еще не возникала даже перед Яковлевым. «Учитель, вышедший из народа и получивший образование на его средства, должен вернуться к народу», но теперь уже «интеллектуальной силой», — считал просветитель [цит. по: Краснов 1992:292, 256]. Слово же «интеллигенция» в опубликованных текстах И.Я. Яковлева используется исключительно в *негативном* контексте — даже в мемуарах (т.е. в поздние годы жизни) — только к представителям «общества» (кавычки в тексте воспоминаний), вредившим его «чувашским преобразованиям» [1997:305, 325], а в период активной деятельности — к «небольшой кучке так называемых чувашских интеллигентов, увлеченных в... пропаганду русскими революционерами», носителей «вновь нарождающегося зла» [1998:258].

Такова была социальная структура чувашского общества к моменту, когда юноша Иван Яковлев стал задумываться над реалиями жизни своего народа (согласно его воспоминаниям — уже с начала 1860-х годов). Для многих народов, населявших Российскую империю, вторая половина XIX века была, тем не менее, временем начала просвещения, освоения европейских форм духовной культуры. В частности, формировались и основы национальных школ профессионального музыкального искусства. На Украине создаются первые национальные оперы уже в 1860-х и 70-х годах. В Прибалтике с 1870-х гг. в виде певческих праздников возникает хоровое исполнительство и национальное композиторское творчество, позднее развивается и оперный жанр. Несколько отстают от российской Западной культуры Закавказья, но и здесь формируется соответствующая музыкальная среда, и в 1908 — 1917 гг. также сочиняются и ставятся первые национальные оперы. Для деятелей культуры народов Поволжья достижения опередивших в этом направлении народов России служили ориентиром и примером. Свидетельства современников о том, что Ф.П. Павлов уже в 1912 — 1913 гг. «мечтал о создании оперы “Нарспи” по сюжету и либретто К.В. Иванова» [Илюхин 1969б:115], думается, не лишены реальной почвы, хотя объективные условия для появления первой национальной оперы вызревали в Чувашии еще два-три десятилетия. Но реалии стадии «герметизма» и сам дух в целом поволжско-«иностранческой» образовательной системы того времени диктовали первым просветителям иной уровень задач. Когда учителю В.А. Калашникову на третьем году существования яковлевской школы помощник попечителя учебного округа, расхвалив его работу по пению молитв, в том числе и на чувашском языке, высказал случайно пришедшую на ум фантазию (ибо никакие программы ни тогда, ни много позже не предусматривали подобного): «Если бы вы научили своих воспитанников петь еще их народные песни, то было бы вполне хорошо, в совершенстве», — Калашников отреагировал, как он сам вспоминает, следующим образом: «С этим и я даже не мог согласиться, зная,

как крестьяне вообще не любят, чтобы учитель принимал какое-нибудь участие в забавах учеников, а тем более в пении песен в нашей школе, по духу скорее похожей на монастырь, чем на светское учреждение» [Яковлев 1968:35 — 36]. Иначе говоря, в 70-х годах пение инородческих песен в рамках занятий этот педагог, «замечательный человек и воспитатель» [Саламбек 1959:56], не мог и помыслить. На это же указывал и чуваш Д.Ф. Филимонов, преподававший в Симбирской чувашской школе в 1875 — 1882 гг.: «В наше время ни в коем случае нельзя было петь чувашские национальные песни. Мы были рады и тому, что нам разрешали петь на своем языке молитвы...» [Яковлев 1968:44].

Несовместимыми с чувашской школой той эпохи были и занятия высоким искусством. Испытывая глубокий личный интерес к искусству, Яковлев, по крайней мере, три первых десятилетия не мог сочетать его со своими преобразованиями. В «Моей жизни» о его молодых годах можно прочитать: «Причиной охлаждения моего к театру, опере было то, что меня уже всецело захватило стремление послужить на благо чувашскому народу» [Яковлев 1997:165]. Лишь на четвертом десятке лет существования школы ее «монастырский» дух начнет уступать место светскому. В 1899 году по предложению И.Я. Яковлева совет школы примет решение о проведении литературных (они быстро превратятся в литературно-музыкальные) вечеров для воспитанников [Протоколы... 1899:11 — 12]. Еще через несколько лет для учеников Симбирской школы походы в театры и занятия искусством в самой школе приобретут относительно регулярный характер.

Но до наступления XX столетия ни И.Я. Яковлев, и никто другой еще не мог решиться хотя бы *сформулировать задачу* создания профессионального чувашского искусства. В силу исторически сложившегося характера Российского государства и стадии социального развития нерусских этносов, живших в самой глубине империи в изоляции от городской культуры и распространявшихся через нее плодов просвещения (в таком положении столетиями пребывали народы Поволжья, в определенной степени исключение в этом отношении составляли только казанские татары), работа в этом направлении неотвратимо повлекла бы обвинения в сепаратизме и была бы пресечена государственными мерами. Реально могла рухнуть образовательная система для чувашей, уже явственно обретавшая общенациональный масштаб. Осознавая личную ответственность за нее¹, Яковлев был чрезвычайно осторожен и осмотрителен в своих действиях и заявлениях — только в таком исторически обусловленном контексте следует оценивать все его публичные высказывания. И.Я. Яковлев по масштабам и результатам деятельности — безусловный лидер «чувашских преобразований» в течение полувека. Несомненно, сам он это понимал всегда, хотя сформулировал только в конце жизни, сказав (несколько смягчая множественным числом) о деле, предпринятом «нами, *одинокими* работниками...» [цит. по: Кузнецов 1969:28; курсив мой. — М.К.]. Судьба же настоящего лидера всегда драматична, он обречен на вечное одиночество: впереди — беспощадный мир, уже освоенный цивилизованными народами, соперничающими за «место под солнцем», за ним — родной народ, только-только вступивший на стезю просвещения, вокруг — бесчисленные недоброжелатели и враги. Друзья и единомышленники рассчитывают только на его, лидера, энергию и защиту. Далеко не все хотели понять внутренний мир просветителя. На путь борьбы с ним, в конце концов, встали и некоторые из его учеников. Если двадцати- и тридцатилетний юбилей школы *еще*

¹ «При его [И.Я. Яковлева] участии только на территории совр[еменной] Чувашии было открыто более 400 школ, а во всем Поволжье — св. 1200», — пишет Г.Н. Волков [1968:841].

никак не отмечались публично: условия существования «инородческого» просвещения, взгляды общества того времени требовали унижительной «скромности», со-рокалетие школы получило грандиозный — едва ли не общероссийский — резонанс (1908 год!), то в 1918 г. полувековой юбилей школы *уже* не отмечался никак. Общественные условия изменились, преобразования состоялись, дело было выхвачено из слабеющих рук семидесятилетнего организатора, а он лично отстранен от дел; в 1922 г. — даже вынужден против собственной воли покинуть Симбирск.

1.3. «Инородцы» Поволжья и российское народоведение в эпоху Яковлева. Второй момент, тормозивший в XIX столетии осмысление национального как задачи просветительской деятельности, заключался в том, что деятели национального просвещения были вооружены достаточно скудными и поверхностными научными данными об истории и традиционной культуре народов края. Чувашеведение как научная дисциплина оформилось, как мы сегодня знаем, уже в другую эпоху, в XX веке. Не специализируясь в этнологии, И.Я. Яковлев оценивал народную культуру, опираясь на личный опыт (достаточно небольшой: с восьми лет он воспитывался уже вне традиционной крестьянской среды), университетское образование и то, что давало научное народоведение его времени. Яковлев постоянно сопоставляет родную ему чувашскую культуру с инациональными, прежде всего с русской — это единственный в его положении путь познания. Он ищет в творчестве чувашского народа то, что и в науке, и в обществе оценивается как достоинство народного творчества. В годы становления Яковлева как деятеля народного просвещения в России идут мощные процессы самоутверждения русской композиторской школы, общественные дискуссии, подчеркивающие ее национальную специфику. В 60 — 80-х гг. появляются первые фундаментальные публикации и исследования русской народной песни. На труды ее исследователей опираются в своих выступлениях идеологи русской национальной школы — А.Н. Серов, В.В. Стасов, композиторы, ее представляющие: М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, их единомышленники и последователи. Не сразу, к концу века, русская опера начинает теснить на российских сценах итальянскую. Яковлев, в 1870 — 1875 гг. живший в Казани, проявляет большой интерес к музыкальному искусству, то есть он вполне информирован о происходящем. Внутренний настрой на восприятие современной музыкальной культуры появился у Яковлева еще в гимназические годы, когда он брал частные уроки игры на фортепиано [1997:398]. В университетские же годы, говорится в его воспоминаниях, «...мог позволить себе даже посещение театра и оперных спектаклей. Состав артистов Казанской оперы был тогда прекрасный... Артисты, выступавшие отдельно в концертах (я слышал, например, знаменитого скрипача Контского), не интересовали, не трогали меня. Производила на меня очень сильное впечатление опера, т.е. пение с оркестром. Бывая впоследствии в операх Петербурга и Москвы, я уже не испытывал того, что выносил в первое время из Казанской оперы» [1997:165]. Самостоятельные занятия позволили Ивану Яковлевичу считаться в губернском обществе музыкально грамотным человеком¹.

Поэтому не следует удивляться или приписывать ему непонимание, когда, не находя в родной культуре многого из того, что поднималось «на щит» деятелями

¹ Одно из прямых свидетельств этого находим в «Отчете о деятельности Симбирской Губернской Ученой Архивной Комиссии», членом которой он состоял. Рассматривая поступившую рукопись старинных великорусских песен с нотами, Комиссия поручает «предварительное ознакомление с содержанием песен П.И. Пузыревскому, а с нотами И.Я. Яковлеву» [Отчет... 1913:53].

русской культуры, Яковлев пишет в воспоминаниях: «Чувашские песни, слышанные мною в детстве, носят в себе много оригинального, особенного. В основе их — всегда поэтическая картина, но душевных, личных переживаний, как это зачастую встречается в песнях русских, там нет» [1997:70]. То же — в другом месте: «Полезно собирать и издавать чувашские народные песни, предания, поверия, поговорки, пословицы, сказки и проч., но единственно с ученою целью, а не для распространения в школах и народе... Чувашские песни, предания, сказки и проч. по содержанию малоинтересны, могут иметь только научное значение» [Яковлев 1998:105 — 106]. И действительно, факты использования чувашских народных песен на уроках музыки в чувашских школах или в репертуаре учебных хоров до начала XX столетия не зафиксированы.

Отношение к соплеменникам как к «неисторическому» народу Яковлев принимал как данность. Во всяком случае, в одной из своих статей он был обстоятельством принужден (ведя публичную дискуссию с врагами его школы) воспроизвести принятую российской наукой XIX века унижительную формулировку о чувашах как «племени... не имеющем исторического прошлого», как бы уравнивая ее дополнением: «племя мирное, трудолюбивое, земледельческое» [1894]. Не полемизируя по вопросам этнической истории, просветитель имел свою точку зрения на противников просвещения и культурного развития «инородцев» как на националистов, но не мог высказывать ее публично. Хранившиеся в глубине души мысли частично приоткрывают лишь воспоминания, продиктованные, как известно, гораздо позднее, в иных обстоятельствах, и завизированные им в 1922 г. В частности, узнав, что Лев Толстой не сочувствовал его переводческой деятельности, Яковлев вывел для себя, что «в Толстом таился русский патриот в узком смысле» [Яковлев 1997:362].

Из этого понятно, почему отношение И.Я. Яковлева к культурным традициям родного народа с сегодняшней точки зрения, обогащенной научными данными, кажется двойственным. Наряду с естественной любовью к народу, ценностям его культуры, которая воплотилась прежде всего в результатах его полувекových «чувашских преобразований», мы встречаемся и с отдачей первенства русской культуре — и не только в музыкальном творчестве. Так, в 1895 году Яковлевым были написаны и такие строки: «Не большие мастерицы чувашские женщины и в женском домашнем рукоделии, так что и в этом отношении они много уступают русским женщинам» [1998:178]. Известны его суждения об исторических судьбах «восточных инородцев» России, высказанные в год 40-летия школы (между прочим, в кульминационный период общественного признания его национально-культурной деятельности). Яковлев много раз публично в различных формулировках повторяет мысль, что «...никакого самобытного и национального развития им [“инородцам”. — М.К.] искать не следует, и не надо толкать их в этом направлении... “национальная” идея развития инородцев есть идея их духовного объединения и слияния с русским народом» [Яковлев 1908:5]. Стоит заметить, что впервые Яковлев употребляет формулу «национальная идея» по отношению к нерусским народам, придавая этому понятию единственно легально возможный тогда смысл.

Но двойственность позиции просветителя в большой мере кажущаяся. Яковлев был достаточно последователен в опоре на данные народоведения своей эпохи, душою не кривил. Стремясь к истине и объективности, он проявлял истинно национальную скромность, нигде не переходящую в самоуничижение, но и чуждую национальному тщеславию или горделивости. Яковлев был истинно образованным человеком в российском (т.е. русском) духе своего времени и не переосмысливал общепринятые

истины, не рассматривал чувашский этнос как «исторический», т.е. имеющий за своими плечами тысячелетние культурные ценности. Не ставил он и задачи изучения и широкого распространения знаний о национальной культуре. Он лишь использовал некоторые ее формы, как и родной язык, в целях приобщения народа к современной цивилизации, моделью которой служила тогда русская культура и образованность.

И.Я. Яковлев — прагматик, не преследовавший нереальных целей. Тем не менее, динамика процессов, шедших в российском обществе, отчасти же направившихся им, была такова, что уже через три десятилетия после замечания Ильминского о *чрезмерности* желаний чувашской школы иметь высококвалифицированного чуваша-музыканта система понятий в обществе кардинальным образом обновляется. Понятие «капелла» становится в известной степени применимым к показательным выступлениям хора Симбирской школы. Более того, теперь уже образцы национальной музыки издаются отдельными книгами, исполняются в зале Симбирского дворянского собрания. Кстати, руководит этим концертом национальной музыки (1909 г.) как раз выпускник регентских классов Санкт-Петербургской капеллы, куда в свое время Ильминский отсоветовал посылать чувашского учителя. Еще трое выпускников Симбирской чувашской школы к этому времени получили регентское образование в Московском синодальном училище церковного пения [На память... 1910:49]. Теперь уже (в 1911 г.) и сам И.Я. Яковлев лично и настойчиво занимается приобретением комплектов оркестровых инструментов для школы. Т.е. после событий 1905 г. на фоне перемен в российском обществе дело развития музыкального искусства в школе продвинулось настолько, что теперь никого не смущает наличие в чувашской школе ни публично выступавшей «капеллы», ни ученического симфонического оркестра.

Сам И.Я. Яковлев проявляет в отношении национального вопроса большую сдержанность и после 1905 года. Организуя издания, выступления школы, оркестр, публично он выступает, тем не менее, совершенно в духе минувшего XIX века. Инспектор чувашской школы, безусловно, прав в своей предусмотрительности. Еще через несколько лет он вновь столкнется с позицией очередного министра просвещения, представившего проект закрытия яковлевской школы — «национальной академии, сеющей среди чувашей идею сепаратизма и несбыточные мечты о чувашской национальной культуре» [цит. по: Кузнецов 1969:20]. Впервые И.Я. Яковлев позволит себе прямую формулировку о *работе «над чувашской культурой»* лишь в 1920 году в телеграмме I съезду Советов Автономной Чувашской области [там же: 28].

Но, защищая существование главного, кажущегося ныне элементарным, — систему школьного образования для чувашей, он, несомненно, видел уже в первые годы нового века, что процессы идут теперь сами по себе, в том числе и в самых высоких интеллектуальных сферах. Верный себе и заветам сторонника постепенности и естественности Н.И. Ильминского, Яковлев не торопит их. Он выскажется, как всегда, значительно позднее — в 1919 г., когда не без гордости напишет, что его ученики проявили себя не только как работники народного просвещения, но и *на поприщах науки и искусств* [1985:30]. Он и ранее направлял отдельных способных учеников, в том числе музыкантов, учиться в Казань, Москву, Санкт-Петербург; в новых же условиях, открывшихся при резкой перемене национальной политики (когда В.И. Ленин, например, ставит в кавычки слово «иностранцы» и добавляет: «извините за правительственное выражение»), Яковлев задумывается о чувашских вузах — учительском институте и университете, о направлении талантливой молодежи учиться в Кембридж и Оксфорд [см. Яковлев 1985:38, 1997:554].

Осознавая рождение новых явлений духовной культуры, ни раньше, ни сейчас И.Я. Яковлев не форсировал этот процесс. Он лишь давал талантливым ученикам возможность проявить себя, намеренно не привлекая излишнего общественного внимания. Его публичные высказывания — всегда декларации благонамеренности и верноподданности. Дела же в этот период порой прямо противоположны. Противоречия между приводившимися выше суждениями И.Я. Яковлева о чувашских народных песнях, а также между высказыванием на совещании 1905 г. в Петербурге о том, что «в школах для христиан, а равно в школах для язычников, расположенных к христианству, должно быть только одно церковное пение», и подготовкой издания сборника народных песен в 1908 году (отмечено в книге Н.Г. Краснова [1992:336]) — не единственные.

В сформированной под его руководством интеллектуальной среде деятелей чувашской культуры уже в первые десятилетия XX века вызревали идеи художественного творчества национального направления, по примеру современных передовых национальных школ. В частности, это наблюдалось в попытках музыкального творчества.

2. Динамика развития музыкального исполнительства в стенах Яковлевской школы

2.1. Церковное пение как средство религиозного воспитания. В «Программе школы для крещеных инородцев Восточной России» Н.И. Ильминского имеется специальное примечание о роли музыки [1893:12]: «В отношении пения инородческая школа должна придти на помощь духовному ведомству, которое стремится устроить в инородческих местностях богослужение на инородческих языках». Его отношение последовательно и однозначно, музыкальное искусство — помощник в деле религиозного воспитания, не более того. Кстати, в программах и других документах того времени предметы «пение», «музыка», «церковное пение» — синонимы. Работая в этом направлении, регенты руководимой им крещенотатарской школы добивались изумительных результатов. Во всяком случае, юноша Иван Яковлев пронес сквозь всю свою жизнь потрясение, которое он испытал, впервые услышав пение хора Казанской крещенотатарской школы. В прочувствованном описании этого события, кстати, просвечивает глубокое понимание сути музыкально-исполнительского искусства: «Впоследствии мне приходилось слышать пение Петербургской певческой капеллы, синодального хора и других известных хоров с чудными голосами, при исполнении произведений лучших духовных композиторов. Но я не выносил из храма того впечатления, какое получил в церкви крещенотатарской школы. Тут не было вокальных фокусов, ломаний, переходов, контрастов. Исполнение хора, наученного Макарием, было чрезвычайно просто, но несло в себе такую глубину, убежденность религиозного чувства, что я... напоминал собою тех посланцев святого князя Владимира, которые, услышав пение в Софийском храме, потом сознавались, что сами не знали, на земле ли они или на небесах» [Яковлев 1997:162]. И он в полной мере старался использовать силу этой разновидности музыкального искусства в своей просветительской деятельности. И.Я. Яковлев постоянно подчеркивал, что «музыка и пение являлись могучими средствами воздействия на население в христианско-воспитательном духе» [Яковлев 1959:417].

Подразумевалось, естественно, только церковное пение. Музыка в Симбирской школе и, по его настоянию, во всех чувашских школах, выполняла, таким образом, прикладную функцию. В инспекторских поездках И.Я. Яковлев обращал «особое внимание на правильность постановки церковного пения» [1997:431]. Сказанное в воспоминаниях подтверждается документально. Например, в отчете об инспекционной поездке 1876 года у него говорилось: «Важнейший недостаток для воспитания религиозного чувства в чувашских школах замечается еще и в том, что нет в них хорошего церковного пения. Я встретил более или менее стройное пение в двух училищах — в Сугутском и Средне-Тимерсянском, но и здесь пение вовсе не служит религиозному учению... По требованию учителя пропели сначала молитвы и некоторые церковные песни, а затем концерты и стихотворения из Кольцова и некоторые русские песни. Все это мальчики пели без вдохновения и без интереса» [Яковлев 1959:176]. Зато там, где с музыкальными занятиями дело обстояло благополучно, у инспектора сквозит чувство уверенности в достоинствах пения учеников и гордости: характерен совет учителю сельской школы о том, что прибывающего к нему председателя Переводческой комиссии профессора М.А. Машанова «нужно хорошенько... принять и пением угостить» [Яковлев 1985:211].

Эстетическое отношение к музыке как *искусству*, вне связи с религиозным чувством, лишь со временем становится у просветителя более отчетливым. Как уже говорилось, впервые формулировка о «выработке эстетического чувства и литературного вкуса» учеников через «пение патриотических гимнов и русских народных песен» встретится в протоколе заседания Совета школы от 18 февраля 1899 г. [Протоколы... 1899:11].

Уже в конце 1870 г. к Рождеству, — т. е. буквально сразу после знакомства с практикой школы Н.И. Ильминского, — четыре мальчика-ученика школы студента Яковлева по его заданию устроили вокальный ансамбль «для пения церковных молитв и песен на славянском и чувашском языках» [Яковлев 1989:47, 56]. Это означает также, что И.Я. Яковлев уже тогда начал работу по переводу канонических церковных песнопений на чувашский язык. Это не было принципиальным нововведением, поскольку лишь воспроизводило уже существовавшую с 1869 г. в крещенотатарской школе практику организации песнопений на татарском языке. В этом помогли Яковлеву с 1871 г. сам Ильминский и специалист по восточным языкам профессор Г.С. Саблуков, а подтекстовать, т. е. ритмически увязать переводимый текст с музыкой взялся выдающийся знаток музыки православной церкви С.В. Смоленский [На память... 1910:48]. Такая работа продолжалась не менее десяти лет при участии учителей пения. А.П. Петров, работавший в 1877 — 1889 гг. в Симбирской чувашской школе, «переложил на чувашский язык все употребительные русские церковные напевы», но «его труды употреблялись только в рукописи» [цит. по Ехвет 1987:112, 111]. Как уже говорилось (см. в разделе 2 пятого очерка), независимо от него и одновременно этим же делом занимался преподаватель Казанской иноподческой семинарии Н.А. Александров.

2.2. *Церковное пение как исполнительское искусство.* Систематические занятия хорovým пением, хотя и ограниченные церковно-каноническим репертуаром, знаменовали собой начало развития музыкально-исполнительского искусства академического направления. Пение в школьном хоре сочеталось с изучением в течение шести лет основ нотной грамоты, развивало навыки ансамблевого музицирования и гармонического слуха. Хор постоянно участвовал в церковных службах. К 70-м

годам относится эпизод воспоминаний И.Я. Яковлева, где он говорит, что «ученики школы, как певшие хорошо, ходили петь сначала в Никольскую (дворцовую, недалеко от губернаторского дома) церковь, потом во Всехсвятскую, где кладбище» [1997:157]. В январе 1885 года при школе была открыта собственная домовая церковь. Из выступлений вне стен школы известно, например, участие хора в отпевании И. Н. Ульянова (январь 1886 г.) в Богоявленской церкви Симбирска. В 1896 году состоялась продолжительная экскурсия большой группы учеников-хористов (34 воспитанника и 14 воспитанниц как старших, так и младших классов) по маршруту Казань — Нижний Новгород — Кострома — Ярославль — Сергиева лавра — Москва. Образовательно-воспитательные цели поездки были совмещены с музыкально-исполнительскими (с чистого церковным репертуаром). Везде учеников принимали в школах и монастырских обителях, и они участвовали в службах, обращая на себя внимание еще и исполнением канонических песнопений на чувашском языке. Видимо, это обстоятельство обусловило приглашение хора задержаться, чтобы принять участие во встрече императора на Нижегородской выставке. И.Я. Яковлев оставил подробные записки о многих выступлениях хора в этом путешествии. В частности, он изложил речь викарного владыки нижегородского преосвященного Алексия, обращенную к чувашскому хору: «...Ваше изящное пение, дети, в эти четыре службы (два всенощных бдения 6 и 7 июля и две литургии 7 и 8 июля), которые мне Господь сподобил совершить вместе с вами, перенесло меня в далекое прошлое. Лет 20 тому назад я слышал пение латышей, значит, я теперь два раза в жизни слышал прославление Бога из уст инородцев... И как тогда, так и теперь я испытывал бесконечное духовное наслаждение» [Яковлев 1896:501 — 502]. Благодарил «за прекрасное пение» чувашских учеников и придворный протопресвитер Н.В. Благоразумов после утрени, литургии и молебна св. Стефану у Спаса-на-Бору, древнейшей из всех московских церквей; здесь «все время пел наш хор» [Яковлев 1896:508 — 509]. Весьма важной в собственно музыкально-исполнительском отношении была встреча со старым другом чувашской школы и самого Яковлева С.В. Смоленским — тогда уже директором Московского синодального училища церковного пения. Яковлев пишет о встрече с хором Смоленского: «В обширном и прекрасном в акустическом отношении зале мы слушали чудное исполнение церковных песнопений “киевского роспева”. Пропел после этого и наш хор, — и любезный господин директор училища, С.В. Смоленский, сделал указания нашему регенту касательно некоторых недостатков нашего пения» [там же:508].

Об исполнительском уровне хора яковлевской школы можно косвенно судить по квалификации учителей музыки, регентов хора. До 1906 года ими были лица, имевшие учительскую подготовку, т.е. средней квалификации. По данным Ю.А. Илюхина [1969б:112], «в 70 — 80-х гг. уроки пения вели в основном чувашские учителя — выпускники Казанской учительской семинарии, ... начиная с 90-х гг. учителями пения в Симбирскую чувашскую школу назначались преимущественно бывшие ее воспитанники». Кульминационный период постановки музыкального исполнительства в Симбирской чувашской школе приходится на 1906—1911 годы — время работы в ней И.М. Дмитриева, обладавшего как большим природным талантом, так и специальным образованием: он был выпускником регентских классов Петербургской певческой капеллы. И.Я. Яковлев в воспоминаниях особо выделяет его деятельность, перечисляя все его достижения (и даже приписывая Дмитриеву постановку оперных сцен, состоявшуюся в школе через полтора года после его кончины).

Видимо, к этому периоду относятся и факты, перечисляемые Яковлевым: «... Школа с успехом участвовала в духовных концертах, устраивавшихся симбирскими архиереями, в том числе и нынешним Вениамином. Ежегодно хор исполнял духовные произведения на годичных собраниях Симбирского миссионерского общества. По распоряжению попечителя Казанского учебного округа, хор школы участвовал в вечере во время юбилея Симбирской гимназии» [и т.д.; 1997:461; юбилей гимназии отмечался в 1909 г.]. Позднее и у Ф.П. Павлова были основания утверждать, что хор чувашской школы в губернском Симбирске «считался лучшим после кафедрального хора и хора Троицкого собора» [1971:255].



Учитель пения, регент И.М. Дмитриев

Выпускники яковлевской школы несли хоровую культуру и в села, где они работали. Конец XIX — начало XX вв. стали временем успехов хорового исполнительства в чувашских школах и церквях, что отмечалось многими авторами.

2.3. *Светская музыка в яковлевской школе.* Светскую музыку И.Я. Яковлев, следуя установкам Н.И. Ильминского, сознательно долгое время в школу не допускал. Видимо, единственное исключение составляли только русские народные песни. Об их использовании на уроках в чувашских школах Яковлев упоминает в отчете 1876 г. Тем не менее в сохранившейся программе учебных занятий за 1896 г. раздел о музыке по-прежнему называется «церковное пение» и никакие другие жанры музыкального искусства в ней не упоминаются [см.: Из «Программ...» 2001]. И в конце жизни Яковлев твердо придерживается этого правила, повторяя: «Я всегда стоял за то, чтобы на первом месте стояло хоровое пение церковно-богослужбных, духовных песнопений как имеющее религиозно-воспитательное значение» [1997:460]. Характерен эпизод встречи чиновника особых поручений при Святейшем Синоде, ревизовавшего Школу предположительно в 1897 году. Рассказывая о нем в мемуарах, Иван Яковлевич столь же последователен и откровенен, не считает нужным на склоне лет, несмотря на новые условия, пересматривать свой подход: «Ревизор... пожелал пройти в классы. “Не хотите ли послушать скрипичную игру? — предлагаю я ему, — У нас играют только серьезные, духовные песни...” Григоревский, прослушав несколько духовных мотивов, сыгранных учениками на скрипке, спрашивает: “А еще что-нибудь?” Надо заметить, что пение и музыка в Чувашской школе преследовали всегда духовно-нравственные цели, почему даже серьезная светская музыка не поощрялась. Вдруг, к конфузу моему, и учитель пения, скрипачи, ученики начинают играть самую веселую польку. Оказалось, что ученики в свободное время научились, вопреки запрещению, играть танцы. “Как будто бы это не духовное?...” — с улыбкой заметил Григоревский» [1997:235]. Этот случай, кстати, свидетельствовал о музыкальном досуге учеников, находившемся,

видимо, до тех пор вне контроля инспектора школы. Именно тогда досуг был «легализован», а Яковлев завел специальное «Дело с программами музыкально-литературных вечеров с 1898 г. Инспектора Симбирской чувашской учительской школы», в котором сохранилось четырнадцать полных программ 1898 — 1908 гг. [Дело с программами... 1898]. Специальное же решение Совета школы об организации досуга воспитанников оформлено протоколом от 18 февраля 1899 г. Предложение прозвучало из уст самого И.Я. Яковлева: «Не полезно ли и не желательно ли устройство для воспитанников школы в свободное праздничное время рода литературных вечеров, на которых бы сами воспитанники, под руководством преподавателей русского языка, читали отрывки из произведений... а под руководством учителя пения исполняли хором одобренные для учебных заведений гимны и некоторые народные песни». В решении Совета уточнено, что имеется в виду «пение патриотических гимнов и русских народных песен» [Протоколы... 1899:11]. «Из произведений русских композиторов давалось преимущество Глинке», — указывает Яковлев в воспоминаниях [1997:460], подтверждая свою осведомленность в вопросах музыкального воспитания учеников. Для того, чтобы понять, насколько медленно и трудно завоевывало место на концертной (пока только школьной) сцене собственно музыкальное исполнительство, нелишне проследить эволюцию структуры программ.

Первая сохранившаяся программа датирована 13 февраля 1898 г. [Дело с программами... 1898:9a]. Она состояла из стихов и небольших прозаических отрывков, готовившихся под руководством учителя русской словесности Д.И. Кочурова. Музыкальные произведения служили только для символически-патриотического «маркирования» начал и концов отделений (их было, как правило, три), и, по всей видимости, эстетическая функция не являлась главной в их подаче. Первоначально они даже не нумеровались (а поэтому, возможно, и не объявлялись). Например, программа первого отделения литературного вечера в Симбирской чувашской учительской школе 13 февраля 1898 года выглядела следующим образом:

Гимн «Боже, Царя храни», исполнит хор.

| | |
|---|-------------------------------|
| 1. «Моление о чаше», Никитина. | Прочтет С. Игнагьев — III кл. |
| 2. «Вечерний звон», Козлова. | — “ — В. Федоров — III — |
| 3. «Сельское кладбище», Жуковского | — “ — С. Филатов — III — |
| 4. «Нет такого дружка, как родная матушка», Гончарова | — “ — И. Сергеев — I — |
| 5. «Пленный рыцарь», Лермонтова | — “ — Ф. Иванов — II — |
| 6. «Кубок», Шиллера, пер. Жуковского | — “ — М. Демьянов — III — |
| 7. «Дубовый листок», Лермонтова | — “ — Ф. Алкеев — II — |
| 8. «Казачья колыбельная песня», Лермонтова | — “ — Д. Ильин — II — |
| 9. «Жизнь», Гоголя. | — “ — Д. Кочуров — — — — |

Гимн «Коль славен». Исполнят на скрипках.

Второе отделение этого вечера состояло из пятнадцати литературных номеров. Открывалось же оно «Музыкальной пьесой», исполняемой скрипачами, и завершалось гимном «Боже, Царя храни» в инструментальном варианте (те же скрипачи). Третье отделение — одиннадцать литературных номеров — обрамлялось хорошим исполнением обоих патриотических гимнов.

В первом, после решения Совета от 18 февраля 1899 г., концерте музыка уже включалась в общую нумерацию. При этом список музыкальных пьес представ-

лялся инспектору заранее и отдельно. Готовя его, учитель пения указал источники, видимо, подтверждая этим благонадежность и приемлемость каждого произведения для ученического вечера (перед учителем словесности такой вопрос не ставился!). Выглядел документ следующим образом:

Список музыкальных пьес, которые будут исполнены хором певчих Симбирской чувашской учительской школы на предполагаемом 26 февраля литературном вечере.

1. «Боже, Паря храни», народный гимн, музыка Львова (П ч. парт. Смоленского, стр. 196).
2. Хвалебная песнь св. Кириллу и Мефодию, первоучителям словенским, слова и муз. Соловьева (Сельские хоры, редакция Шемякина и Главача, стр. 1).
3. 17 октября 1888 года; слова Майкова (Сельские хоры, ред. Шем. и Глав., стр. 69).
4. «Боже, любви Паря». Из оперы «Жизнь за Царя» Глинки (Сельские хоры, ред. Шем. и Глав., стр. 23).
5. Слава (Сельские хоры, ред. Шем. и Главача, стр. 26).
6. Многие лета (Вторая лепта Алтайской духовной миссии, стр. 119).
7. «Славься, славься» (Сельские хоры, ред. Шемяк. и Главача, стр. 25).

Учитель пения М. Петров [Протоколы... 1899:13].

В дальнейшем музыкальные номера становились все более разнообразными, несколько настороженное внимание к ним со стороны администрации исчезло. Но о придании им собственно эстетического смысла, т.е. настоящем равноправии музыки с литературой на школьной сцене становится возможным говорить главным образом после некоторой либерализации политики, произошедшей в 1905 г. и, особенно, с приездом в Симбирск И.М. Дмитриева. Обычные программы этого времени включают в себя около половины музыкальных номеров (хоров и вокальных ансамблей). Обычным становится использование трех хоровых составов — мужского, женского и смешанного. Инструментальной же музыки стало меньше: по-видимому, Дмитриев не придавал ей самостоятельного значения:

Программа музыкально-литературного вечера в Симбирской чувашской учительской школе 6 декабря 1907 г.

I.

- | | |
|---|------------------------|
| 1. «Хор охотников», | исполнит мужск. хор. |
| 2. «Жизнь», Гоголя, | прочтет Ефимов. |
| 3. «Государь ты наш, батюшка», А.Толстого | —”— Герасимов. |
| 4. «Ноченька», музыка Рубинштейна, | исп. муж. хор. |
| 5. «Монолог Минина», Островского, | прочтет Тягунин. |
| 6. «Кочубей в темнице», Пушкина, | —”— Сергеева. |
| 7. «Зацветет черемуха», музыка Глинки, | исполн. женск. хор. |
| 8. «Дедушка Мазай и зайцы», Некрасова, | прочтет Шумилов. |
| 9. «В деревне», Некрасова, | —”— Романова. |
| 10. «Эй, ухнем», | исп. мужск. хор. |
| 11. «Умирающий гладиатор», Лермонтова, | прочтет Скворцов. |
| 12. «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем», Гоголя, | —”— Кузьмин, Васильев. |
| 13. «Песня старика Луки», | исполнит мужск. хор. |

II.

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1. «Ты взойди, солнце красное», | исполнит смеш. хор. |
| 2. «Правда», А.Толстого, | прочтет Трофимов. |
| 3. «На севере диком», муз. Даргомыжского, | исп. Букарова, Маркова, Эсли- |
| ванова. | |
| 4. «Перед распятием», Розенгейма, | прочтет Иванова. |
| 5. «Князь Михайло Репнин», А.Толстого, | —”— Степанов. |
| 6. «Не лебедок стая белая», | исполнит смеш. хор. |

- | | |
|---|---------------------------|
| 7. «Не осуждай», Плещеева, | прочтет Димитриева. |
| 8. «Слово», Надсона, | —” — Иванов. |
| 9. «Свагушка», муз. Даргомыжского, | исполн. женск. хор. |
| 10. «Опять на родине», Пушкина, | прочтет Букарова. |
| 11. «Злоумышленник», Чехова, | —” — Герасимов, Колочков. |
| 12. «Вейся, вейся, капустака», муз. Пальчикова, | исп. смеш. хор. |
- В заключение: русский народный гимн «Боже, Царя храни».

Начало в 7 часов вечера.

В одном из пунктов решения Совета школы от 18 февраля 1899 г. впервые прослеживается забота о собственно творческой стороне образования: «Чтобы возбудить в учениках соревнование, весьма не лишне на этих вечерах, по мнению председателя Совета, к которому присоединились и все члены, ввести, кроме чтения литературных образцов, чтение более лучших ученических сочинений, таких, которые могли бы служить образцами для более слабых учеников» [Протоколы... 1899:11]. Действительно, на вечере 26 февраля 1899 г. среди прочего прозвучали со сцены сочинения воспитанников 1 класса:

- «Смерть моего двоюродного брата», В. Фролова,
- «Как я первый раз ездил в г. Саратов», Р. Никифорова,
- «Пряник», А. Яковлева.

Но опыт остался без продолжения — в последующем такая практика не получила развития. Об оригинальном же литературном или музыкальном творчестве учеников на Совете школы речь не заходила ни тогда, ни позднее, когда такое творчество уже реально существовало. «Свои литературные опыты мы обычно скрывали от глаз наставников, — вспоминал Гурий Комиссаров, учившийся в яковлевской школе в 1899 — 1903 гг. — Поэтому думаю, что Иван Яковлевич и не знал о них... Стихи писали: Ф. Фролов (русский) только на русском языке, Кореньков только на чувашском языке, я и Роман Иванов (Баранов) на обоих языках» [2001:131, 133]. Даже в 1908 году, при публикации первых поэтических опусов, в предисловии Яковлев, надо полагать — намеренно, избегал говорить о литературном творчестве учеников: произведения К.В. Иванова, М.Ф. Федорова, Н.В. Васильева (Шубоссинни) были замаскированы безобидным заголовком книги «Сказки и предания чуваш», которые якобы только собраны и записаны их авторами. Впервые слово «поэт» по отношению к К.В. Иванову появится у Яковлева только в воспоминаниях.

Ответвлением светского исполнительства в стенах Симбирской чувашской школы была также игра на музыкальных инструментах. Многие из учеников («более способные», как говорится в воспоминаниях просветителя [1997:455]), осваивали скрипку — незаменимый по доступности и удобству для учителя и хорового дирижера инструмент. И.Я. Яковлев специально мотивирует ее использование опять-таки не в целях развития светского музицирования: «Надо заметить, что учителя пения получали чахотку, так как должны были голосом обучать мотивам духовных церковных песнопений. Поэтому и заведено было обучение этим мотивам на скрипке» [1997:235; сегодняшние хормейстеры, видимо, не знакомы с этой проблемой, так они обеспечены разнообразными музыкальными инструментами и концертмейстерами]. Впервые в источниках скрипка упоминается в 1881 г. [Яковлев 1985:182]. Несомненно, инструмент использовался и ранее, так как примером,

указывает И.Я. Яковлев, «и тут служила Казанская крещенотатарская школа Н.И. Ильминского». Яковлев оказывал денежную помощь в приобретении инструмента для выпускников, если они нуждались [1997:456]. У Яковлева можно встретить и противоречащую сказанному фразу, что якобы лишь И.М. Дмитриев, работавший в школе в 1906 — 1911 гг., ввел обучение игре на этом инструменте [1997:461]. Несомненно, что рассказывая А.В. Жиркевичу об этом, просветитель имел в виду распространение обучения игре на скрипке *на всех* воспитанников, свершившееся в период, совпавший с демократизацией после событий 1905 г. Учившийся с 1907 г. С.М. Максимов (будущий композитор) так и считал, что «все учащиеся обучались игре на скрипке в пределах ее первоначальной техники» [1964:17].

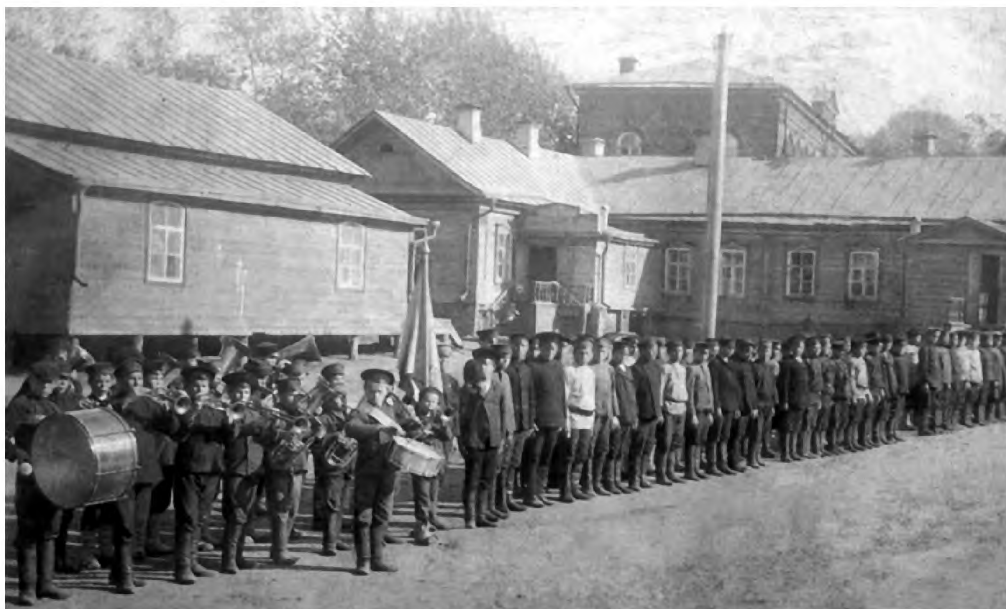
Скрипки использовались и в ансамблях. В программах школьных вечеров встречаются номера: «Марш “Веселые кузнецы”, исполнит оркестр [...], “Дуэт”, исполнят на двух скрипках» и т.д. [Протоколы... 1899:22]. Капитолина Эсливанова, учившаяся, потом работавшая в яковлевской школе в 1905 — 1914 гг., рассказывала, например, сколь сильное впечатление на городскую публику произвел однажды выход на сцену шести чувашских девушек, игравших на скрипках [Илюхин 1958].

Кроме скрипок, в школе имелась фисгармония. Обучения игре на ней не предусматривалось, однако она использовалась на концертах (играл, видимо, преподаватель). Впервые она упоминается в программе вечера 2 февраля 1899 г. : «“Боже, Царя храни”, исполнит хор под аккомпанемент фисгармонии [...] “Что ты спишь, мужичок”, исполнят на скрипке и на фисгармонии» [Дело с программами... 1898:3]. Это дает основание предполагать, что, когда в программах до 1911 г. упоминается «оркестр», подразумевается ансамбль из скрипачей и фисгармонии.

Фортепиано, универсальный инструмент светского музицирования в Европе и России, Яковлев, в соответствии со школьной практикой эпохи и со своими взглядами, по-видимому, не считал нужным вводить в школьный обиход (хотя сам он в юности брал уроки фортепиано, владела игрой на этом инструменте и его жена Екатерина Алексеевна [1997:398, 452]). Рояль появился у него дома, когда его купил на свои средства сын Николай (не ранее конца 90-х гг.). В истории музыкального быта Симбирской чувашской школы упоминание о фортепиано появляется единственный раз лишь в 1908 г.: в торжественном акте по поводу соколатетия школы среди хоровых номеров а *carrella* значится и гимн Гинзбурга «Многия лета», исполненный хором под аккомпанемент пианино [На память... 1910:24].

Совершенно новая ситуация с инструментальной музыкой возникает в 1911 году. Поводом послужило введение военной (с 1 сентября 1910 г.), а затем так называемой сокольской гимнастики (требовавшей для занятий ею духовой музыки) для воспитанников школы с весны 1912 года. В изложении И.Я. Яковлева история появления оркестра в школе такова: «Почетный попечитель школы Мануфактур-Советник Н.Я. Шатров, интересуясь обучением воспитанников военному строю и сокольской гимнастике и сознавая, что для достижения лучших успехов необходимо организовать при школе духовой оркестр, в марте месяце прошлого 1911 года пожертвовал 810 рублей ... На эти деньги был выписан комплект духовых музыкальных инструментов и в сентябре прошлого года начато обучение воспитанников духовой музыке. Для занятий был приглашен мною с 20 сентября капельмейстер Закатальского полка Крамер... ему в помощники корнетист Попов...

Независимо от обучения духовой музыке с осени прошлого 1911 года было положено начало организации в Школе струнного оркестра. Воспитанники Школы,



Духовой оркестр Симбирской школы на плацу

как будущие сельские учителя и регенты, и раньше обучались скрипичной игре, так как умение играть на скрипке чрезвычайно важно при обучении пению. Таким образом, в школе скрипки имелись, и для образования струнного оркестра к ним следовало прикупить лишь несколько скрипок, альтов, виолончелей и контрабас, которые и были приобретены с разрешения Управления Казанского Учебного Округа от 23 августа 1911 года за № 19186 на 189 рублей 62 копейки. Для обучения воспитанников игре на струнных музыкальных инструментах мною был приглашен с 1 сентября 1911 г. Лыбин...» [Сообщение... 1912:1].

Списки купленных инструментов содержатся в переписке с фабрикой К.М. Шредера [Дело... 1911:3] — это полные комплекты духового и струнного оркестров. Об этом периоде жизни школы сам И.Я. Яковлев в воспоминаниях рассказывает сдержанно, но абсолютно ясно, что инициатива и организация всего происшедшего принадлежала ему. Более красочные подробности находим у Ф.П. Павлова: «В большую перемену все ученики выходили на Сокольскую гимнастику. После обеда певчие уходили на спевку, музыканты упражнялись на скрипках и духовых инструментах, а остальные ученики работали в столярной мастерской. [...] В Чувашской школе, как в консерватории, с утра до вечера начала раздаваться музыка. С осени до самой весны один за другим проводились концерты» [Павлов 1962:165; 1971:257]. Капельмейстеру Крамеру оставалось сделать лишь шаг, соединить все наличные силы, чтобы в чувашской школе родился собственный симфонический оркестр. Ценным источником об этом событии остается подробный отчет о положении инструментальной музыки в школе, подготовленный учителем музыки Степаном Максимовым по заданию Яковлева в мае 1913 года. В частности, в нем говорится:

«В марте и апреле месяцах 1912 года капельмейстер Крамер по приглашению г. Инспектора школы дал струнному оркестру 18 уроков; он ввел в струнный оркестр деревянные духовые инструменты (флейта, кларнеты) и корнет из школьно-

го духового оркестра. Смешанным (малым) оркестром капельмейстер Крамер разучил следующие пять пьес:

- 1) Крамера — попури из русских песен,
- 2) Беллини — арию из оперы “Норма”,
- 3) Беллини — дуэт из оперы “Норма”,
- 4) Крамера — “Фантазия”, для малого оркестра,
- 5) Крамера — вариация на тему “К Алексею”.

Разученные мною и капельмейстером Крамером во второй половине учебного года пьесы были исполнены на большом музыкальном вечере 23 апреля 1912 года в честь тезоименитства ЕЕ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРЫНИ ИМПЕРАТРИЦЫ АЛЕКСАНДРЫ ФЕДОРОВНЫ» [Максимов 1913].

Опытный практик-исполнитель Отто Фердинандович Крамер, как видно из подготовленной им программы, не был лишен и творческого дара. Он делал не простые аранжировки, обычные в капельмейстерской практике, но сочинял попури и фантазии, что на уровне провинциального Симбирска выглядело настоящим композиторским творчеством. Вспоминая этот период, Федор Павлов обращает внимание на роль Максимова. «Под его руководством начал работать симфонический оркестр, его усилиями он рос и совершенствовался», — писал он. Этому способствовали и обстоятельства. В «Отчете...» Максимова указана связь его исполнительской активности и материальных проблем школы: «За недостатком средств в 1912/13 учебном году в Симбирской чувашской учительской школе особых специалистов-руководителей струнного и духового оркестров не было. Вследствие этого два дня в неделю, остающиеся свободными от занятий... а также почти все свободное время вне обязательных занятий, я работал над смешанным оркестром предыдущего года, составленным из выбранных воспитанников всех классов школы. Оркестр истекшего учебного года состоял из 27 человек в следующем составе:

| | | |
|-------------|-------------------|-------------------|
| 1 флейта, | 1 бас-эс, | 2 альты струнных, |
| 3 кларнета, | 1 барабан, | 2 виолончели, |
| 3 корнета, | 6 первых скрипок, | 1 контрабас. |
| 1 тенор, | 6 вторых скрипок, | |

Далее перечислены программы, подготовленные тремя разными составами — струнным, малым оркестром (без медных), увеличенным малым (т.е. полным школьным составом). В них восемнадцать произведений. Максимов добавляет также, что «кроме оркестра за весь истекший учебный год существовал струнный квартет из лучших сил оркестра, который на музыкальных вечерах Школы выступал с доступными отрывками из квартетов Гайдна, Моцарта, Бетховена и др. В истекшем учебном году было устроено три музыкальных вечера: 6 и 27 декабря 1912 года и 6 января 1913 года, на которых и были исполнены перечисленные выше музыкальные пьесы. <...> Весной сего года были парады и смотры потешной роте воспитанников Симбирской чувашской учительской школы в присутствии властей города Симбирска, на которых постоянно участвовал школьный духовой оркестр под моим управлением».

Есть и другие источники, дополняющие максимовский «Отчет...» описаниями музыкальных мероприятий. В школе теперь нередки концерты не только для развлечения учеников. Случаются и особые события, когда на них присутствуют важные гости. Атмосферу одного из таких вечеров 1912 года, посвященного тор-

жественному открытию нового учебного корпуса, построенного на средства Шатрова, описывал очевидец — Иван Дмитриев. Автор мемуаров — будущий художник, отсюда острая наблюдательность и внимание к красочным деталям: «Публика была избранная, какие-то дамы, среди них Введенские, две блещущие красотой, свежестью, здоровьем дочери нашего зрителя С.И. Введенского. Все учителя и их жены, а с ними и я. Пожаловал даже сам губернатор Ключарев, еще бодрый старик. Он в мундире, у него три звезды и лента через плечо (красная). В соборе он бывал в белых панталонах с золотыми лампасами. Здесь он в черных. Входят [жена Яковлева] Екатерина Алексеевна с [внучкой] Катей. Обходят почетных гостей, Катя низко приседает перед ними и перед губернатором.

В концерте играло трио: Лонгер, Лыбин и Шувалов... В публике сидит жена Шувалова, певица под фамилией Попова-Гранатова. Она маленького роста, стройная, с рябым от оспы лицом. На ней необыкновенное платье-декольте, длинный шлейф, хотя тогда носили узкие платья. На голове шляпа со страусовыми перьями. Что играли, не помню, мне очень понравилось. Потом были декламация и хоры. С хором и одна пела Капа Эсливанова, тогда еще незамужняя девица. На ней было скромное синее платье. Она пела прекрасно и заслужила похвалы, но рояля не было и она пела буквально соло (а капелла) или с аккомпанементом трио» [Дмитриев 2000:98 — 99].

Не менее торжественно был обставлен музыкой годичный праздник Свято-Духовского Братства при церкви Симбирской чувашской школы 10 февраля 1913 года, на котором сам епископ Симбирский и Сызранский преосвященный Вениамин совершил Божественную литургию. Пел хор школы. Далее члены Братства провели собрание. Губернская газета сообщала, что «в перерывах... прекрасно организованный музыкальный хор [т.е. струнный оркестр. — М.К.] последовательно играет Увертюру из “Жизни за Царя”, “Меланхолию” Направника и Дуэт из “Нормы” Беллини». О том, кто дирижировал хором и оркестром, источники умалчивают.

Вскоре произошло и наиболее памятное во всей истории Симбирской школы музыкально-театральное событие. На 21 февраля 1913 года по всей России были назначены специальные торжественные мероприятия к 300-летию царствующей династии. В какой-либо форме они организовывались во всех российских городах и селах. В церкви яковлевской школы в этот день служилась Божественная литургия и благодарственный молебен. На второй день готовились светские мероприятия. Из произведений отечественного искусства самой подходящей к такой дате была, конечно, опера «Жизнь за царя» М.И. Глинки. Однако, весьма громоздкая и трудная в исполнительском отношении, любителями она ставилась в отрывках, и только там, где они были достаточно подготовлены. Именно такой постановкой и отличилась в Симбирске Чувашская школа: 22 февраля в ней был показан спектакль. Композиция включала увертюру и пять номеров оперы в исполнении солистов, хора и оркестра; затем, 23 числа, она была повторена для приглашенных лиц и любителей музыки из города. Дирижировали Федор Павлов и Степан Максимов. Солировали Павлов (Сусанин), В. Дубровин (Собинин), К. Эсливанова (Антонида). На событие отозвалась газета «Симбирянин». Ее корреспондент писал:

«Зала в Симбирской чувашской учительской школе. Перед сценой до двадцати человек музыкантов сводного ученического оркестра — струнного и духового. Дирижирует попеременно учитель пения и учитель музыки.

Отдергивается занавес. “Жизнь за Царя”.

Декорации художественной кисти преподавателя рисования Н.Ф. Некрасова. Все самодельное, и все, как полагается: и терем, и кремль, и зимний лес... Утончен-



Симфонический оркестр Симбирской школы на фоне декораций к постановке оперы «Жизни за царя» М.И. Глинки в 1913 г. У дирижерского пульта — С.М. Максимов. За концертмейстерским пультом первых скрипок — Ф.П. Павлов. Обрамление сцены выполнено К.В. Ивановым. Фото 1913 г.

ность подготовки хора и оркестра такова, что слух чувствует ее сразу. Каждый хор, каждая ария вызывает бурные аплодисменты. “Чуют правду...” поет г. Павлов. Голос не громовой, но удивительно обработанный. “Не о том грущу, подруженьки...” изнывает Антонида (г. Эсливанова), и гром рукоплесканий покрывает ее голос.

А буря оркестра при исполнении “Слався” или “Комаринского”!¹

В зале чувствуется общий подъем духа. Забыто, что все это ученическое и самодельное. В числе гостей есть самые тонкие и строгие ценители. И все растроганы, увлечены» [К.Г. 1913].

Еще через три месяца, в конце учебного года, школьные музыканты демонстрируют новую сложную программу. 23 мая хор и оркестр исполняют три номера из «Реквиема» Моцарта и первую картину из оды-симфонии с хором и чтецом «Пустыня» Ф. Давида. Готовить ее учителям Максиму и Павлову помогал еще один известный в Симбирске музыкант. Максимов пишет: «В разучивании номеров “Реквиема” Моцарта и “Пустыни” Давида безвозмездно принял близкое участие учитель музыки Иван Иванович Волков. Он занимался школьным оркестром, видя его успехи, помогал мне своими советами и указаниями и на музыкальном вечере Школы 23 мая сего года исполнил несколько пьес своей композиции».

Подводя итоги двухлетней работы, Степан Максимов объективно оценивает достигнутый юными чувашскими музыкантами уровень: «Смешанный оркестр Симбирской чувашской учительской школы во второй год своего существования значительно подвинулся вперед. Вместе с разучиванием оркестровых пьес, я занимался с каждым инструментом оркестра отдельно, так что технические основания всех

¹ Упоминание «Комаринской» наводит на мысль, что, кроме пяти вокально-симфонических фрагментов из оперы, исполнялись также симфонические пьесы М.И. Глинки. Из других источников известно, что в репертуар оркестра входили Увертюра к «Жизни за царя» и «Комаринская». — М.К.

инструментов, заложенные в течение предыдущего 1911—1912 учебного года, были развиты и значительно дополнены... Исполнением оркестра на вечерах слушатели, среди которых бывали и приглашаемые из города знатоки и ценители музыки, конечно, снисходительно относясь к дефектам исполнения, оставались вполне довольными, принимая еще во внимание незначительность времени существования оркестра и скромные средства, на которые он создан и поддерживается».

3. На пути к национальному репертуару: зарождение композиторского творчества

«Среди воспитанников стало выявляться довольно много музыкантов, певцов, композиторов... Была начата работа по собиранию и гармонизации народных песен и мелодий... Это было совершенно новым делом».

Ф.П. Павлов [1971:257].

3.1. Музыкально-фольклористическая работа в яковлевской школе. Подготовительной стадией появления национального репертуара у исполнителей можно считать музыкально-фольклористическую работу. Сам Яковлев к чувашскому фольклору проявлял интерес со времени работы над букварем для чувашских школ. Известны его отзыв 1871 г. о записываемых «из уст чувашских красавиц сладкозвучных песнях, которые, по его [Белилина, сотрудника Яковлева] мнению, не лишены высокого поэтического достоинства, какое только мы можем находить в песнях всех национальностей *omnis orbis terrarum*» [Яковлев 1985:54]), а также курсовая работа 1874 года «Несколько памятников устной чувашской словесности» [см. Иванов 1969]. Однако непосредственно музыкальным фольклором И.Я. Яковлев ни тогда, ни впоследствии сам не занимался. Вместе с тем он, несомненно, поощрял тех, кто был способен к такой деятельности. Общероссийская тенденция к увеличению интереса к национальным музыкальным культурам, прослеживающаяся по хронике событий (см. раздел 2.3 пятого очерка), находит свое выражение и в Симбирске: по воспоминаниям учителя В.И. Колпакова, Яковлев командировал его и шестнадцатилетнего воспитанника школы Романа Идобаева «для собирания чувашских мотивов» в 1898 г. [Краснов 1992:337]. О подобной же экспедиции во время летних каникул 1902 г. с участием Колпакова, Идобаева и еще одного воспитанника — Гурия Комиссарова — говорится в воспоминаниях последнего [Комиссаров 1999:36]. Помимо внешних влияний и развития российской науки, в этом выразался и естественный ход развития музыкального дела в самой школе. Достаточно скоро все эти процессы привели к появлению двух великолепных музыкально-этнографических изданий под названием «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним», вышедших в Симбирске в 1908 и 1912 гг. Предисловие к первому, как всегда сдержанное по тону, пишет сам Яковлев. Он называет книгу «впервые появляющимся сборником мотивов народных чувашских песен» (видимо, не считая таковой публикацию В.А. Мошкова¹). Основную часть музыкальных записей в первой кни-

¹ Сборник Мошкова, ориентированный на ученых музыкантов, не получил резонанса в среде национальной интеллигенции. С.М. Максимов объяснял невостребованность книги также тем, что «свою работу Мошков провел без знания языка чуваш и вдали от чувашской деревни...». К тому же, писал он, «в концертно-исполнительской практике песни в записи Мошкова не использованы, и их чувашский народ не знает» [Максимов 1964:14, 13].

ге сделал Р.Н. Идобаев, редактировал И.М. Дмитриев. Второй сборник составлялся П.В. Пазухиным. В собирании материалов к ним участвовали уже многие воспитанники, накапливался опыт музыкально-фольклорной работы, в частности, и у тех, кто после публикации сборников займется созданием хоровых обработок чувашских напевов. Оценивая сборник 1908 года, С.М. Максимов делает вывод, что, несмотря на неизбежные тогда погрешности в записях, «сборник Яковлева сыграл огромную роль в развитии чувашской музыкальной культуры. Можно сказать, что сборник “открыл” для чуваш родную песню. Последняя стала звучать на концертных выступлениях хора Чувашской школы... начали петь в начальных школах... песни, ранее исполнявшиеся в одном каком-либо районе, стали известны среди чуваш б. Казанской, Симбирской, Самарской, Уфимской и Саратовской губерний» [1964:17]. Сравнивая издания 1908 и 1912 гг., Максимов подчеркивал относительно большее техническое совершенство записей в книге Пазухина.

3.2. *Исполнение фольклорных произведений в школе.* Первые сведения об исполнении чувашских песен в стенах Симбирской школы относятся к годам Первой русской революции, радикально демократизировавшей атмосферу в обществе. Учителем пения с 1903 по 1906 гг. в ней служил участник упоминавшейся экспедиции 1898 г. Р.Н. Идобаев. По воспоминаниям современников, он учил воспитанников «петь и русские и чувашские песни. Чувашские песни пелись в один голос [т.е. использовались экспедиционные записи без обработки. — М.К.]... Очень часто, после уроков, на своих вечерних занятиях мы пели как эти, так и другие песни... Всем классом любили петь следующие песни: “Еще в полях белеет снег”, “Поздняя осень”, “Шумел горел пожар московский”, “Лучинушка”, “Стонет сизый голубочек”, “Воздушный корабль”, “Зимняя дорога”, “Зимний вечер”, “Черная шаль” и другие. Любимыми чувашскими песнями были “*Çав, çав сёрте*”, “*Шăлтăр, шăлтăр урапа*”, “*Чăн тўпере сич сăлтăр*”, “*Шур кăвакал вёстертём*”, “*Пиçнĕ пиçмен сьрлашăн*”» [цит по: Иванов 1966:212]. Комментируя эти воспоминания, воспитанник Симбирской чувашской школы следующего поколения, уже не заставшего относительную свободу в выборе репертуара, Тимофей Парамонов замечает: «В годы реакции эти песни служили материалом для практических уроков по пению в подготовительном классе. Их пели и учащиеся старших классов на хороводах, устраиваемых *после* литературно-музыкальных вечеров или *во время зимних каникул*. Таким образом связь учащихся с родными песнями не была прервана» [Парамонов 1968:34, инв. 445; курсив мой. — М.К.]. На волне общественного интереса к сборнику «Образцы мотивов...», изданному в 1908 г., Яковлеву удалось устроить демонстрацию опубликованных в нем песен для членов Симбирской губернской архивной комиссии в исполнении хора школы. В программу этого этнографического показа 19 января 1909 г. были включены 12 хоровых номеров и один сольный (плач невесты), дополнительно хор пропел из своего репертуара две русские народные песни, а также «Славься», «Многи лета» и обязательный патриотический гимн «Боже, Царя храни». Чувашские песни, пишет рецензент, «не получили гармонической разработки и исполнялись в унисон или с повторением мелодии в октаву» [ЧНП 1909:6 — 7]. Большой успех у образованной публики Симбирска не имел последствий для дальнейшей судьбы народной музыки на уроках пения в школе. Как пишет Т.П. Парамонов, поступивший в Симбирскую чувашскую школу в 1909 году, на обычных классных занятиях за шесть лет его учебы «не было разучено ни одной чувашской песни, не было услышано из уст преподавателей ни одной чу-

вашской фразы...» [Парамонов 1968:32, инв. 445]. Сказалось, видимо, очередное ужесточение «инородческой» политики. В частности, весь тираж второго сборника «Образцов мотивов чувашских народных песен...», отпечатанный в 1912 г., был задержан цензурой и пролежал на складе до 1914 года [Ехвет 1987:246]. Тогда же был изъят из употребления чувашский букварь. Исследователь наследия просветителя констатирует, что «Яковлев считал эти годы самым тяжелым периодом в своей деятельности» [Краснов 1992:171].

3.3. *Композиторские опыты чувашских учителей.* Появление композиторского творчества в национальной среде стало непосредственным продолжением описываемых здесь процессов. Первым опытом стала обработка первого номера из книги «Образцы мотивов...» [Образцы... 1908:1] — хороводной песни «Писне-писмен сырлашан». Ее автором называют учителя пения Симбирской чувашской школы Ивана Митрофановича Дмитриева (1884—1911). Окончив Казанскую инородческую учительскую семинарию, он год проработал в Кюмель-Ямашевской церковно-приходской школе Ядринского уезда, после чего с 1903 по 1906 годы учился регентскому делу в Петербургской придворной певческой капелле. И.Я. Яковлев высоко оценил его деятельность в Симбирске, начавшуюся в 1906 г.: «До Дмитриева в школе устраивались музыкально-литературные вечера. Но при нем дело это пошло лучше. Он хорошо поставил музыку, ввел обучение игре на скрипке... Между учениками нашлось немало даровитых солистов. Многие из воспитанников увлекались музыкой. На вечерах выступали в качестве солистов свои певцы» [Яковлев 1997:460 — 461]. Другие музыкальные произведения молодого учителя (умершего через три года от чахотки) неизвестны. История появления этой замечательной партитуры остается не проясненной до конца по сей день. Неизвестно также, исполнялась ли она при жизни автора: можно предполагать, что он не мог подступиться к ее разучиванию в результате быстро прогрессировавшей болезни. Первое определенное указание на попытку исполнить эту партитуру содержится в воспоминаниях Т.П. Парамонова: «Осенью 1911 года Федор Павлович [Павлов, выпускник школы, сменивший Дмитриева в должности учителя пения. — М.К.] разучил «Пиçнĕ писмен сырлашан» в гармонизации И.М. Дмитриева» [Парамонов 1968:36, инв. 445]. Произведение это дважды публиковалось С.М. Максимовым в сборниках 1918 и 1926 гг. с указанием «гармонизация И.М. Дмитриева».

В скромной хороводной песне молодого музыканта могли привлечь музыкальные свойства, которые можно назвать «универсальными». Прежде всего, это ясная тональная определенность — практически европейского типа. Напев построен в неполном пентатонном ладу *a-c-d-e*, но этот лад выступает в форме, не препятствующей осмыслению его и в системе минорной диатоники (квинтовая основа, позволяющая услышать и интонации минорного трезвучия); поэтому нет необходимости преодолевать или «нейтрализовывать» специфику пентатоники, затушевывая тональную структуру (как, например, пришлось поступить Н.С. Кленовскому в обработке 1893 года). Во-вторых, это ровный ритм — без перемен тактового размера, обычных для народных напевов. В-третьих, сквозное музыкальное развитие мелодии: ни одна фраза не повторяет точно другую, хотя здесь всего четыре тона и четыре фразы. Наконец, столь же универсально общезначимо и возвышенно-целомудренное содержание стихов, выражающее народное представление о красоте юности, беспечно проводящей время в хороводах:

Пиçнĕ-пиçмен сырлашĕн
 Чĕрес çакса ан тухĕр;
 Ыснĕ-ÿсмен хĕрсемшĕн
 Лаша кÿлсе ан тухĕр.

Йĕс кĕлеллĕ атĕр пур —
 Такĕрлатĕр урама;
 Йĕс шĕнкĕрав пек сассĕр пур —
 Янĕратĕр урама...

Перевод: За незрелой ягодкой / С чирясом не ходите; / За неподросшими невестами / На лошадях не выезжайте. / Меднокаблучные сапожки у вас есть — / Утопчите улицу; / Меднозвонкий голосок у вас есть — / Озвучите улицу...

Поэтическому настрою текста соответствует музыкальный образ, воплощающий завораживающе-плавную поступь медленно вращающегося хоровода. Автор гармонизации сумел углубить характерное для народной традиции созерцательно-статичное начало, передающее как бы любование ее красотой. Этому способствуют строгий хоральный склад, малоподвижность (особенно в первой половине строфы) голосов.

Гармонизация выполнена предельно скупыми средствами с использованием простейших аккордов, в основном терцового соотношения в сторону субдоминанты — I, VI и IV ступеней. Доминантовая гармония избегнута, даже кратковременное отклонение в параллельный мажор выполнено через субдоминанту. Здесь слух привлекает неординарная деталь — хроматический ход *a-as-g* на фоне чистого диатонизма напева и аккордового окружения — своего рода гармоническая кульминация, приходящаяся как раз на точку «золотого сечения» формы (пример 6.1).

6.1.

Чĕрес çакса ан тухĕр

IV=II II₆₃ T₆ IV II IV=VI t -

Еще одна деталь, подчеркивающая совершенство и отточенность этой маленькой партитуры, — контраст педалирующего в начале и легко двигающегося во второй половине баса, делающий гармоническую кульминацию особо выразительной.

Автором второй из ранних хоровых гармонизаций был Павел Миронович Мионов (1861 — 1921) — один из талантливейших выпускников яковлевской школы (1879), проявивший себя более всего на поприще организатора просвещения (ин-

ВИС НУХРАТ.

| | | | | | | |
|--------|-------------------|-------------|-------------|-------------------|---------------|---------------|
| | <i>Оживленно.</i> | | | <i>Ускоренно.</i> | | |
| Д. I: | 3̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 2̇ 6̇ 2̇ 1̇ | 3̇ 2̇ 1̇ 7. | 6 6 1̇ 1̇7 | 1̇ 3̇ 1̇ 7. 6 | 7 1̇ 7 6. |
| Д. II: | 1̇ 1̇ 7 7 | 6 6 6 2̇ | 1̇ 7 6 5. | 6 6 6 6 | 6 1̇ 6 5. 1̇ | 5 5 6. |
| А.: | 6 6 6 6 | 1̇ 1̇ 1̇ 6 | 6 3 3. | 6 6 3 3 | 3 3 3 . | 3 3 3. |
| 4 | 1) Кёнер синъё | виç нухрат | виç нухрат. | 3) Пёр пуйанан | виçё хёр | виçё хёр |
| 4 | 2) Пёрне манан | и лещё | и лещё. | 4) Пёрне манан | и лещё | и лещё |
| 1̇ | Т. I: | 3̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 2̇ 6̇ 2̇ 1̇ | 3̇ 2̇ 1̇ 7. | 6 6 1̇ 1̇7 | 1̇ 3̇ 1̇ 7. 6 |
| 1̇ | Т. II: | 1̇ 1̇ 7 2̇ | 6 6 6 2̇ | 1̇ 7 6 5. | 6 6 6 6 | 6 1̇ 6 5. 1̇ |
| Б.: | 6 6 1̇ 2 | 2 2 1̇ 2 | 6 6 3. | 6 6 6 6 | 6 6 3 . | 3 3 6. |

То же.

| | | | | | | |
|-------|----------------|-------------|-------------|----------------|---------------|--------------|
| Д. I: | 3̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 2̇ 6̇ 2̇ 1̇ | 3̇ 2̇ 1̇ 7. | 6 6 1̇ 1̇7 | 1̇ 3̇ 1̇ 7. 6 | 7 1̇ 7 6. |
| 1̇ | Д. II: | 1̇ 1̇ 7 2̇ | 6 1̇ 6 . | 1̇ 7 6 5. | 6 6 6 6 6 | 6 1̇ 6 5. 1̇ |
| 1̇ | А.: | 6 6 1̇ 2 | 1̇ 2 1̇ 2 | 6 6 3. | 6 1̇ 3 3 | 6 6 3 . |
| 1̇ | 1) Кёнер синъё | виç нухрат | виç нухрат | 3) Пёр пуйанан | виçё хёр | виçё хёр |
| 1̇ | 2) Пёрне манан | и лещё | и лещё | 4) Пёрне манан | и лещё | и лещё |

То же.

| | | | | | | |
|-------|----------------|-------------|-------------|----------------|---------------|--------------|
| Д. I: | 3̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 2̇ 6̇ 2̇ 1̇ | 3̇ 2̇ 1̇ 7. | 6 6 1̇ 1̇7 | 1̇ 3̇ 1̇ 7. 6 | 7 1̇ 7 6. |
| 1̇ | А.: | 1̇ 1̇ 7 6 | 6 1̇ 1̇ 6 | 1̇ 7 6 5. | 3 3 6 6 | 6 1̇ 6 5. 1̇ |
| 1̇ | 1) Кёнер синъё | виç нухрат | виç нухрат | 3) Пёр пуйанан | виçё хёр | виçё хёр |
| 1̇ | 2) Пёрне манан | и лещё | и лещё | 4) Пёрне манан | и лещё | и лещё |
| 1̇ | Т. I: | 6 1̇ 2̇ 2̇ | 1̇ 2̇ 6 2̇ | 3̇ 3̇ 3. | 1̇ 1̇ 3 3 | 3̇ 3̇ 3. |
| 1̇ | Б.: | 6 6 1̇ 2 | 2 2 2 . | 6 6 3. | 6 6 6 6 | 6 6 3 . |

П. М. Миронов.

ИНС. № 8041

Партитура «Виç нухрат» П.М. Миронова, изданная в 1911 г.

спектор, затем директор народных училищ в Оренбургском учебном округе), автор превосходных учебников по математике, выдержавших девять изданий. Служил в Уфе, с 1907 г. — в Уральске. Занимался также естественными науками. Как вы-
явил А.И. Иванов-Ехвет [1987], П.М. Миронов преподавал и пение. Единственная известная его музыкальная работа — гармонизация народной песни «Виç нухрат» («Три монетки») — стала первым печатным изданием национальной хоровой партитуры. Она была отпечатана типо-литографией Казанского университета в 1911 г.

Несмотря на хронологическую близость, трудно сказать, в какой степени появление второй партитуры было связано с работой И.М. Дмитриева: Миронов был значительно старше и уже много лет служил вдали от Симбирска.

Для обработки Миронов так же использовал хороводную песню. Фольклорный

первоисточник неизвестен, не исключено, что им стала собственноручная нотная запись учителя. Варианты поэтического текста известны по записям на территории современного Татарстана. Но характер ее существенно иной (по сравнению с «Писн -писмен сырлаш н»). Здесь доминирует не завораживающе-плавная поступь медленно кружащегося хора, а легкий ритм подвижной молодежной игры с асимметричными повторами слов (композиционная структура, четырежды повторяемая: 2 такта + 1 такт; см. пример-схему 6.2), ассоциирующийся с притопываниями или прихлопываниями.

6.2.

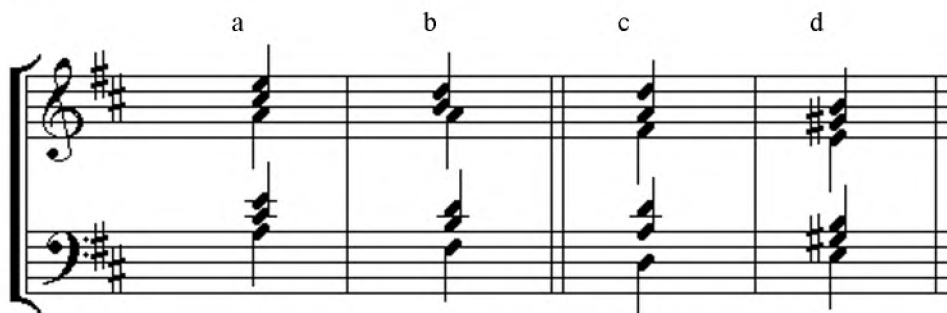


Кё _ пер син _ че виç ну_ храт, виç ну _храт,
Пёр _не ма _ нён и _ лес _чё, и _ лес _чё...

Мионов не стремился переосмыслить характер фольклорного прообраза. Его обработка выполнена грамотно и удобно для исполнения. Более того, стремясь к доступности, автор создал три варианта, предназначая их для разных составов хора: смешанного шестиголосного, смешанного четырехголосного, женского (или детского) трехголосного.

Напев «Виç нухрат» не был чисто пентатонным. Это не служило препятствием для несложной гармонизации, скорее, наоборот, освобождало от учета специфики лада. Аккорды практически предопределялись самим напевом, строящимся по тонам трезвучий. Но последнее обстоятельство не облегчало, а сковывало недостаточно опытного аранжировщика, ибо он вынужденно подчинялся напеву даже там, где по законам европейской гармонической логики более естественным могло бы оказаться иное решение. Так, субдоминантовая гармония, обрисовываемая мелодией (*d'-fis'-d'-a-d'-fis'*), в конце первого такта оказывается явно преждевременной, ибо весь второй такт является опеванием трезвучия субдоминанты. Как нарушение логики это воспринимается особенно в шестиголосном варианте, ибо преждевременно появившейся субдоминантой здесь являются обращения септаккорда второй ступени — более диссонирующей и напряженной гармонии, нежели трезвучие четвертой ступени, наполняющее следующий такт (см. пример-схему 6.3).

6.3.



Миронов не придал значения и никак не обыграл то, что напев и сюжет отчетливо делятся на две части, подразумевая распределение исполнителей на две группы играющих — девушек (первая половина) и юношей (вторая половина напева, тесситурно более низкая, как бы «второй голос»). Девушки поют:

Кёпер сӳнче виç нухрат, виç нухрат,
Пёрне манӳн илесчӳ, илесчӳ.

Ребята им отвечают (на тот же напев):

Пёр пуяӳн виç хёр, виç хёр,
Пёрне манӳн илесчӳ, илесчӳ.

Перевод: На мосту три монетки, три монетки, / Одну мне [на украшения] взять бы, взять бы. / У богача три дочки, три дочки, / Одну мне [в жены] взять бы, взять бы.

Известную смелость и, видимо, знакомство с обработками профессиональных композиторов Миронов проявил, когда начал вторую половину шестиголосного варианта с унисонов, отказавшись от аккордовой «раскраски» мелодии.

Несмотря на издание, опыт П.М. Миронова не получил известности. Сведения об исполнении «Вис нухрат» отсутствуют (до 1989 г., когда она была записана на граммпластинку). Никто из авторов последующих опусов не упоминает о своем знакомстве с этой партитурой.

3.4. *Первые опыты учеников.* Сочинения музыкантов-учителей, особенно И.М. Дмитриева, послужили примером для нескольких учеников. К сожалению, об обработках чувашских народных песен для четырехголосного хора первого из них — выпускника 1909 г. П.В. Пазухина (1889 — 1917) — встречается только упоминание в некрологе: составитель второго симбирского сборника «Образцы мотивов чувашских народных песен...» [Образцы... 1912] погиб на фронте Империалистической войны [Т.Х. 1917]. Об опытах же других воспитанников имеются более подробные сведения.

«Один раз, — пишет Григорий Лисков (1890 — 1963), учившийся в школе в 1907 — 1915 гг., — И.М. Дмитриев на уроке разучил с нами каноны с текстом и без текста. Это мне очень понравилось. Я после урока подошел к Ивану Митрофановичу и спросил, нельзя ли сделать каноны из чувашских песен. Он мне велел поискать подходящие чувашские народные песни» [Лисков 1959:4]. В результате долгих поисков в 1912 г., уже после кончины учителя, Лисковым было составлено несколько двухголосных канонов. После этого он попробовал свои силы и в гармонизации.

Более серьезным поводом для обращения молодежи к художественному творчеству послужило исполнение произведения Дмитриева осенью 1911 г., очевидно, в память о скончавшемся авторе. Т.П. Парамонов (1895 — 1988), учившийся в Симбирской школе с 1909 по 1915 гг., вспоминал: «...Федор Павлович [Павлов, тогда руководитель учебного хора, — М.К.] разучил “Пиçнӳ пиçмен сӳрлашӳ”... Опять возник вопрос: нельзя ли продолжить дело, начатое И.М. Дмитриевым? В 1912 году в связи с изучением классических хоровых произведений и отрывков у меня крепло желание услышать чувашские песни в 2—3 голоса, и я начал гармонизировать простейшие мелодии» [Парамонов 1968:36 — 37, инв. 445].

Одновременно выступил и Ф.П. Павлов (1892 — 1931) с опытами несложной двухголосной обработки — «Шур кавакал вестертем» и «Легенда». Об этом он напомнил в 1920-х гг., указав, что «две гармонизации, составленные для двухголосного хора..., написаны автором в бытность преподавателем пения в Симбирской чувашской учительской школе, в 1912/13 уч[ебном] г[оду]» [Павлов 1926:48]. Позднее это, видимо, и не могло произойти: уже с сентября 1913 г. Павлов начинает учебу в духовной семинарии, на несколько лет оставив светскую музыкальную деятельность.

Павлов, кстати, уже не был учеником, с 1911 г. он преподавал в Школе. Очевидна инструктивно-педагогическая направленность его ранних гармонизаций — дать национальный материал для упражнений в двухголосном пении. К решению же собственно художественных задач в музыке Павлов подошел не ранее 1917 — 1918 гг., когда появился целый ряд его хоровых гармонизаций, почти сразу же опубликованных [Павлов 1919]. Сообщения о сочинении им в 1912 — 1913 гг. двух программных произведений для соло, хора и оркестра [см., например, Илюхин 1969б:115], возможно, являются одной из романтических легенд истории чувашской культуры. Во всяком случае, объективные условия в эти годы еще не созрели для появления национальных вокально-симфонических произведений. К использованию музыкальных инструментов, хотя бы в аккомпанирующей функции, чувашские сочинители музыки пришли не ранее 1920 года, а первая известная симфоническая партитура — «Сърнайпа палнай» того же Павлова — датируется 1928 годом (но и ее оригинальная рукопись не сохранилась). Музыкальное сочинительство в Симбирской школе продолжало оставаться чистой самодеятельностью молодых людей, о которой Яковлев по-прежнему не знал (во всяком случае, в доступных нам источниках нигде ни словом не обмолвился об этом) и задачу такую перед кем-либо не ставил.

Опыты сочинения продолжали Т.П. Парамонов и Г.Г. Лисков, первый до 1915 года (пока в числе других воспитанников не был мобилизован на военную службу), второй — и после окончания Симбирской школы в 1915 г. (преподавал в чувашских школах и мог продолжать свои музыкальные занятия; сам он датирует свои ранние опусы периодом 1912 — 1921 гг. [Лисков 1959:6]). Оба не ограничивались напевами, соответствовавшими по формам европейской традиции, осваивали разные жанры песенного фольклора. Среди их гармонизаций есть свадебные, застольные, масленичные, посиделочные песни, порой довольно сложной формы и ритмического рисунка. Более того, и Парамонов, и Лисков пробуют сочинить собственные музыкальные темы, но полностью в рамках фольклорных форм и интонаций, почему эти опусы абсолютно неотличимы от их же гармонизаций.

Но существенной поддержки молодые энтузиасты не получили. Работавший в те годы преподавателем музыки Симбирской школы С.М. Максимов не поощрял творчество учеников. «С.М. косо посматривал на мои “потуги”», — вспоминал Парамонов [1968:39, инв. 445]. Высоко ценя, как уже отмечалось, гармонизацию И.М. Дмитриева, Максимов, в будущем сам композитор, еще не определил своего отношения к перспективности подобных опытов. По свидетельству Парамонова, еще в 1913 году «на уроках гармонии преподаватель С.М. Максимов уверял, что чувашские мелодии, как и китайские, не поддаются гармонизации, что нам можно пользоваться только квинтой в конце песни, как пользуются [ею] чуваша при игре на скрипке» [там же:36].

Можно предположить, что гармонизации учеников 1913 — 1915 гг. оставались в большинстве случаев упражнениями на бумаге, на уроки, тем более на сцену, чу-



Т.П. Парамонов. Фото 1919 г.

вашские песни в этот период не допускались. Но они возбуждали естественный интерес среди ровесников, певших в хоре. Изобретались способы, чтобы опробовать звучание родных песен в обработанном виде. Каноны, сочиненные Лисковым, «пели везде: в спальнях, в коридорах, во дворе», переписывали приезжавшие в Симбирск учителя начальных школ [Лисков 1959:6]. Четыре гармонизации Парамонова были исполнены 29 декабря 1914 г. на школьном литературно-музыкальном вечере. «С.М. Максимов не нашел возможным предоставить в мое распоряжение смешанный хор. Тогда я организовал ансамбль в составе лучших певиц и певцов, — вспоминает Парамонов. — ...Соклассники были в восторге и поздравляли меня. Ф.П. Павлов, учившийся с сентября 1913 года в Симбирской духовной семинарии и не пропускавший наших концертов, крепко пожал мне руку» [Парамонов 1968:43, инв.

445]. Этот концерт запомнился многим. Автор статьи в «Чувашском календаре» на 1928 год имел его в виду, когда писал: «В Симбирске воспитанник Т.П. Парамонов в 14 — 15 годы гармонизировал 4 — 5 песен, хотя они не получили распространения» [Чăваш искусствĕ 1928:55]. О нем вспоминали в письмах соученицы Парамонова по школе Пелагея Артемьева и Ульяна Тимофеева [см. копии Парамонов 1968]¹. Уже после отбытия автора на фронт его партитуры переписывались учениками в тетради и в каких-то случаях исполнялись. Одна из таких тетрадей, принадлежавшая воспитаннице М.А. Орловой, сохранилась в архиве Чувашского гуманитарного института. Партитуры Парамонова вписывались туда на протяжении апреля — октября 1915 г. Благодаря этому, собственно, до нас и дошли подлинные партитуры его нескольких произведений. Сам автор в воспоминаниях говорит о десяти, а в другом месте — о девятнадцати своих «опусах», сданных при отбытии на военную службу в школьный музей, где они были через несколько лет утеряны [Парамонов 1968:14, 16 — 17, инв. 446]. Весьма вероятно, что произведения Парамонова время от времени звучали в исполнении участников «хорового кружка». Во всяком случае, их помнили, а в 1920 году А.И. Токсина и П.П. Артемьева пели в Казани одну из гармонизаций [Илюхин 1985].

Не зная о существовании этой тетради, в год столетия Симбирской школы Парамонов попытался восстановить свои произведения по памяти. Песни «Каш-каш вярман» и «Шăпчăк» в обоих источниках [Орлова 1912 — 1924... и Парамонов 1968, инв. 447 — 459] совпадают. Сравнение показывает, что, восстанавливая тексты, автор достаточно точно сохранял его в целом, но частности варьировал. Варианты 1968

¹ «В состав первого чувашского хорового кружка, мне помнится, входили: 1) Анна Ивановна [Токсина], 2) Тоня Эсливанова, 3) Порфирьева П., 4) Михеева А., 5) Орлов И., 6) Алексеев М., остальных не помню», — сообщает П. Артемьева в письме от 16.03.66 [Парамонов 1968].

г. более детализированы, остры по гармониям. Объясняется это не только опытностью автора (спустя 54 года!), но и более богатыми возможностями линейной нотации по сравнению с употреблявшимися им в начале века «цифирными» нотами.

В произведениях Т.П. Парамонова, созданных им в 1914 г., несмотря на некоторые шероховатости звучаний, обнаруживается незаурядное музыкальное дарование автора. Он обратился к песням разных жанров — хороводным, игровым, застольным-обрядовым. Первым из музыкантов он обратил внимание на пласт традиционной обрядовой лирики, связанной с обычаями земледельцев, оценил его содержательность и значимость в духовной культуре народа (тем самым предвосхитив появление обработки С.М. Максимова 1920-х гг. «Кёреке юрри», ставшей знаменитой). К таковым относятся «Шал-шал урпа», «Алран кайми», «Ака-суха юрри». В таких песнях народ воплощает размышления об основных ценностях жизни. Под стать глубокой содержательности стихов и выразительные мелодии, сосредоточенно-медитативный характер которых и пытается передать автор обработок.

Парамонов бережно сохраняет напев (его собственные фольклорные записи вызывают доверие детализированностью, обилием темповых и динамических указаний, полнотой паспортизации, редко встречающимися у любых собирателей той эпохи), однако не стремится во всех деталях гармонизации просто сопровождать его. Он обладает гармоническим чутьем и следует логике развития всего многоголосного целого. Например, у П.М. Миронова мы отмечали пассивное следование за напевом, вступавшее в противоречие с логикой гармонии. Парамонов же идет на обострение созвучий неаккордовыми наложениями (иногда неподготовленными), выдерживает и чистоту народной мелодии, и логику сочиненной им многоголосной ткани. Так образуются немыслимые для академически-школьных упражнений в гармонизации секундовые, квартовые наложения в «Хёвел хёрелсе тухассан», «Шал-шал урпа», нонаккорды в «Шӓпчӓк» и т.д. (см. пример 6.4).

6.4.

The image shows a musical score for three pieces, each marked with 'NB' (non-chordal). The pieces are: (Хёвел хёрелсе тухассан), (Шал-шал урпа), and (Шӓпчӓк). The score is written on two staves (treble and bass clef) and shows complex harmonic structures with non-chordal intervals.

Найтием, подлинным вдохновением можно объяснить музыкальный замысел партитуры «Шал-шал урпа». Диатонизм начального натурального минора (напев чисто ангемитонный) оттеняется то оборотами параллельного мажора (красив здесь возникший в движении голосов — среди простых трезвучий — большой нонаккорд), то на мгновение задетым гармоническим минором же в 3-й и 4-й музыкальных фразах. В заключительной каденции доминанта дана без терции; в

этом также заключен музыкальный смысл — высокий вводный тон *fis* еще в памяти, но в аккорде его уже нет, строгий напев требует строгого диатонизма (см. пример 6.5).

6.5.

Шал- шал ур па, ай, шал ур па. Мён шён шав лать сак ур па?

Ут ма́л кун тан ке́ ре ке не ла рас ша́н,

Ут ма́л кун тан ке́ ре ке не ла рас ша́н.

Эта партитура — одна из лучших и неповторимых среди шести сохранившихся. Индивидуально своеобразны и другие. В некоторых слышатся будущие открытия Федора Павлова, завоевавшие прочную популярность у слушателя. Например, восхитившая современников темпераментная игровая «Шăпчăк» («Пёчĕккĕс кайак»), не имевшая по эмоциональной открытости аналогов среди гармонизаций тех лет, предвосхищает такие хоры зрелого Павлова как «Туттел», «Сăвă». Не нуждается в объяснении сходство павловской обработки «Шупашкар туйи» и задорной «Шурă юр пек чĕрситти» Парамонова — это варианты одной и той же народной мелодии, осмысленные в одном эмоциональном ключе. В партитуре «Алран кайми» Парамонов впервые применил куплетное варьирование, осмелился поместить тему в басовый голос, изменить во втором проведении народную мелодию. В песне «Шăпчăк» он изменил окончание напева, сделав эффектно-концертную каденцию в верхнем регистре (см. пример 6.6).

6.6.

[Быстро, живо, звонко]

Как он сам вспоминает, эта находка была одобрена даже С.М. Максимовым, после исполнения песни сказавшим, что «взлет голосов на “ян ярать” — это первый скачок из традиционной тоники в окончании чувашской мелодии в свободное творчество» [Парамонов 1968:43, инв. 445].

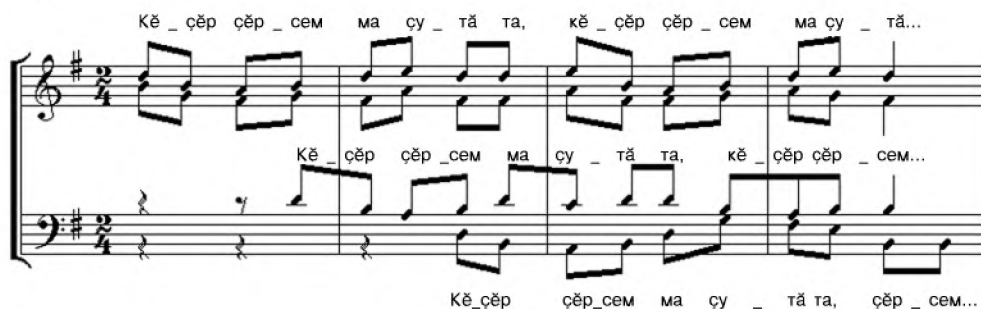
Более велик с количественной стороны дореволюционный творческий багаж Г.Г. Лискова — одиннадцать номеров в тетради 1915 года [Лисков 1915:1 — 15] и, предположительно, до половины из сорока номеров поздней (по внешним признакам — 1920 — 1930-х гг.) тетради, в которой содержатся копии его сочинений 1912 — 1921 годов [там же: 16 — 73]. Здесь можно найти ряд гармонизаций инструктивно-педагогического рода (как у Ф.П. Павлова), школьно-академические опыты, не имеющие большого художественного значения, и более творческие работы. Ни одна из них не упоминается в статье «Чувашского календаря» [Чаваш искусств 1928]. По мнению автора статьи, знакомого с опусами Дмитриева и Парамонова, и Лисков, и Павлов начали заниматься композицией в 1918 — 1919 гг. Из этого следует, что произведения Лискова на школьных вечерах в Симбирске не исполнялись.

По сравнению с гармонизациями Парамонова сочинения Лискова в целом менее интересны с художественной точки зрения. Сохраняя народную мелодию неизменной, он иногда «подписывал» под нее консонирующие звукосочетания, не объединенные какой-либо внутренней музыкальной идеей. Это особенно ощутимо в обработках сложных по форме и ритму напевов. Например, такое впечатление оставляют все три варианта (для двух-, трех- и четырехголосного хора) гармонизации песни «Хура шывсем юхать» [Лисков 1915:18 — 21].

Зато у Лискова проявилась известная изобретательность в освоении различных приемов гармонизации. Как уже говорилось, он начал с упражнений в написании канонов. Полифонические имитации встречаются и в последующих гармонизациях, например, «Сёмёрт сёски суралать» [Лисков 1915:11, № 9], «Кёсёр сёрсем ма сутӑ» [Лисков 1915:47; см. в нотном примере 6.7], собственное сочинение «Хӑрнӑ хурӑн» [Лисков 1915:35]. Оправдан его опыт с гармонизацией напева, помещенного в басу, — поводом послужила специфическая структура свадебного напева, наполненного интонационными скачками [Лисков 1915:8 — 9, № 7; см. в нотном примере 6.8]. В песне «Вӑрманта куккук авӑтать» [Лисков 1915:7, № 6] примечательна «игра» фактурой — октавные унисоны чередуются с полными четырехголосными аккордами. Наконец, подобно Парамонову, Лисков пытается иногда и несколько видоизменить мелодии песен «Хура ёне пӑлан пек» и «Шелттем каять

пасара» (в последней он комбинирует стихи из одного варианта с напевом из другого — оба опубликованы в «Образцах...» [1912:38 и 39] (см. примеры 6.7 и 6.8).

6.7.



Кё _ сёр сёр _ сем ма су _ та та, кё _ сёр сёр _ сем ма су _ та...
 Кё _ сёр сёр _ сем ма су _ та та, кё _ сёр сёр _ сем...
 Кё_сёр сёр_сем ма су _ та та, сёр _ сем...

6.8.



К(ё)пер а _ нин_чи е _ шер кур(а)_кне Кур_р(а)_пёр ут _ на я _ ни _ не.
 Пирн вар _ ли_сем а _як _ка кай _ сан Кур _ пёр еп _ ле пур _ ни _ не.

В общей сложности в рукописях и воспоминаниях сохранились сведения о нескольких десятках произведений П.В. Пазухина, Т.П. Парамонова, Г.Г. Лискова, Ф.П. Павлова, а также их учителей И.М. Дмитриева и П.М. Миронова. Все они представляют собой по жанру — гармонизацию народных мелодий для хора без сопровождения, по форме — куплетные песни, в отдельных случаях с элементами варьирования (у Парамонова). Рассматриваемые в совокупности, опыты обработки чувашской народной песни дореволюционного этапа, несмотря на их количественную скромность, не были случайными единичными явлениями. Они вписывались в общие социально-культурные процессы предреволюционной эпохи и не погасли безрезультатно. Они явились одним из признаков пробуждения творческих сил народа, созревания условий для будущего культурного прогресса. В стилевом отношении песенное творчество дореволюционного этапа разделяется на два направления — идущее от традиций русской музыки, вводящей в свою орбиту фольклорный «инородческий» материал («внешнее»), и исходящее из собственно народных традиций постепенное и осторожное возвращение современных песенно-хоровых традиций выходцами из народа («внутреннее»).

По образному и интонационному строю, содержанию и формам авторы еще почти не отходят от фольклорных прототипов. Но в том и другом направлении видны более или менее успешные попытки синтезировать природный чувашский мелос с различными приемами из арсеналов композиторской техники. Из этих истоков и берет начало небольшой, но постепенно набирающий силу поток песенно-

хорового творчества, составляющий значительнейшую часть современного музыкального искусства Чувашии.

Масштаб «чувашских преобразований» И.Я. Яковлева за 50 лет его просветительской деятельности вышел за рамки собственно подготовки учительских кадров. В сформированной под его личным руководством интеллектуальной среде деятелей чувашского просвещения и культуры уже в первые годы XX века вызревали идеи художественного творчества национального направления по примеру современных передовых национальных школ. В частности, это наблюдалось в попытках музыкального творчества. Определяющее значение в этом процессе на начальном этапе имела личная музыкальная культура И.Я. Яковлева — фольклорные и бытовые впечатления его детства (хорошо обрисовываемые в воспоминаниях). Круг его познаний и интересов значительно расширился в годы обучения в Симбирске, затем Казани и, позднее, в контактах с деятелями русской культуры и искусства, в том числе такими крупными, как С.В. Смоленский, М.А. Балакирев, С.Г. Рыбаков, Г.Я. Ломакин. Место музыки в «чувашских преобразованиях» И.Я. Яковлева видится различным на разных этапах. Вначале это чисто прикладное использование музыки (главным образом, песнопений православной церкви) в целях эмоционального воздействия на души учеников и укрепления в них убежденности в ценностях христианско-русской культуры (тогда для молодого просветителя — ближайшей и единственной модели современной цивилизованности, на которую он ориентируется в своих «чувашских преобразованиях»). В этот период сам И.Я. Яковлев вынужденно отказывается от увлечений светским искусством. На четвертом — пятом десятилетиях существования школы И.Я. Яковлева изменение отношения к «инородческому» вопросу в обществе и постепенное накопление опыта приводит к заметному повышению уровня музыкально-эстетической образованности учеников. Наряду с обычными уроками пения в школе развиваются и занятия художественно-творческого характера. Ученики собирают музыкально-фольклорный материал, который издается в двух книгах (1908, 1912). В школе закладываются традиции хорового, позднее и оркестрового исполнительства. В 1911 — 1913 гг. исполняются серьезные произведения классической западноевропейской и русской музыки. Для творчески одаренных преподавателей и учеников школы И.Я. Яковлева эти занятия открывают и перспективу композиторского творчества в форме обработок народных песен. Первые произведения относятся к десятилетию 1908 — 1917 гг. Таким образом, наблюдаются качественные изменения «чувашских преобразований» И.Я. Яковлева. Просветитель не имел возможности прямо говорить об этом. Но понимание изменяющейся действительности косвенно «просвечивает» в высказываниях, наподобие следующего, относящегося еще к 1903 г.: «Дело просвещения инородцев далеко не может считаться вполне завершенным... нужны дальнейшие усилия; возникают новые не менее трудные задачи ...» [Яковлев 1989:183]. В яковлевской школе формировалась среда чувашской художественной культуры европейского типа и воспитывались таланты, способные создавать и исполнять произведения национального музыкального искусства. Эти проявления музыкального творчества остаются локальными, ограничиваются стенами школы и редкими выступлениями показательного характера вне ее стен.

Тем не менее, именно эта среда и талантливые выходцы из Симбирской школы на следующем историческом этапе выводят национальное музыкальное искусство на новый уровень. Так рождается современный профессионализм.

Очерк седьмой Переход к новой эпохе

В феврале 1917 года вновь, впервые после событий 1905 года, всколыхнулись надежды «инородческой» интеллигенции, воспряли культурные силы, до того сдерживавшиеся вековым самодержавным прессом. Получили свободу действий инициаторы возрождения культур «мелких народов» (как тогда говорили, неудачно заменив слово «инородцы») Поволжья, которые готовят съезд своих представителей. Он собрался в Казани в мае 1917 года. А уже 20—28 июня в Симбирске прошел первый собственно чувашский съезд. В его решениях музыка упоминалась в нескольких разделах: о национальном вопросе, церковном богослужении, издании национальной литературы. Отдельно рассматривался вопрос о преподавании пения в школе [Резолюции... 1917:17].

Таким образом, этот год для истории музыкальной культуры чувашского народа является переломным в не меньшей мере, чем для его социальной истории. Политические революции стали фактором резких, революционного же порядка, новаций в музыкальной жизни чувашских уездов Казанской и Симбирской губерний, повлекших за собой изменения структуры *массового музыкального сознания*. Появились и распространились новые духовные ценности, раскрепостилось отношение к старым, особенно к национальной культуре веками угнетавшегося народа. Чувашская музыка — как бытовая, так и зарождавшаяся профессиональная — вышла на открытые сценические площадки. Это привело и к *высвобождению личностного начала* в творчестве — как исполнительском, так и композиторском. Отчетливое проявление индивидуального авторского «я», собственно, и явилось залогом дальнейшего развития профессионального искусства. В последующем оно становится самой востребованной формой в национальной художественной культуре XX столетия.

Многослойность, характерная для массовой музыкальной культуры Чувашского края, сложилась, как показано в очерках 5 и 6, сравнительно недавно. К XX веку, кроме традиционного крестьянского фольклора, общепринятыми музыкальными ценностями становятся любительское музицирование, связанное с городским бытом и сосредоточенное в уездных и волостных центрах с русским населением, а также культовое пение, охватывавшее не только церковь, но и школу. Эти формы музыкальной культуры (за исключением церковного пения в школах) продолжали существовать и после 1917 г. Рядом, потеснив их, появляются, с одной стороны, музыка массовых демонстраций — русская революционная и рабочая песня, постепенно все шире проникающая в чувашскую среду, и, с другой, хоровое пение на национальной основе, новый вид массового музыкального любительства. Речь идет, разумеется, не об абсолютной новизне этих явлений, а об их массовом характере. Революционные песни стали известны в чувашских уездах еще в период событий 1905—1907 гг., тогда же появились переводы их текстов на чувашский язык. Но, как

считал один из первых чувашских музыкантов В.П. Воробьев, большинство чебоксарцев впервые услышали их лишь в 1917 г. [VI-102:10]. Факты создания и исполнения обработок чувашской народной песни до 1917 г. также известны. Но в массовое музыкальное сознание эти музыкальные явления до поры до времени не проникали.

Не существовали ранее и организационные формы распространения современных видов массовой музыки: манифестации и митинги с пением, музицирование в клубах, народных домах, кружках любителей музыки. Качественно новым было также возникновение и распространение национальной музыкальной культуры — сборников хоровых обработок чувашских народных песен С.М. Максимова (1918) и Ф.П. Павлова (1919). Впервые в истории публично ставятся и начинают решаться вопросы создания и развития национальных искусств, кадров национальной художественной интеллигенции, музыкального воспитания масс, введения светской музыки в учебный процесс общеобразовательной школы. Например, в Положении о Чувашском отделе при Наркомнаце (создан в апреле 1918 г.) в числе задач Подотдела культуры и просвещения было сформулировано «создание национальных библиотек, музея, театра, развития музыки и прочих видов национального искусства» [КС ЧАССР 1965:39]. В мае 1918 г. в Казани на съезде учащихся и учащихся чувашей были сделаны доклады о развитии чувашской музыки (Т.Д. Алексеев) и задачах школы в этом вопросе (С.М. Максимов). Новые сферы музыкальной культуры поначалу были далеки друг от друга и почти не пересекались: исполнение революционных песен имело прежде всего ярко выраженный социально-политический смысл «пропаганды социализма посредством песни» (по известному выражению В.И. Ленина), а исполнение чувашских традиционных песен на любительской сцене становится актом как политического (национально-политического), так и художественного значения¹.

Тем не менее, они сразу же стали сближаться друг с другом. Это облегчалось общностью самой формы исполнения: и то, и другое было хоровым исполнением песен (добавим, что и в фольклорном музицировании чувашей традиционно преобладает коллективное пение). Процесс такого сближения был достаточно длительным, его устойчивые органичные результаты в национальном искусстве выявились только во второй половине 20-х гг. в интонационном строе новых произведений массовой национальной музыки.

1. «Пропаганда социализма посредством песни»

В чувашских уездах Казанской и Симбирской губерний волна массовых митингов и демонстраций с исполнением революционных песен впервые наблюдалась в день пролетарской солидарности 1 Мая 1917 г. Музыкальное оформление мероприятий на улицах городов и сел было предметом заботы местных Советов. Так, в

¹ Насколько они были далеки друг от друга, можно судить по такой информационной заметке, опубликованной в газете «Канаш». Редактор газеты губернского масштаба и в 1919 г. не счел нужным править такой текст: «Спектакльте марсельесасем, юрасем юрларес; юрасем куракансен камалне пит килчес, хаш-хаш юрне икшер хут та юрлаттарчес» [Курнаваш 1919]; буквально: «В спектакле пелись марсельезы, песни; песни пришлось очень по душе зрителям, некоторые песни пришлось петь по два раза». Автор явно не считал «марсельезы» явлением искусства. Напротив, новые чувашские концерты и спектакли имели в первую очередь художественно-эстетический смысл, в отличие от этнографически-эксотического смысла прежних, который явственно проступал в дореволюционных исполнениях чувашской музыки в условиях города, будь то концерт 1893 г. в Москве (так и называвшийся «этнографическим») или 1909 г. в зале Дворянского собрания в Симбирске; в ту пору художественная сторона могла превалировать только в быту и на вечерах для своего круга в Симбирской чувашской школе.



В.П. Воробьев. Фото ... г.

Чебоксарах за несколько недель до праздника учитель музыки В.П. Воробьев¹ начал работу с огромным по чебоксарским масштабам тех лет хором в 150 певцов — рабочих и солдат. Было разучено и исполнено на митинге пять произведений, все — на русском языке: «Интернационал» (видимо, в аранжировке самого В.П. Воробьева; по воспоминаниям, она была сделана в марте — апреле 1917 г. [Воробьев VI-102:18]), «Смело, товарищи, в ногу», «Марсельеза», «Варшавянка», «Похоронный марш» («Вы жертвою пали»). Газетный отчет о празднике [Праздник... 1917] свидетельствовал об успехе хора. Сам В.П. Воробьев записал: «Выступление этого большого хора с пением революционных песен произвело колоссальное впечатление на жителей города, большинство которых впервые услышали песни революции» [Воробьев VI-102:10]. Подобный хор в Чебоксарах собирался и впоследствии в связи с ре-

волюционными праздниками и по другим поводам (например, в честь открытия в Чебоксарах «Пролетарского университета» весной 1919 г.) [Воробьев VI-102:83].

Столь же подготовленным, видимо, было и музыкальное оформление праздника 1 Мая 1917 г. в селе Икково Чебоксарского уезда. Оттуда сообщалось, что местное население по инициативе сельской интеллигенции «скромно отпраздновало в означенный день праздник свободы <...>. Заведующий [Икковским] двухклассным училищем г. Никифоров разъяснил значение прошедшего переворота, обратившись с речью к народу по-чувашски <...>. По окончании речи г. Никифоров тут же на площади исполнил со своими учениками Марсельезу, а затем, при пении той же Марсельезы и других подходящих к месту революционных песен, публика, возглавляемая хором учеников с г. Никифоровым, в преднесении красных революционных знамен, обошла главные улицы села...» [Москвин-Миронов 1917].

В возбужденной атмосфере первого в истории праздника, когда практически все население выходило на улицы, хоровое пение возникало и стихийно. Именно такой момент описывал корреспондент чебоксарской газеты в статье «Вечер 1 Мая 1917 года». Любопытно следить, сколь многочисленны в репортаже с улиц города упоминания о пении: «Тихо. В 7 часов бульвар на Волге наполнился народом. Направляясь к кинематографу, медленно движется толпа рабочих со знаменами. Немного скучновато. Идут без песен. Спрашивают — почему не поете. Отвечают — не умеем. Но вот толпа приближается к беседке, и знаменосцы устанавливают свои

¹ Воробьев Василий Петрович (1887—1954) — один из талантливейших представителей чувашского профессионального музыкального искусства на начальном этапе его становления. Композитор, дирижер, фольклорист, педагог, руководитель Чувашского государственного хора (1924—1938). Автор популярнейших в Чувашии песен и хоровых произведений на современную тематику, автор первой в чувашской музыке одночастной кантаты «Путь Октября» (1927). Руководитель Союза композиторов Чувашии в 1945—1948 гг.

знамена. Тут же в беседке организуется любительский хор, и под управлением солдата П. раздаются стройные звуки похоронного марша и Марсельезы. По окончании пения комиссар Прохоров сказал прочувствованную и весьма содержательную речь... Хор поет “Дружно, товарищи, в ногу”, а затем “Марсельезу”. Лица у всех оживленные. У многих от переживаемых чувств не сходит с лица улыбка. Говорит Грасис. Как и все его речи, толпа слушала с напряженным вниманием. <...> Гром аплодисментов заглушил последние слова, и толпа, во главе со знаменосцами и хором, с пением двинулась по направлению города. Было очень тесно, поэтому пение скоро расстроилось. Народу было до 5000 человек. Закончился праздник при общем ликовании многотысячной толпы, в 10 часов вечера. Долго еще отдельные кучки ходили под впечатлением дня и распевали песни» [Вечер... 1917].

Подобно революционной фразеологии, пролетарскую песню брали на вооружение как большевики, так и другие политические силы. В Иккове массовая демонстрация с революционными песнями предварялась проповедью местного священника. Музыка, могучее средство влияния на настроение масс, использовали и сторонники Учредительного собрания в Чебоксарах. Корреспондент газеты «Знамя революции» (Казань) сообщал: «...Чебоксары, 24 ноября. Базарный день... Около 12 часов дня вдруг раздается стройное пение революционных песен и от помещения местного Совета Солдатских, Рабочих и Крестьянских депутатов показываются развевающиеся красные знамена и стройные ряды солдат и рабочих во главе с членами Совета. Оказывается, манифестация, устроенная местным Советом для того, чтобы привлечь интересы населения к предстоящим выборам в Учредительное собрание. Весь народ (думаю, тысяч пять) устремился за манифестантами» [По губернии 1917]. Для музыкальной культуры местного населения атмосфера митингов и манифестаций с музыкой означала все более широкое проникновение целого мира новых идей — политических, поэтических и музыкальных, усвоение далекого от фольклорных форм музыкального стиля. В последующие годы исполнение революционных песен повсеместно стало традиционной частью советских праздников — годовщины Октябрьской революции, Первомая.

Сравнительно редкими были примеры сочетания революционного и национального репертуаров в выступлениях одних и тех же исполнителей. Одной из причин этого стала проблема перевода текстов. С таким вопросом, например, обратился в газету в 1919 г. учитель из Курмышского уезда: «У нас в деревне бывают спектакли, литературно-музыкально-вокальные вечера. Было бы очень хорошо, если бы были революционные песни по-чувашски». На это редакция могла только посоветовать поискать номера газеты за 1918 г., где такие переводы уже печатались [Иваничев 1919]. Переводы текстов революционных песен вышли также в специальном сборнике «Песни свободы», выпущенном Чувашской секцией политотдела Реввоенсовета 5 армии, и в издании, посвященном годовщине Октябрьской революции [Ирѣклѣх юрисем 1919; Эпир пуслăх пулни... 1919]. Но пелись революционные песни в чувашских уездах и на русском языке. Наряду с народными — чувашскими и русскими, они входили в репертуар таких хорошо подготовленных коллективов, как художественная группа учителей Акулевской волости Чебоксарского уезда, хор Симбирской чувашской учительской школы (здесь они исполнялись и оркестром). В Красных Четаях в честь «Дня советской пропаганды» 7 сентября 1919 г. местный хор, стоя на сцене с красными флагами, исполнил революционные песни на русском и чувашском языках [Чувашия в годы гражданской войны 1960:285]. Из Урмар сообщалось, что при открытии клуба фабрики «Единс-



Празднование первой годовщины Октябрьской революции в Чебоксарах. 7 ноября 1918 г.

тво» (1919 г.) самодеятельные артисты исполнили чувашские песни, танцы, сценки. Затем хор спел «Вы жертвою пали». «После этого были показаны наши чувашские замечательные наигрыши на гусях и скрипках. Много прекрасных чувашских песен исполнили», — писал корреспондент газеты «Канаш» [Юлташ 1919].

2. Национальное музыкальное движение

Одним из наиболее активных организаторов музыкальной работы в Чувашском крае стал Ф.П. Павлов¹, в 1919—1920 гг. работавший инструктором искусств Чувашской секции Казанского губернского отдела народного образования. В своей статье он перечисляет основные очаги развития национального хорового искусства рассматриваемого периода: «Непосредственно после революции чувашские хоры начали организовываться в Симбирске, Казани, Чебоксарах, Уфе, Москве и других местах. Наиболее мощными из них были симбирский и чебоксарский» [Павлов 1971:257]. Такие

¹ Павлов Федор Павлович (1892—1931) — один из талантливейших представителей чувашского профессионального музыкального искусства на начальном этапе его становления. Композитор, дирижер, музыковед, драматург, поэт, педагог, общественный деятель. Автор популярных песен и хоров, первого национального симфонического произведения «Сӓрнайпа палнай» (1928). Организатор музыкальной жизни Чебоксарского уезда и Чувашской автономной области (с 1920 г.). Основатель Чувашского национального хора (1920—1923). Современники высоко ценили его таланты и признавали лидерство в музыкальном творчестве. «Если бы был жив Федор Павлович, я спокойно ушел бы в теоретическую и музыкально-этнографическую специальность...» — писал С.М. Максимов В.П. Воробьеву.

коллективы служили примером для подражания, источником кадров руководителей и певцов, а в некоторых случаях и местом появления новых произведений чувашской музыки. Первоначально главными центрами стали чувашские учреждения губернских городов Симбирска и Казани. Но уже с 1918 г. национальное музыкальное движение распространилось в уездах и волостях — в гуще чувашского населения, везде, где действовали учителя, способные организовать исполнение музыкальных произведений. Профессионально образованных музыкантов из чувашей тогда еще почти не было¹.

2.1. Концерты в Симбирске. Симбирск, еще с конца XIX в. бывший местом формирования будущей чувашской художественной интеллигенции, некоторое время сохранял свое значение и в новых условиях. Это проявилось, например, в организации в июне 1917 г. большого концерта чувашской музыки, принявшего в тот момент размеры общенационального мероприятия, ибо проводился он в рамках первого «Общечувашского национального съезда», как назвал себя симбирский съезд активных национальных деятелей, прежде всего чувашских учителей и церковнослужителей, а также крестьян, солдат [История... 2001:37]. Постановщик концерта руководитель хора Симбирской чувашской учительской школы С.М. Максимов² писал: «Я, учитель пения, задумал перед съездом немного обновить (сфёнетме), обработать чувашские песни. <...> Собрав хор из участников съезда [здесь, видимо, присутствовало много бывших учеников Максимова, что облегчало ему задачу. — М.К.], я исполнил перед съездом эти песни. Чувавам, собравшимся на съезд, обновленные песни, очевидно, понравились. Некоторые говорили: “Подобное исполнение чувашской музыки не только не слышано, но и мысль, что можно ее так красиво петь, в голову не приходила”» [Максимов 1918].

Партитуры обработанных С. Максимовым песен были отпечатаны в январе 1918 г. на шапирографе и тиражированы в количестве 150 экземпляров. Это и была первая ласточка изданий чувашской национальной хоровой литературы. Тираж быстро разошелся среди учителей разных уездов. В Чувашской школе (учительской семинарии) в Симбирске по-прежнему проводились литературно-музыкальные вечера. Из музыки в центре внимания теперь оказывалась чувашская песня. Высокое наслаждение от встречи с ней и удовлетворение по поводу свободного развития национального искусства читается в описании вечеров, опубликованном в начале 1919 г.: «С литературными номерами вперемежку и песни пели. Свадебные, застольные, игровые... Ах, песни, песни! Откуда только нашли их? До чего же хороши! Душу окрыляют. Журча, так и льются. Не с русского ли их перевели? Не могут уж они, верно,

¹ Первым из чувашей получил консерваторское образование однофамилец и тезка композитора Павлова — виолончелист Ф.П. Павлов, окончивший Московскую консерваторию в 1918 г. Свидетельства об окончании экстерном регентских классов Казанского музыкального училища получили в 1914 г. С.М. Максимов и в 1917 г. Г.Г. Лисков.

² Максимов Степан Максимович (1892—1951) — один из талантливейших представителей чувашского профессионального музыкального искусства на начальном этапе его становления. Композитор, музыкально-общественный деятель, педагог, музыковед, дирижер, скрипач. Воспитанник Симбирской чувашской учительской школы. Окончил Казанское музыкальное училище как регент (1914) и первым из композиторов Чувашии — Московскую государственную консерваторию (1935, классы сочинения Р.М. Глиэра и А.Н. Александрова). Организатор музыкального училища в Чебоксарах. Автор хоровых, сольных, оркестровых произведений, из которых особую значимость приобрели обработки старинных песен, ставшие классическими («Алран кайми аки-сухи», «Уй варринче», «Вёс-вёс, кукук» и др.). Опубликовал ряд сборников народных песен, признанных впоследствии «энциклопедией» чувашского музыкального фольклора. Автор статей и исследования «Чувашская народная песня». В 1937 году репрессирован по ложному обвинению (реабилитирован посмертно). В последние годы жизни работал артистом симфонического оркестра.



С.М. Максимов. Фото ... г.

быть чувашскими. Но нет, не перевели. Это — песни, поемые на наших собственных пирах и свадьбах. Только их учитель пения этой семинарии Степан Максимович [Максимов] собрал, переложил, несколько украсив, для четырехголосного исполнения. И певцы прекрасно поют, и песни хороши. Которую песню мальчики и девочки вместе поют, которую только мальчики, а которую и девочки отдельно поют. Под очарованием песен, стихов присутствующие, чрезвычайно напряженно внимая, сидят тихо..., не отрывая глаз от сцены; и души у всех размякли. “Ах, диво”! — только думают» [Иванов 1919].

Описание участия школы в демонстрации трудящихся Симбирска по случаю первой годовщины Октябрьской революции опубликовала чувашская газета «Новая жизнь»: «Ученики еще до манифестации очень основательно разучивали революционные песни. Наступил долго-

жданый день. Утром ученики рядами, распевая, вышли в город: нет костюма — из-за костюма не останавливались, нет сапог — из-за сапог не останавливались» [Петрюк тавраш 1918]. На следующий день, продолжал корреспондент, на вечере в школе смешанный хор учеников исполнил «Интернационал», две чувашские песни в обработке С.М. Максимова — «Путене тус» и «Хура вярман синче хура пелёт», а мужской хор — «Марсельезу», «Народовольческий гимн», «Дружно, товарищи, в ногу», «Варшавянку». После концерта ученики танцевали и пели, «но больше всего чувашские танцы, чувашские песни». Этот репертуар осваивался и ученическим оркестром (видимо, духовым)¹. Так, в день открытия чувашского комсомольского клуба в школе в апреле 1919 г. оркестр играл «Интернационал», «Марсельезу», «Александропольский марш». Участвовал в открытии клуба и мужской хор с «Народовольческим гимном» [Куракан 1919].

Следует добавить, что в годы хаотических перемен власти в Гражданской войне музыкальные инструменты оркестра Симбирской школы были растеряны, оркестр постепенно утратил качества, которыми славился в предвоенный период. Хоровая работа была более стабильна — о концертах хора Чувашской школы в Симбирске сообщалось и позднее [см., например, В.В. 1924]. Но с переездом в 1925 г. его руководителя С.М. Максимова в Чебоксары уровень музыкальной работы в школе уже не поднимался столь высоко.

2.2. *Чувашская музыка в Казани.* Осенью 1917 г. родился хор учащихся чувашей в Казани. Об этом рассказывается в воспоминаниях Т.Д. Алексева². «Созывались

¹ Музыкальные инструменты оркестра Симбирской школы в годы Гражданской войны были растеряны, оркестр постепенно утратил качества, которыми он славился в предвоенный период.

² Алексеев Тихон Данилович (1896—1969) — один из организаторов чувашского театрального и музыкального искусства в Казани. С 1920 г. работал в Чебоксарах. Имел подготовку в хоровом деле, своим учителем называл известного в Казани хорового дирижера И.С. Морева.

собрания (чувашской учащейся молодежи. — М. К.) в большинстве случаев в особняке Ушакова против Университета, приглашались представители профессуры на доклады по вопросам истории и этнографии <...>. Настал и день, когда так же на вечере, в стороне, в зале собравшиеся 8—10 человек молодежи запели чувашские хороводные песни... В следующую встречу решили собраться на спевку, привлечь больше народу и организовать хор...» [Алексеев 1968:3]. Первый концерт этого хора был дан в декабре 1917 г. Репертуар был этнографическим, состоял в первое время, видимо, только из народных песен, не подвергавшихся обработке профессиональными музыкантами. Т.Д. Алексеев вспоминал: «Несмотря на примитивность гармонизации исполняемых хором чувашских народных песен (хороводные, пирушечные, молодежные и др.), они своей новизной производили на слушателей большое впечатление и вызвали дружную овацию» [Алексеев 1968:9]. Этот хор принял непосредственное участие в деятельности чувашской театральной труппы (впоследствии превратившейся в профессиональную). Историк Чувашского театра Ф.А. Романова приводит факт, что уже при первом выступлении труппы со спектаклем 27 января 1918 г. «особое внимание было уделено массовым сценам, в которых участвовал весь хор Алексева...» А через неделю, после премьеры другой пьесы, «состоялось инсценированное представление “Чувашская свадьба” с участием чувашского хора в 50 человек¹ под управлением Т.Д. Алексева» [Романова 1967:24, 9].

Из выступлений хора чувашской молодежи Казани наиболее значительным стало участие в концерте для слушателей курсов учащихся народностей Поволжья (одним из организаторов был Н.В. Никольский), прошедшем в зале бывшего дворянского собрания. Алексеев вспоминает: «Концерт был рекламирован в афишах, где значились русский хор под управлением известного руководителя Казакова, чувашский хор под моим управлением, татарский хор и отдельные лица, выступающие соло». Успех у публики, состоявшей из многонациональной учащейся молодежи, дал повод руководителю чувашского коллектива считать, что «по новизне программы, неприкрашенному молодому и бодрому исполнению мы оказались на первом положении...» [Алексеев 1968:11].

Используя силы своего хора с привлечением приехавших учителей, Т.Д. Алексеев совместно с прибывшим из Симбирска С.М. Максимовым организовали в Казани (в дни «Съезда учащихся и учащихся чувашей») концерт национальной музыки. Он прошел в зале Казанского коммерческого училища на Арском поле 28 мая 1918 г. Судя по газетным откликам, этот концерт имел наибольший общественный резонанс из всех национально-художественных событий рассматриваемого периода. Открылся он патриотическим «Чувашским гимном», стихи к которому сочинил сам Т.Д. Алексеев (на музыку произведения русского композитора А.Т. Гречанинова «Да здравствует Россия, свободная страна»). Сохранился лишь подстрочный перевод этого произведения, быстро приобретшего популярность:

Слава живущему издревле чувашу,
Слава великому в веках народу!
Дружно беритесь за работу,
За построение жизни новой.
Пусть зазеленеют твои поля
И морем волнуются хлеба.
Народ, преодолев темноту,

¹ Т.Д. Алексеев указывает другую численность коллектива — 25 человек. «По тем временам такой состав хора считался нормальным», — комментирует он в воспоминаниях этот факт.

Умом поднимается высоко.
Тогда и слава его труду
Солнцем засияет высоко!

История «Чувашского гимна» оказалась очень короткой. Впервые исполненное хором Алексева после спектакля 27 января 1918 г., оно вызвало большое воодушевление у национальной аудитории и по требованию зрителей было повторено. «Гимн» стал звучать при каждом выступлении хора [Алексеев 1968:11]. Понятно, почему это произведение активно использовалось Чувашским национальным обществом, возникшим в Казани. Во время захвата города белочехами (август 1918 г.) руководители ЧНО продолжали свою деятельность и этим скомпрометировали общество и его музыкальную атрибутику перед большевиками. В сентябре, после восстановления Советской власти в Казани, Чувашское национальное общество было распущено, а «Чувашский гимн» запрещен.

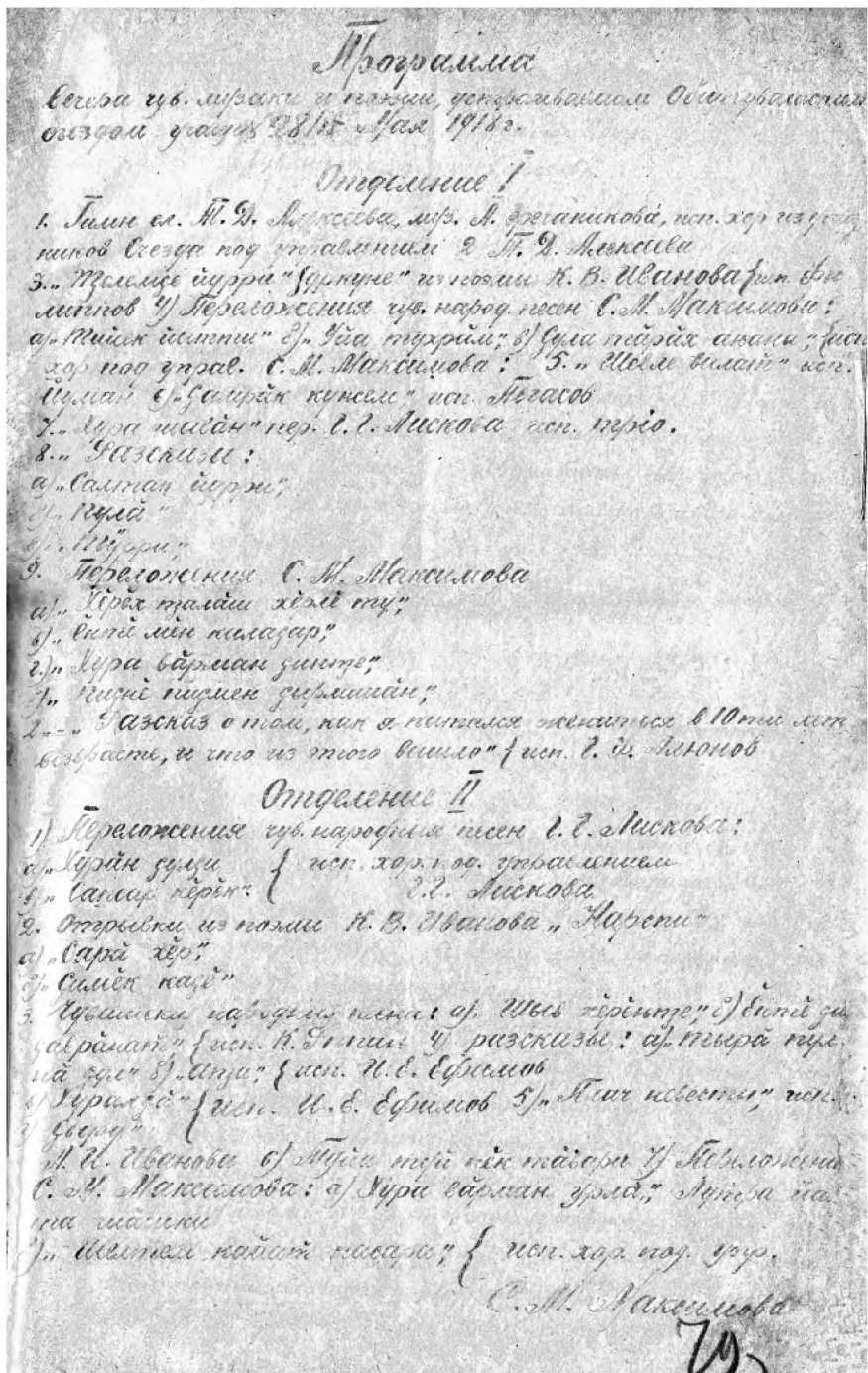
Основную часть программы майского концерта составили восемь хоровых обработок С.М. Максимова, исполнены были также произведения Г.Г. Лискова¹. Газета «Канаш» сообщила: «Лучше всех провел исполнение С.М. Максимов. Из его песен очень хорошо прозвучали “Тиек йытти”, “Җула тӑрӑх анама”, “Пиҫнӗ, пиҫмен ҫырлашӑн”, “Лутраях та шӗшкӗ” и “Шелттем каять пасара”. Если еще среди чувашей появятся люди, подобные С.М. Максиму, наши чувашские песни должны зазвучать по всему миру. За ним неплохо продирижировал и Г.Г. Лисков. Из его песен хорошо получилась “Сап-сар кӗрӗк”. Но когда пели “Хура шывсем”, тенора прозвучали хуже» [Ванеркке 1918]².

Через несколько дней газета опубликовала письмо И. Михеева — учителя, известного среди работников просвещения как автор книг для народных школ региона. Он делился своими впечатлениями: «Я — вотяк. Чувашского языка не знаю, но <...> многое из того, что пелось и игралось на концерте, было мне понятно. Впечатление, полученное от концерта, не поддается описанию <...>. В этот вечер я думал только о концерте, думал только о чувашах и, сравнивая их с другими инородцами, восхищался их способностями к национальному творчеству» [Михеев 1918]. На этом концерте состоялся также артистический дебют А.И. Ивановой (Токсиной), в будущем первой профессиональной чувашской певицы. Вспоминая об этом, она рассказывала: «Я ездила на съезд учащих чуваш в Казань, послали меня от Цивильской гимназии. Это было мое первое выступление на концерте. Исполнила я “Плач невесты”, аккомпанировал на пианино Степан Максимович [Максимов]. После этого передо мной забрезжило что-то насчет пения» [Токсина 1982].

О выступлениях казанского хора чувашской учащейся молодежи имеется еще несколько упоминаний в источниках 1918—1919 гг. В отличие от театра, он просуществовал недолго. В конце 1919 г. Т.Д. Алексеев покинул Казань, а в 1920 г. уже в Чебоксарах он создает новый любительский коллектив — областной русский хор [см.: Павлов 1962:159]. Тем не менее, поскольку в Казани существовали чувашские учреждения, продолжала звучать и чувашская музыка. Например, в мае 1920 г. сообщалось, что учащиеся Центральных педагогических курсов в Казани (открыты

¹ Г.Г. Лисков (1890—1963), будущий композитор, в эти годы — учитель и автор обработок чувашских народных песен. В 1921 г. он на десять лет покидает Чувашию, оставив и свои музыкальные занятия.

² Автор статьи, несомненно, пользовался программкой, размноженной на шапирографе для слушателей. Относительно упоминаемых произведений следует уточнить, что Максимов не был автором исполненных им обработок «Пиҫнӗ, пиҫмен ҫырлашӑн» и «Шелттем каять пасара».



Программа вечера чувашской музыки и поэзии, устраиваемого Общечувашским съездом учащихся 28(15) мая 1918 г.

в 1919 г.) после лекций собираются и исполняют родные песни под руководством ученика Акрамовского [В. 1920].

2.3. *Акулевская труппа (хор Павлова)*. Хор, который Федор Павлов ради краткости назвал «чебоксарским», родился в волостном центре — селе Акулеве Чебоксарского уезда: здесь Павлов с августа 1917 г. работал мировым судьей. Местные учителя издавна поддерживали традиции театрально-музыкального любительства: первые сведения о любительском театре в Акулеве относятся еще к концу XIX в. [см. Иванов 1970:154]. Сблизившись с ними, Павлов, музыкант по призванию, возглавил работу с хором. Его помощником был В.П. Пикторинский. О времени начала деятельности хора точных данных нет. Сам Павлов рассказывал, что при нем чувашские спектакли в Акулеве ставились в 1917 и в последующие годы. Занятия в труппе прерывались лишь в 1918 г., когда линия фронта Гражданской войны проходила по территории Казанской и Симбирской губерний, и некоторые члены кружка были мобилизованы [1962:196]. Кроме того, Павлов перечислил другие жанры, сопутствовавшие драматическим представлениям в Акулеве: «...Во время спектаклей пелись чувашские гармонизированные песни Максимова, Павлова, читались чувашские стихотворения, составленные К. Егоровым, и фельетоны — М. Назаровым, а иногда играл струнный оркестр». Но именно в момент перерыва деятельности кружка в июле 1918 г. в газете «Канаш» появилась информация о предстоящем сборе труппы. «В тот же день, — извещалось там, — в Акулеве состоится чувашский спектакль и концерт. В спектакле представляют драму “Метель”. Также обещают спеть много чувашских песен» [Шупашкар уесе 1918]. Неизвестно, состоялся ли объявленный спектакль-концерт¹, но из текста следует, что хор не только существовал, но имел свой репертуар, достаточный, чтобы говорить о «многих чувашских песнях». О деятельности хора в этот момент упоминается в статье Ю.А. Илюхина и Н.С. Павлова: «Летом 1918 г., когда Казань очутилась в руках белогвардейских войск, мимо Акулева проходили многочисленные вооруженные отряды рабочих Москвы, Петрограда, Нижнего Новгорода и других городов, поднявшихся на защиту Советской власти. Нередко они останавливались на ночлег в Акулеве. Вечерами красногвардейцы слушали концерты чувашских артистов» [Павлов 1962:11]. Здесь же дается общая характеристика состава хора: «Почти все участники труппы пели в хоре, они же являлись актерами, музыкантами (в струнном оркестре), тцецами. Четырехголосный хор, руководимый Павловым, состоял из двадцати пяти человек. Исполнялись революционные песни, русские и чувашские народные песни, гармонизированные самим Павловым».

Поддерживать количественный состав хора в условиях военного времени удавалось не всегда. Например, о концерте 28 февраля 1919 г. известно, что в хоре пели только четырнадцать человек. Рецензент считал, что в хоре Павлова достаточно «сильны дисканты и альты, басы и тенора слабее из-за малочисленности. Если бы в этот хор добавить по паре басов с тенорами, песни вышли бы еще красивее. Тогда акулевский хор Ф.П. Павлова среди чувашского народа считался бы самым лучшим» [Илтекен-куракан 1919]. Имея сборник С.М. Максимова, Павлов вклю-

¹ Ф.П. Павлов в 1920 г. утверждал, что постановка спектаклей возобновилась в Акулеве в 1919—1920 гг. [1962:196]. Возможно, имелось в виду открытие в январе 1919 г. Акулевского волостного пролетарского клуба (вскоре переименованного в Районный народный дом) с несколькими секциями, в частности, театральной, музыкальной, хоровой (руководить последней был избран Павлов; второй дирижер — В.П. Пикторинский) [ЦГА...:3, 5, 27, 41об., 57].



Ф.П. Павлов. Фото ... г.

чал в программы и его сочинения. Не исключено, что именно по примеру своего симбирского коллеги (друга, однокашника по учительской школе) руководитель акулевского хора не позднее 1918 г. начал заниматься сочинением и сам выпустил в свет в 1919 г. небольшой сборник своих обработок чувашских народных песен, существенно пополнив репертуар хоровых коллективов. Под управлением Ф.П. Павлова хор выступал не только в Акулеве, но и в окрестных населенных пунктах: Ердове, Абашеве, уездном центре. Успех этих выступлений побуждал корреспондента газеты «Канаш» не раз высказывать благодарность Павлову за его искусство [Пярнаш 1919б; 1919в]. Ф.П. Павлов покинул Акулево в мае 1919 г.: начинался следующий период его жизни, связанный с Казанью и Чебоксарами. Однако деятельность акулевцев от этого не прекратилась, спектакли продолжались. Но в руководстве хором замены, достойной по уровню, уже не нашлось, Павлов же летом 1919 г. организовал в Чебоксарах сельскохозяйственные и общеобразовательные курсы для учителей уезда. Силами их слушателей (среди них были и акулевцы) была подготовлена концертная программа и дано три концерта в пользу голодающих детей Петрограда и Москвы [Павлов 1962:210]. С октября 1920 г. под руководством Павлова уже действовал национальный хор в Чебоксарах.

2.4. Первый чувашский концерт в Чебоксарах. Организация первых концертов чувашской музыки в Чебоксарах стала плодом усилий Ф.П. Павлова. Он привозил сюда свой коллектив из Акулева. В источниках называются разные даты проведения первого такого концерта. На съезде работников искусств Чебоксарского уезда в июне 1920 г. Ф.П. Павлов утверждал, что «по просьбе Чувотдела летом 1918 г. Акулевская труппа ставила спектак[ли] в г. Чебоксарах...» [Павлов 1962:197]. Говоря о спектаклях, он мог подразумевать выступления труппы вообще, в них исполнение музыки было, как уже говорилось, одним из обычных компонентов. Это

подтверждал в 1921 г. корреспондент местной газеты, скрывшийся за инициалами «И. И.» В его статье говорилось, что «в городе Чебоксарах впервые чув[ашский] концерт был дан в 1918 г. Хор состоял из школьных работников, гл[авным] обр[азом] Акулевской вол[ости]. Программа была составлена из произведений Ф. Павлова, который и руководил концертом. В этом же году концерт был повторен с большим успехом на учительских курсах» [И.И. 1921]. Статья изобиловала подробностями деятельности хора, которые автор мог узнать только из уст его руководителя. То есть источником информации о времени проведения этого концерта и здесь было, по-видимому, высказывание Павлова. Однако, сопоставляя данные о том, что труппа в Акулеве в 1918 г. после перерыва была собрана лишь в июле, затем действовала в обстановке приближающегося фронта (22 июля — захват белогвардейцами Симбирска, 7 августа — занятие Казани, 28 августа — бои под Большим Батыревом; об учительских курсах летом, видимо, и речи не могло быть¹), можно предполагать, что здесь произошла путаница в датах.

Вторая версия опирается на неопубликованные воспоминания очевидца этого события С.И. Иванова, который написал, что акулевцами «в марте месяце 1919 г. был дан впервые в гор. Чебоксарах концерт-спектакль для делегатов 5-го уездного съезда Советов» [Иванов V-90:4]. Видимо, доверившись этим воспоминаниям, и составители собрания сочинений Ф.П. Павлова в летописи его жизни и деятельности связали дату концерта со съездом Советов [см.: Павлов 1962:210; воспроизведено в издании Павлов 1992:543].

Наиболее вероятно, что первый чувашский концерт в Чебоксарах был проведен в середине мая 1919 г. Автор статьи, помещенной в газете «Канаш» по свежим следам события, утверждал, что «до этого времени в Чебоксарах чувашских спектаклей не было <...>. В спектакле поставили пьесу З.Б. Осетрова “Метель” и комедию Ф.П. Павлова “На суде”. Обе пьесы сыграли замечательно. Необыкновенно хорошо, красиво пели по-чувашски песни Ф.П. Павлова и С.М. Максимова. Чебоксарцам, до сих пор чувашские пьесы не выдавшим, очень понравились поставленные по-чувашски пьесы и чувашские песни» [Чавашла спектакль... 1919]. Аналогичную по содержанию информацию поместила 31 мая и казанская газета «Знамя революции» [Спектакль... 1919]. Ощущение обоснованности именно этой даты укрепляется при внимании к контексту события. Мероприятию явно придавалось общественно-политическое значение. Для участия в нем прибыли официальные представители. «Перед началом спектакля устроили митинг, — сообщалось в газете. — Митинг открыли пением “Интернационала”». Потом от имени Отдела по делам национальностей губернского Совета т. Н. Денисов приветствовал красноармейцев [приглашенных на концерт. — М. К.]. О текущем моменте обстоятельно говорил т. Ар. Лукин. О Красной Армии и о необходимости военной подготовки всего народа сказал т. Тюмеров»². Заканчивалась же статья рассуждениями о равенстве народов, их свободе развивать свои способности.

2.5. *Сообщения из других мест.* В начале 1920 г. Ф.П. Павлов докладывал губернскому отделу народного просвещения об итогах своей командировки: «Во время разъездов по Чебоксарскому и Цивильскому уездам я встретил много чувашских по-

¹ Зато известно о летних учительских курсах в 1919 г. в *Чебоксарах*.

² Н. Денисов — управделами отдела по делам национальностей Казанского губернского Совета; А. Лукин — и.о. председателя коллегии подотделов Чувашотдела при Наркомнаше; В. Тюмеров — заведующий агитпросветотделом Чебоксарского уездного военкомата, секретарь Чебоксарского укома РКП(б).

этов, музыкантов, певцов и драматургов, появившихся за время революции. Некоторые из этих новых работников искусства не лишены подлинного художественного дарования» [1962:156]. Эти люди, даже не имея специальной подготовки, становились инициаторами, создателями художественных групп, кружков, хоров. Число художественных коллективов росло. Если в 1918 г. в Чебоксарском уезде были известны два кружка «любителей сцены и музыки» [КС ЧАССР 1965:47], то через год Павлов насчитывает уже пять народных хоров (лучшие: в Акулеве, Синьялах, Тюрлеме). В июне 1919 г. в селе Аликоче Норусовской волости учитель, будущий композитор, Г.Г. Лисков воспользовался собранием (длвшимся несколько дней) местных учителей и, выбрав из них наиболее подготовленных певцов, провел концерт. Программа его в основном повторяла казанскую — Лисков как раз прибыл оттуда, он принимал участие в майском съезде и концерте. Новой была сцена проводов рекрутов, этнографического характера. В газете сообщалось, что на следующий день с аликовского базара на собрание заявила депутация с требованием: «Исполните и нам наши чувашские песни». Учителя не отказались и выступили прямо перед зданием женской школы, как корреспондент выразился, «порадовали (сăвантарчĕс) чувашский народ» [Каҫхи... концерт 1918]. Число музыкальных мероприятий на местах заметно возросло в 1919 г. Газеты сообщали о наиболее примечательных музыкальных событиях во многих селениях Чебоксарского, Ядринского, Чистопольского уездов. В Цивильске учителем А.И. Львовским был создан чувашский хор из 25 учащихся [Шахличе 1919]. Почва для этого, видимо, была подготовлена деятельностью открытого еще в конце 1918 г. народного дома, где ставились спектакли, литературно-музыкальные вечера и чтения «как платные, так и бесплатные» [Октябрьская революция... 1957:340]. Среди учителей города находились собиратели и гармонизаторы чувашских народных песен [КС ЧАССР 1965:59]. В Чурашеве (Урхас Кушка) Чебоксарского уезда под руководством дирижера Доброва учителя подготовили исполнение «Чувашского гимна» и нескольких обработок Ф.П. Павлова [Пӑрнаш 1919а]. В Шихранской чувашской семинарии под управлением Л. Абызовского исполнялись «Чувашский гимн» (несмотря на запреты: скорее всего, в Шихранах о них еще не знали), ряд обработок С.М. Максимова, русские песни в переводе на чувашский язык. По мнению автора статьи, опубликованной в газете «Канаш», шихранский хор был одним из лучших чувашских исполнительских коллективов. «До сих пор подобных чувашских хоров, за исключением Симбирской чувашской семинарии, нигде не было. Теперь же в Шихранах, в самом сердце чувашского народа (Шихраны расположены в середине земли, где проживают чувашаи), мы видим столь же сильный хор» [Ванеркке 1919]. К сожалению, других сообщений о деятельности Абызовского не появилось.

Основной формой массового музыкального движения в чувашских уездах было хоровое пение. Факты исполнения инструментальной музыки встречались значительно реже. Обычно это были народные музыкальные инструменты — скрипки, гусли — и небольшие ансамбли. Особый случай представлял собой оркестр в Симбирской школе, действовавший с 1911 г. под руководством опытных музыкантов. Новым явлением были этнографические показы сцен народных обрядов с музыкой — свадьбы, проводов рекрутов. Продолжением традиций городского любительства стали попытки оперных постановок в Чебоксарах и Тюрлеме [см. Витьевский 1919; Солдатченков 1934]. Для национального любительства было характерно в этот

период сочетание исполнения музыки с драматическими спектаклями, отдельные концерты ставились очень редко. Как правило, песни звучали в исполнении участников спектакля по окончании представления пьесы. Хоровых номеров могло быть три-четыре, а мог состояться и большой концерт — это зависело только от возможностей исполнителей в данный момент. Отчасти их ограничивала и малочисленность доступного репертуара, отсутствие нотной литературы. Публика же всегда горячо поддерживала самодеятельных артистов, художественные вечера заканчивались полночью. Главной причиной несамостоятельности концертов была, скорее всего, нехватка музыкальных руководителей. Там, где не было квалифицированного хормейстера, не могло быть и доверия к способности музыки стать основой целого художественного вечера. Гораздо проще было сделать песню дополнением к спектаклю или декламации. В те годы и сами театры усиленно культивировали хоровое пение: в спектакли, где только была возможность, вводились новые народные песни. Это касалось на первых порах не только национальных пьес (в этом смысле памятником эпохи является текст драмы Ф.П. Павлова «В деревне», содержащий ноты песен), но и переводимых с русского. С дальнейшим развитием театра, работой над серьезной классической драматургией надобность в этом отпала. Листая подшивки газет 1919—1920 гг., можно убедиться, что во многом стихийная первая волна массового музыкального движения в чувашских уездах к середине 1919 г. достигла кульминации. К концу этого года в сообщениях с мест по-прежнему часто говорилось о спектаклях — и чувашского драматического театра в Казани, и любительских кружков в разных местах, но все реже — об исполнении музыки. Отчасти это может быть объяснено изменением культурной ситуации: сам факт проведения самодеятельного спектакля-концерта становится достаточно обыденным. На смену безусловной восторженности приходит более трезвая оценка качественной стороны художественных явлений. Например, в марте 1919 г. литератор М. Акимов-Аруй (автор известной пьесы «Вăхăтсăр вилĕм») выступил с призывом развивать критическую мысль, анализировать публикуемые произведения [Аруй 1919]. Из сообщений печати видно, что чувашский театр в лице казанской труппы развивался по восходящей и вырос в значительное общественное явление. О музыкальном же движении в этот период такого сказать нельзя. Лишенное направляющего центра, в конце периода оно раздробилось, пошло на убыль. По разным причинам прекращали существование вполне жизнеспособные коллективы. Более всего сказалось временное прекращение деятельности активных и квалифицированных организаторов — Т.Д. Алексеева в Казани и Ф.П. Павлова в Акулеве. Но трудности возникали и там, где работали специалисты. Так и не стал постоянным чебоксарский хор рабочих под управлением В.П. Воробьева (хотя собирался и выступал в 1918—1919 гг. по революционным праздникам). Причины распада подобных коллективов зафиксированы, например, в протоколах Чебоксарского уездного съезда работников искусств 1920 г. «Прошлой же зимой был организован народный советский хор из 50 чел[овек]. Им дано 4 концерта, которые публике очень понравились. К сожалению, тяжелые жизненные условия охладили участников хора к своему делу, и к масленице функции хора прекратились», — докладывал регент С.Ф. Иванов [ЦГА ЧАССР, ф.333, оп.1, д.1. Л.9 об.]. Подавляющее же большинство местных хоров не имело квалифицированных руководителей и не смогло просуществовать сколь угодно долгое время. Пережили этот период буквально единичные коллективы.

Таковым оказался, например, Тораевский народный хор, созданный Ф.И. Ивановым в ноябре 1918 г. С этого же времени началась история самодеятельных хо-

ров Мариинского Посада, благодаря переезду сюда и многолетней непрерывной деятельности А.Н. Тогаева, впоследствии известного чувашского композитора [Ржанов 1962:11, 70; Илюхин 1982:237]. В формировании нового репертуара после 1919 г. также наметилась пауза. Новые произведения, возможно, и появлялись, но издания их были осуществлены только в середине 20-х гг. Беспокоясь о будущем, в марте 1920 г. Ф.П. Павлов пишет в Коллегию по просвещению нацменьшинств при Казанском губоно: «Необходимо произвести учет народным певцам и музыкантам и организовать для них муз[ыкально]-певческие курсы <...>. Необходимо организовать летние краткосрочные музыкально-педагогические курсы для 300 школьных работников из Ядринского, Цивильского и Чебоксарского уездов с обязательным прохождением чувашской музыки; приобрести сборники чувашских гармонизированных народных песен в достаточном количестве...» [1962:155—156]. Павлов ставит перед Коллегией и местными учреждениями вопрос о созыве съездов представителей народных театров и — хоров чувашских уездов. Планируется его новая поездка в Ядринский, Чебоксарский, Цивильский уезды «для продолжения начатой им здесь работы по организации передвижных театров и музыкально-певческого дела среди чувашского населения» [Павлов 1962:211]. Однако из всего этого Павлов успевает провести только съезд деятелей искусств Чебоксарского уезда. Происходит существенное изменение ситуации: в июне 1920 г. создается Автономная Чувашская область с центром в Чебоксарах. Перед национальной музыкальной культурой открываются новые перспективы.

3. Сборники обработок чувашских народных песен 1918—1919 гг. и их историческое значение

Качественно новое явление рассматриваемого периода — издание и распространение первых сборников чувашской хоровой музыки: «Чăваш халăх юррисем. Чувашские народные песни, гармонизированные С.М. Максимовым, преподавателем пения Симбирской чувашской учительской семинарии» [Максимов 1918] и «Чăваш юррисем. Ф.П. Павлов хитрелетнĕ сăвăсем» (Чувашские песни, обработанные Ф.П. Павловым) [Павлов 1919]. С их появлением в развитии национального музыкального искусства произошла как бы «кристаллизация» процесса. Результаты многолетних творческих усилий отлились в законченные формы достаточно совершенных и общепризнанных образцов. С внешней стороны сборники Максимова и Павлова выглядели очень скромно. Это были тонкие тетрадки, включавшие по несколько партитур: пятнадцать — Максимова, десять — Павлова. Изложены они были в цифровой нотации. А по виду не отличались от рукописей: примененный для их размножения аппарат — шапирограф¹ — воспроизводил все детали заложенного текста, вплоть до фиолетового цвета чернил. Тираж составил 150 (Максимов) и 80 (Павлов) экземпляров.

Сами авторы, очевидно, затруднялись определить, можно ли считать эти тиражи *публикациями*. Максимов, обращаясь в предисловии к читателям, избегал этого слова: «Ныне книги печатать очень трудно... Видя желание исполнять родные песни на чувашских концертах, в школах, петь красиво хором, я решил распространить хотя бы с помощью шапирографа некоторые гармонизированные (сĕнетнĕ, букв. *обнов-*

¹ По данным БСЭ (1-е изд.), шапирограф, разновидность тектографа, применялся в конторской практике для получения копий циркуляров, писем и т.д.



Обложка сборника С.М. Максимова 1918 г.



Обложка сборника Ф.П. Павлова 1919 г.

ленные. — М.К.)¹ песни до публикации книги». Павлов относился к этому вопросу двойственно. В 1922 г. он указывает среди своих печатных трудов и «10 гармонизированных чувашских песен для смешанного хора. 1919» [Анкета 1922]. Но после того, как им удалось выпустить в свет свои ранние опыты типографским способом [Максимов 1924; Павлов 1924], в достаточно подробном обзоре публикаций чувашской музыки Павлов уже не считает нужным хотя бы упомянуть ранние сборники [см.: Павлов 1926]. Подобная же двойственность заметна и в статье в «Чувашском календаре» на 1928 г., где о сборнике Максимова говорится как об «изданном вроде книги (кёнеке пекки) с помощью шапирографа» [Чăваш искуствеси 1928:55]. Современные историки музыки, учитывая принципиальное историческое значение этих сборников для своего времени, с полным правом считают их первыми советскими изданиями произведений чувашских композиторов. Чтобы оценить неординарность такого события, как их появление в тот момент, достаточно рассмотреть его более широкий контекст. В главе «Советское музыкальное строительство в первые годы после Октября» многотомного обобщающего труда по истории музыки народов СССР говорится, что в национальных провинциях России «записи народных мелодий служили материалом для разнообразных обработок, которые входили в репертуар профессиональных и самодеятельных коллективов...» [История... 1970:45]. В качестве примера изданий названы только чувашские сборники 1918 и 1919 годов². Именно в данный момент, когда страна была охвачена пламенем Гражданской войны, работа над созданием национального репертуара, над музыкальными

¹ В поисках обозначения понятия «обработанная (или гармонизированная) песня (мелодия)» Ф.П. Павлов использует другое слово: «хитрелетнĔ» (букв. украшенная), потом появится также синоним «илемлетне». Так рождается национальная музыкальная терминология.

² Отметим, вместе с тем, что, в соответствии с советской мифологией, эти издания здесь ошибочно названы «первыми сборниками чувашских народных песен».

изданиями в культурно отсталых «инородческих» регионах еще не могла стать типичным явлением.

3.1. *Образный строй ранних обработок (Павлов)*. Ни Максимов, ни Павлов пока не стремились создать индивидуальный художественный образ, не существовавший в народном искусстве. Они пытались лишь воссоздать традиционные образы, раскрыть внутренний мир народной песни средствами профессионального искусства. Фольклорное наследие чувашского народа само по себе достаточно велико и разнообразно. Вовлечение тех или иных образов и видов народных песен в сферу композиторского творчества говорит и о кругозоре, и об индивидуальной направленности творческой мысли данного автора. И Максимов, и Павлов — признанные знатоки чувашского фольклора. Но их личный фольклорный «багаж» складывался различным образом. Федор Павлов, с присущей ему по натуре непосредственностью, черпает необходимый материал прямо из окружающего. Кое-что памятно ему с детства (например, так комментирует истоки песенки «Олту» исследователь творчества Павлова Ю.А. Илюхин [Павлов 1971:273]), а при его общительности, разносторонности способностей, эмоциональной открытости, он должен был быть с детства активным участником сельских игр и развлечений, обладать обширным запасом музыкальных впечатлений¹.

Окружающий и живо интересующий его музыкальный мир в принципе был однороден: и Богатырево, где он родился, и Акулево, где он служил с 1917 г., находясь в одной фольклорно-диалектной зоне анат енчи², где бытуют однотипные, а порой и весьма близкие музыкальные обычаи, обрядовые и лирические песни. Изучение особенностей форм песен Павлова (чаще всего это единственный способ определить их фольклорную принадлежность, ибо Павлов сам записывал, но в необработанном виде почти не публиковал свой материал, паспортизация к нему не сохранилась) показывает, что почти все его гармонизации и обработки выполнены на материале анат енчи. Это не ускользнуло от внимания современников. Например, рецензент Кара Пърнаш называл песни Павлова «вирьяльскими» [Парнаш 1919в], т.е. верховыми³. Бесспорное исключение среди десяти песен 1919 г. составляет «Чёнтерлэ те кёпер», взятая из симбирского сборника 1908 г., которая отличается как по строевой композиции, так и по интонационно-стилевым признакам. Еще два заимствования народных оригиналов — «Чухъсен юрри» и «Кайръм сьрлана» из сборника П.В. Пазухина 1912 г. Указание Пазухина на происхождение песни из Ядринского уезда оставляет место для предположения, что автором записи мог быть сам Павлов (с. Богатырево входило в этот уезд, — см. комм. Ю.А. Илю-

¹ Свойства личности Ф.П. Павлова не могли не сказаться на его музыкальном развитии. Еще в юности, в Симбирске, он завоевал авторитет как талантливый исполнитель. Его работа с хором отличалась артистизмом, полной самоотдачей. Вдохновение и увлеченность музыкой передавались и хористам, по воспоминаниям многих, предпочитавшим Павлова другим дирижерам. Кроме того, он обладал небольшим, приятного тембра голосом, мог уверенно и красиво спеть сам. Достаточно сказать, что в 1913 г. Павлов успешно исполнил партию Сусанина в любительском спектакле по опере М.И. Глинки. С этой стороны С.М. Максимов, конечно, уступал ему. Обладая тонким музыкальным слухом, Максимов никогда не пел (рассказывают, что между собой ученики называли его голос «козлиным»). Его музыкальный авторитет опирался на другое — прочные знания, высокую требовательность в работе. Дирижируя, Максимов добивался культуры исполнения, был точен, знающ, сдержан, строг. К 1918 г. он обладал большим практическим опытом и лучшей специальной подготовкой, чем Павлов, изучал не только теорию, но и игру на фортепиано.

² Уроженец села Богатырево этнограф Г.И. Комиссаров указывал, что оно находится на западной границе района расселения чувашей анат енчи [Комиссаров 1911:342].

³ Следует иметь в виду, что средненизовой (анат енчи) музыкальный фольклор исследователи в то время еще не выделяли из верхового (вирьял).

хина к песне «Кайрӑм ҫырлана»). На это наталкивает также примечание Ф.П. Павлова о том, что Пазухин использовал его записи [1971:291, 230]. Степан Максимов, человек совершенно другого склада, не ограничивался таким материалом. Метод его композиторской работы похож на научный (он и стал впоследствии крупным исследователем народной музыки). С 1917 г. он совершал специальные поездки за народными песнями, использовал яркие образцы фольклора разных местностей. Не отказывался и от материала, собранного другими. Более половины номеров его авторского сборника 1918 г. основано на мелодиях, опубликованных в симбирских сборниках 1908 и 1912 гг. (см. песни № 2, 3, 4, 10, 12, 13, 14, 15). Песня «Шал-шал урпа» (№ 7) была известна С.М. Максимову, скорее всего, через творчество его ученика Т.П. Парамонова — в записи и гармонизации (1914 г.) последнего. Можно предполагать, что Максимов восстановил народный напев по памяти (напев и стихотворный текст у Парамонова отличались от варианта Максимова в нескольких второстепенных деталях) и сделал собственную гармонизацию, подтекстованную только одной поэтической строфой. Как нам представляется, Максимов не мог не ощущать, что его гармонизация уступала по яркости работе Парамонова, поэтому он не стал переиздавать эту партитуру впоследствии¹. В остальных случаях — песнях № 1, 5, 8, 9, 11 — фольклорные прототипы были зафиксированы автором, причем в разных местах. Здесь есть ярко выраженная по стилевым особенностям низовая (анатри) песня «Лутраях та шёшкё». Столь же легко определима по форме верховая рекрутская «Уй варринче». Верховой же является свадебная «Хёрёх чалаш хёрлё ту». Средненизовую (анат енчи) диалектную принадлежность можно предполагать у хороводной «Хёвел тухать анатран». В отличие от Павлова, предпочитавшего брать для обработки популярные, наиболее известные в народе напевы средненизового фольклора, Максимов таковых почти не использует (его родное село Яншихово-Норваши входит в зону, пограничную между средненизовым и низовым диалектами). Он стремится найти и вывести на концертную эстраду наиболее оригинальные, индивидуально выразительные мелодии. По отбору народных песен можно судить и о художественных задачах, которые ставили перед собой композиторы.

Ф.П. Павлов имел вполне осознанную цель — развивать национальное искусство, создавая репертуар для возникающих в разных местах любительских коллективов, в основном молодежных по составу участников. В конце периода Павлов с головой ушел в организаторскую работу, ездил по чувашским уездам, изучая обстановку, провел съезд деятелей искусств Чебоксарского уезда, где сформулировал свои идеи — какие произведения мыслились ему необходимыми. У нас, говорил он, «нет еще поэзии и музыки, соответствующей нашей современной жизни и удовлетворяющей потребностям масс. Нужны произведения, рисующие народную жизнь не только с отрицательной стороны, но и такие, которые могли бы поднять дух народный» [1962:196]. В традиционном фольклоре Павлов старался выявить черты, наиболее отвечающие духу времени — с его революционным настроем и верой в то, что социальное и национальное угнетение исчезло навсегда, теперь необходимы оптимизм, энергия и задор молодости. Поэтому среди десяти его первых обработок преобладают — и по жанровому составу фольклорных прототипов, и по созданной им музыкальной образности — молодежные песни. Павлов не отказывается от сюжетного разнообразия поэ-

¹ В сборник своих обработок «Чăваш кĕввисем» [1926] Максимов включил все свои ранние произведения, кроме двух — «Шал-шал урпа» и «Хура вӑрман урлӑ эп каҫнӑ чух». Причины отсутствия «Хура вӑрман...» — первого опыта оригинального творчества, несомненной удачи композитора, будут рассмотрены в четвертом параграфе нашего очерка.

тических образов, достаточно широко использует традиционную народную поэзию. Например, песня «Шупашкар туйи» содержит в себе не только строфы беззаботной лирики, не претендующей на глубину и обобщенность мысли:

Шупашкар туйи, шура туя,
Сул суреме шанчакла,
Ялта варли, ай, пулсассан,
Улаха тухма шанчакла.

Перевод (здесь и далее подстрочный):

Посох из Чебоксар, белый посох,
В путь идти [с ним] можно (букв.: надежно, безопасно);
Если имеешь милого в селе,
На посиделки выйти [с ним] можно (букв.: надежно, безопасно).

Но эта же песня, развиваясь, заключает в себе и серьезные думы о смысле и значении человеческой жизни:

Урам вярэм, юрĕ таран,
Епле утса тухам-ши?
Емĕр вярэм, пушам самрак,
Епле пуранса иргтерем-ши?
Перевод:
Улица долга, снег глубок,
Как же пройти мне?
Век долгод, сам я молод,
Как же [век] прожить мне?

Здесь мыслимы разные музыкальные воплощения — от светлой лирики до самоуглубленного размышления. Павлов же, исходивший из традиций средненизовой чувашской песни, избирает наиболее характерную мелодию с объективно-жизнерадостным тоном восприятия мира (по жанру это или гостевая, или молодежная посиделочная песня). Показательно, что и из низового фольклора, имеющего немало примеров песен медитативно-философского характера, Павлов обрабатывает «Чентерле те кепер», песню, соответствующую по духу — и в музыкальном, и в поэтическом отношении — его устремлениям. Молодости не страшны испытания, говорится в ней:

Чĕнтĕрлĕ те кĕпер, юман юпа
Авĕнмасть, авĕнмасть, ай, тиесĕĕ,
Тем чул авĕнсан та, утсем каҫаҫĕ.
Синсеех те пĕвĕм, самрак чунĕм
Хусĕлмасть, хурланмасть, тиесĕĕ,
Тем чул хурлансан та, сынна курĕнмасть.
Чĕнтĕрлĕ те кĕперĕм чĕлт! та тумасть,
Пирĕн самрак чĕ-ресем пусĕренмасть.

Перевод:
Резной мост на дубовых сваях
Не гнется, не гнется, говорят,
Сколько б ни гнулся, а кони переходят.
Стройный мой стан, душа молодая
Не надрывается, не горюет, говорят,
Сколько бы ни горевала, а людям не видать.
Резной мост не ломается,
Наши молодые сердца не смиряются.

Музыкально-конструктивная идея композитора заключалась в сквозном варь-

ировании темы, устремленном к кульминации (лапидарные хоровые унисоны), в преодолении сковывающей буквальную повторяемость куплетной формы. Этим создание Павлова выделяется среди всех ранних произведений чувашской музыки. Его отличает широкое дыхание свободно разворачивающихся, поддерживающих друг друга — то подголосками, то имитациями — голосов, ассоциирующееся с неостановимым потоком жизни. В этом произведении с наибольшей полнотой выразилось творческое кредо Павлова: подчиненность сильнейших внутренних переживаний объективной красоте мира, его вечного движения. У Павлова были попытки и непосредственно откликнуться на «социальный заказ» момента: он достаточно широко понимал его, подчеркивая, что «под текущим моментом... подразумевается не политическая злота дня, а вся революционная эпоха» [1962:158]. Так, он первым пытается переосмыслить сюжет традиционной песни «Чухансен юрри» (Песня бедняков), перевести его на «рельсы» современной тематики. В оригинале это была масленичная молодежная песня, с шуточным зачином, где упоминались бедность и богатство:

Сук сын сукшан кулянат те,
Пур сын пуршан кулянат.
Пирен пурах мар, суках мар,
Пирен меншен кулянас?

Перевод:
Бедного нужда печалит,
А богатого — богатство.
Мы ни бедны, ни богаты,
Так о чем нам горевать?

К этой строфе Павлов сочинил собственное продолжение, закончив песню таким четверостишием:

Сук сын, сукшан ан кулян та,
Сук вырэнне пур пулан:
Халё ёнтё патша сук,
Патша вырэнне Совет пур.

Перевод:
Бедняк, из-за нужды не тужи,
Вместо нужды богатство будет:
Ныне уж царя нет,
Вместо царя — Советы.

Переделке подверглась и мелодия народной песни (см. об этом ниже). Но долгой жизни это произведение не имело, хотя в 1919 г. исполнялось разными коллективами.

3.2. *Образный строй ранних обработок (Максимов)*. Критерии отбора песен для обработки у С.М. Максимова существенно отличались. Во главу угла ставилась эстетически-нравственная ценность народной песни в ее разнообразных проявлениях, вне прямой связи с «духом времени». Помыслы Максимова, занимавшего скромную должность учителя музыки в Симбирской чувашской учительской семинарии, были направлены на работу в самом народе, среди любителей, учеников чувашских школ. Но впоследствии, перебравшись в Чебоксары, Максимов обнаруживает недюжинные организаторские способности, выдвигается в Чувашской республике как наиболее энергичный деятель музыкального образования и просвещения, фольклорист и композитор. Предлагая исполнителям свои первые обработки, в предисловии

к сборнику 1918 г. он делает акцент на ценности самой народной музыки, которую он лишь «обновил» (сенетге): «Чувашский народ петь любит; у него и песен очень много, однако повсюду чувашаи собственные песни поют только в один голос. Передовые развитые (маттур) народы мира песни многоголосно исполняют, оттого их песни звучат столь красиво. Вот и я семь-восемь мелодий своего народа без каких-либо изменений обновил (приспособил для пения в несколько голосов)». Мысли о конкретных путях развития национального музыкального искусства Максимов изложил в докладе на съезде учащихся и учащих чувашей в Казани 25 мая 1918 г. «С. Максимов говорит, что следует учить петь во всех чувашских школах, — сообщалось в газетном отчете. — Преподавание пения должно быть уравнено с преподаванием остальных предметов». Эта мысль была им выношена, видимо, задолго до съезда. Во всяком случае, уже в сборнике, вышедшем в начале 1918 г., были помещены, наряду с собственными художественными обработками, четыре несложные двухголосные детские песенки, предназначенные для уроков пения. У Максимова мы встречаемся с освоением мира средствами музыки как бы с позиций иного (чем у Павлова) возраста: хотя его герой молод, не отказывается от игры или шутки в хороводе, на свадьбе (см. молодежные, свадебные «Тиек йытти», «Ќула тӑрӑх анама», «Хӗвел тухать анатран»), способен воспринимать мир светлым и безмятежным («Уя тухрӑм», «Лутраях та шӗшкӗ», «Ӓнтӗ мӗн калаҫар»), но он уже не столь непосредствен, заметно склонен и к серьезному размышлению, пережил и боль утрат-расставаний, познал одиночество и сладость общения с близкими («Уй варринче», «Шал-шал урпа»). При этом Максимов вовсе не склонен к сентиментальности или нарочитой драматизации сюжета. Выражая чувства, он придерживается народного представления о прекрасном, традиционной народной этики. Только, в отличие от Павлова, он заботится не о создании определенного типа музыкальных образов, а о раскрытии богатства и красоты фольклорных образов в их целостности. В поисках красоты Максимов не мог пройти мимо наиболее совершенного произведения и из дореволюционного творчества — включил в свой сборник обработку И.М. Дмитриева «Писне, писмен сырлашан» (переиздавая свои произведения в 1926 г., Максимов вновь поместил ее среди них). Поэтические сюжеты песен из сборников Максимова и Павлова иной раз пересекаются, сближаются в каких-то сюжетных мотивах. Например, мотив размышления о скоропреходящей молодости в песне Павлова «Шупашкар туйи»:

Шухӑшларӑм, ай, тӗлӗнтӗм
Пӗчӗкрен пыҫӑк пулнинчен <...>,
Ҫамрӑк пуҫ сая кайнинчен...

Перевод:
Задумался я, удивился
Тому, что взрослым стал <...>,
Тому, что молодость зря прошла...

находит прямое продолжение в песне «Уя тухрӑм» Максимова:

Икӗ старик, ай, гурлаҫҫӗ <...>
Ӓмӗр ыгла час иртнӗшӗн...
Перевод:
Вдвоем старики поют <...>
О том, что жизнь слишком скоро прошла...

Но музыкальная интерпретация этих сюжетов у Павлова и Максимова раз-

лична. В одном случае это жизнерадостная молодежная песня с характерной для Павлова стремительностью темпа, дробностью ритма, подчеркнутыми динамическими контрастами (первая фраза *forte*, вторая — *piano*), акцентами, придающими оттенок «разудалости» начальной строке каждого куплета (темп, динамика, акцентировка проставлены автором к последнему прижизненному изданию 1931 г.). Во втором случае — спокойно-раздумчивая лирическая песня, ровная по ритму, небыстрая по темпу, что особенно подчеркнуто остановками — ферматами в конце музыкальных фраз, прозрачная по гармонической фактуре. Другими словами, у Павлова — олицетворение действия, энергии молодости, у Максимова — содержательности и любования красотой. Сходный просветленный, лирически нежный характер имеет и обработка «Ёнтё мён калаşар», несмотря на сюжет, повествующий о несчастной молодости. Но если в музыкальном образе народной песни изначально была заложена интонация душевной боли и тоски, то Максимов стремился передать ее с возможной полнотой. Так раскрыта тема разлуки в одной из трагичнейших по смыслу песен чувашского фольклора — рекрутской «Уй варринче».

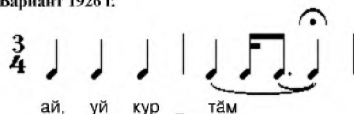
3.3. *Приемы работы с фольклорным текстом.* Обладая опытом собирания фольклора и аналитическим складом ума, С.М. Максимов с обоснованной критичностью оценивал некоторые записи народных песен, в том числе опубликованные, о чем неоднократно высказывался [1924:III; 1964:16]. Но, облюбовав для обработки напев, он уже строго придерживался текста. Мелкие изменения можно встретить буквально в единичных случаях. Например, заполнение паузы пролонгацией предыдущего тона в «Ёнтё мён калаşар», замена двух восьмых одной четвертью в «Тиек йытти». Иногда изменения носили характер уточнения первоначальной записи в результате углубленного изучения народной манеры пения. Так, при повторном издании [1926] обработки «Уя тухрәм» стал более выразительным ритмический рисунок каденций первой и третьей фраз (пример-схема 7.1).

7.1.

Вариант 1912–1918 г.



Вариант 1926 г.



Возможно, таким отношением к тексту народного источника и объясняется почти полное господство чисто куплетной формы в его обработках. Признаки некоторого варьирования видны только в «Тиек йытти». Павлов же смело шел на изменение народного текста. Его целью было сближение чувашской песни с ладоинтонационными и ритмическими нормами европейской музыки. Это исходило из его идейно-эстетических установок. Не случайно в 20-е гг. возникло представление о «западноевропейском уклоне» в творчестве Павлова по сравнению с Максимовым и Парамоновым [Элле 1926:72]. Сегодня это кажется необъяснимым преувеличением. Наиболее характерны в этом отношении «Кайрәм сырлана» и «Сап-сар кёрёк сёлёрём». В первом примере очевидно стремление автора ввести мелодию в рамки мажорного лада. Мажор с диатоническим полутоном действительно присутствует в народной мелодии в виде «полутона на расстоянии» h-c, но завершается она на традиционном для пентатоники тоне d (с точки зрения мажора — V

ступень). Павлов развивает этот интонационный «наме́к» в полностью мажорную непентатоническую мелодию, изменив для этого ее концовку¹ (пример 7.2).

7.2.

а) народная мелодия:



б) мелодия Павлова:



Во втором случае изменен ритм. Обнаружить это позволяет более поздняя авторская редакция этой обработки, где восстановлен естественный для средненизовой народной мелодии ритмический каданс, не укладывающийся в привычные академические нормы музыкального ритма. То есть целью автора было опять-таки ввести мелодию в рамки европейских традиций (пример-схема 7.3).

7.3.

Вариант 1919 г.



Вариант 1931 г.



Еще больше изменений Павлов внес в напев масленичной песни, переосмысленной им в «Чухансен юрри» (Песню бедняков). Здесь очевидно желание композитора сделать мелодическую линию более выразительной, исключить вялые повторы в каденциях (в народном первоисточнике оба предложения заканчиваются одинаково), внести оживляющие детали в ритм. И, тем не менее, названные произведения не принадлежат к числу творческих удач Павлова. Это был активный поиск приемов тематической работы методом «проб и ошибок». Впоследствии автор не переиздавал и не исполнял ни «Чухансен юрри», ни «Кайрәм сырлана». А партитура «Сап-сар кёрёк» позднее была им переработана. Но в области мелодико-тематической работы у Павлова были и подлинные находки, позволившие органично расширить возможности куплетной формы. Уже говорилось о его творческой удаче — обработке «Чёнтьёрлё те кёпер». Тема, взятая им из сборника 1908 г., получает свободное, как бы импровизационное развитие при повторных проведениях и имитациях. В примере 7.4 показаны некоторые видоизменения ее начальной части.

Этот прием мог быть «подсмотрен» в народной исполнительской практике симбирских-самарских чувашей или же в хоровых обработках русских народных песен, близких по типу. Сходный принцип варьирования запева в народном духе (но в меньших масштабах) применен Павловым и в обработке свадебной «Хайматлах юрри». В обработке игровой песенки «Олту» налицо иной принцип тематического варьирования — вычленение из темы отдельного элемента, преобразование его и проведение в новых сочетаниях. В партитуре 1919 г. этот принцип был только намечен (см. в примере 7.5 варианты A_1 и A_2 элемента А), но через несколько лет (к изданию 1924 г.)

¹ Изменение в ритме песни трудно объяснить; не исключено, что это описка: в цифровой партитуре отсутствуют горизонтальные связки, превращающие четверти в восьмые.

7.4.

1 строфа

1 строфа

2 строфа

2 строфа

3 строфа

5 строфа

Павлов, пользуясь тем же приемом (см. варианты А₃, В₁, С₁, С₂ и С₃), придал этому произведению более сложную форму, с признаками сквозного развития.

7.5.

Элемент А Элемент В Элемент С

А₁ В₁ С₁

А₂ С₂

А₃ С₃

Весьма остро стояла в этот период проблема соответствия народных мелодий и привлекаемых для обработки средств гармонизации. Насущной она оставалась и позже, о чем свидетельствуют и поиски композиторов, и их высказывания. В воспоминаниях о Ф.П. Павлове марийский композитор Я.А. Эшпай писал, что в те годы такие вопросы были для них общими, «надо было не по-церковному петь народные песни, а находить свои гармонии...» [1958]. К 1921 г. относятся высказывания Павлова о необходимости поисков, чтобы «перешагнуть далее «хоральной» мудрости» старой школы [1962:189]. Одновременно с ним размышляет и мариец Палантай, говоря: «...Не открыл я еще принципа, по которому надо гармонизировать марийские мелодии...» [1986:44]. Открытие таких «принципов» было делом многих лет. Нередко найденная первоначально гармония впоследствии пересматривалась, иногда кардинальным образом (как в павловской «Сап-сар кёрёк»), а иногда в каких-то отдельных «точках» партитуры. Характерны различия вариантов обработки «Уй варринче» Максимова, опубликованных в 1918 и 1926 г. В окончательном варианте это — одно из наиболее знаменитых его произведений, привлекающих эмоциональной наполненностью, красотой народной мелодии и чутко резонирующей ее изгибам гармонии. Но в варианте 1918 г. наиболее совершенная гармония еще не определилась. Автор пересмотрел структуру обеих каденций — серединной и заключительной, полностью заменив в первой аккорды, используя во второй унисоны. В своих гармонизациях Максимов проявлял большую осторожность. Например, он избегал откровенного употребления автентических оборотов (в его сборнике 1918 г. вообще нет ни одного полного доминантсептаккорда!). Преобладают секундовые, терцовые, плагальные квинто-квартовые сочетания аккордов. По структуре это в основном трезвучия. Но народная мелодика, рожденная вне гармонии, вынуждает композитора иногда усложнять структуру созвучий, употребляя неприготовленные диссонансы, септаккорды. В этом отношении выделяется гармонизация свадебной песни «Џула тӑрӑх анама». Здесь можно говорить о решении особой стилиевой задачи. Мелодия — весьма подвижная, в ней быстро чередуются трихордовые попевокки, — требует или дробной смены правильных аккордов, или иного подхода. Максимов отказывается от последовательного терцовых гармоний и создает своеобразную, терпкую по преобладающим краскам, музыкальную ткань из чередования трезвучий и кварто-квинтово-секундовых созвучий. Выполнено это с тонким ощущением меры. В примере 7.6 приведены два характерных эпизода из этой песни.

В редакции 1926 г. Максимов ввел дополнительные детали в фактуру песни, подчеркнув трихордовые обороты и в других голосах (см. сноску в примере 7.6). Чувствуя глубокую выразительность мелодии, Максимов не боялся обнажить ее, сливая голоса хора в унисон, которому противостояли плотные гармонии. Так, с долго разворачивающегося унисонного изложения начинаются обе строфы песни «Хура варман урлӑ эп кашӑ чух». Унисоны же обрамляют кульминацию в обработке «Хёрёх чалӑш хёрлӑ ту», придавая скромной свадебной песенке необычную эмоциональную подвижность, внутреннюю контрастность. Павлов и в области формирования гармонической вертикали идет путем «проб и ошибок». В песнях сборника 1919 г. обращает на себя внимание решительное применение сугубо европейских тонико-доминантовых оборотов, особенно в кратковременных модуляциях с использованием доминантсептаккордов. Стремление к введению в чувашскую музыку наиболее «ходовых» созвучий из общеевропейского арсенала (в частности, трезвучие IV ступени в полном виде, доминантсептаккорд, двойная доминанта) на

7.6.

а) гг. 1-2

Су_ ла та_ рэх а_ на _ ма

б) гг. 11-12

Ту_ я ка_ яс ти_ еп - ске

Вариант 1926 г.

Су_ ла та_ рэх а_ на _ ма

раннем этапе творчества Павлова отметил в свое время еще И.В. Люблин. Он же указал и на эволюцию гармонических средств в более поздних произведениях Павлова, например, на «гораздо более тонкое и умелое, с хорошим художественным результатом» употребление в них доминантсептаккорда [1933:244].

Обильные тональные отклонения в «Чухансен юри» (G — D — G — D), «Саварни юри» (G — C — G — a — G), «Сап-сар кёрёк» (G — D — G — D), «Шупашкар туйи» (A — fis — E — fis — E) однотипны, все они вызваны стремлением избежать нетрадиционных аккордовых последовательностей, связать логику тональной гармонии с логикой моноподического напева. Примером удачной связи такого рода стала обработка «Шупашкар туйи». В песне «Чухансен юри» неоправданные отступления от правильного голосоведения, смешение полных и бестерцовых аккордов создавали впечатление нелогичности, даже гармонической неряшливости. Не удовлетворила автора и гармонизация песни «Сап-сар кёрёк». Сравнение раннего и позднего вариантов показывает, что в конце 20-х гг. Павлов предпочел другой путь гармонизации чувашской мелодии, более органично связанный с ней. В частности, он исключил здесь доминантсептаккорд. Фактуру сделал более плотной, с многочисленными удвоениями, раздвоениями (гетерофонического типа) голосов. Этот путь не был для Павлова новым. Еще в ранней обработке «Чёнтерлё те кёпер» было ощутимо стремление опереться на народный тип многоголосия. Но в «Сап-сар кёрёк» (поздний вариант) обнаружилась и новая тенденция — к выведению вертикальных сочетаний из мелодической линии (см. отрывок песни в примере 7.7; стрелки показывают тоны мелодии, из которых «извлечена» вертикаль, в том числе и октавные слияния в каденциях, — их не было в раннем варианте).

Достижением Павлова стало освоение модуляции и как средства развития формы. В «Чёнтерлё те кёпер» за счет отклонения в тональность IV ступени достигалась динамичность гармонического развития каждой строфы (вдвое большей по

7.7.

Кашт ву ла са пях рам та Сич ют маш ри пу лас си.

протяженности, нежели в народном источнике). В игровой «Олту» такое же отклонение служило для выхода за пределы строфической формы (см. такты 13—16).

4. Первое оригинальное сочинение и его судьба

Первым *оригинальным* сочинением в истории композиторского искусства Чувашии стал хор Степана Максимова «Хура вярман урлă эп кашă чух» на стихи одноименной народной песни из сборника «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним» [Образцы... 1912]. Создано произведение в первой половине (вероятнее всего, в мае или июне) 1917 года.

4.1. Обстоятельства возникновения. В предыдущем очерке нашей книги приводились данные об осторожно-неоднозначном отношении учителя пения, дирижера хора и оркестра Симбирской чувашской учительской школы С.М. Максимова к опытам своих учеников в области сочинения национальной музыки (см. параграф 3.3 шестого очерка). Этот факт, как и самоотстранение от творческой деятельности в эти же годы его ровесника Ф.П. Павлова (отчасти вынужденное, поскольку он учился в духовной семинарии), показывал не только отсутствие у самых одаренных личностей из чувашских музыкантов достаточного опыта в музыкальной композиции — сфере, все еще оставшейся чуждой чувашской художественной культуре, но и неготовность к композиторской деятельности. Она основывалась не на отсутствии профессиональных навыков — таковые были, судя по известным нам произведениям, например, воспитанников Школы Т.П. Парамонова и Г.Г. Лискова. Существеннее оказывалась неготовность потенциальной аудитории и, шире, общественной среды России начала XX столетия к публичному обнаружению результатов личного творчества композиторов-чувашей. Уже зародившееся искусство оставалось достоянием узкого «домашнего» круга единомышленников в стенах, главным образом, яковлевской школы и нескольких учителей за их пределами.

Двадцатичетырехлетнего С.М. Максимова к композиторской деятельности подтолкнула внезапно возникшая практическая необходимость организовать концерт национальной музыки в дни первого Общечувашского съезда в Симбирске 20—28 июня 1917 г. Среди его участников Максимов оказался единственным квалифицированным музыкантом. Преодолевая внутренние сомнения и колебания, он решил подготовить ряд партитур чувашской музыки для хорового исполнения.

К этому времени из тех, кто пытался сочинять музыку в Чувашской школе, в Симбирске уже никого не осталось: Ф.П. Павлов и Г.Г. Лисков учительствовали в сельских школах, П.В. Пазухин и Т.П. Парамонов служили в армии, воевали на фронтах. Судьбой их музыкальных рукописей никто не был озабочен. Мно-

гое было утеряно. В распоряжении Максимова находились, по-видимому, только ноты обработки «Писнĕ писмен сырлашан» И.М. Дмитриева.

Готовясь к концерту, Максимов сам подобрал несколько народных песен и сделал их обработки. Они и стали его первыми композиторскими опытами. Тогда же появился и хор «Хура вӑрман урлӑ эп кашӑ чух». В сложившейся ситуации Максимов действовал энергично и инициативно, став в зарождающемся профессиональном музыкальном искусстве чувашского народа безусловным лидером. Почти синхронные, лишь чуть запаздывавшие по времени, аналогичные действия Ф.П. Павлова (издавшего в 1919 году свой сборник хоровых обработок), несомненно, в какой-то мере провозгласили музыкальными успехами его симбирского товарища. Павлову, видимо, было труднее, поскольку он служил вдали от центра, бурлившего событиями (каким для чувашской культуры в тот момент стал Симбирск), — в Акулевской волости Чебоксарского уезда.

Образовав хор из делегатов съезда, С.М. Максимов в течение нескольких дней разучил и исполнил свои произведения. Концерт был встречен с энтузиазмом. Несмотря на несомненный успех, Максимов оценивал собственную композиторскую работу достаточно осторожно и самокритично. В предисловии к изданию своих первых партитур он говорит: «Чувашскую музыку для многоголосного исполнения до сих пор никто не писал. Дело ведь не легкое, знатоков его у нас — раз-два и обчелся. Конечно, некоторые из обработок не очень-то удачно вышли, за это строго не судите. Я от души благодарил бы музыкантов, любящих чувашскую песню, чувствующих ее красоту сердцем, которые, вместо того, чтобы осудить обработку, помогли бы ее улучшить» [Максимов 1918].

Этим, видимо, и объясняется, почему учитель Максимов, известный требовательностью к ученикам (она основывалась на высочайшей требовательности к самому себе), неоднократно исполняя хор «Хура вӑрман урлӑ...», скромно именовал его, как и все другие произведения национальной музыки того времени, *обработкой* или *переложением* народной песни, не осмеливаясь пока публично объявить о нем как своем собственном оригинальном сочинении на народные стихи.

Все созданные тогда С.М. Максимовым произведения вошли в его первый авторский сборник 1918 года. Это: «Хурӑ варман урлӑ...», «Тиек йӑтты», «Уя тухрӑм, уй куртӑм», «Ҫула тӑрӑх анама», «Лутраях та шӗшкӗ», «Шал-шал урпа», «Хӗрӗх чалаш хӗрлӗ ту», «Уй варринче», «Ентӗ мӗн калаҫар», «Хӗвел тухать анатран», «Пилеш писсе ситнӗ чух», «Ҫемӗрт ҫески ҫурӑлатӑ», «Чӑпар куккук», «Шур кӑвакал вестертӗм». Многие из них и сейчас «на слуху» у музыкантов и слушателей, а некоторые оцениваются как шедевры.

Максимов, очевидно, не придавал значения тому, что название «Чувашские народные песни, гармонизированные... преподавателем пения Симбирской чувашской учительской семинарии» неточно отражало содержание сборника. Так, в противоречии с титулом, под номером 6 в нее вошла обработка «Писне-писмен сырлашан» другого автора, И.М. Дмитриева. Тем самым Максимов напомнил всем, что чувашская хоровая музыка уже существовала до него, и подчеркнул пиетет по отношению к творчеству своего учителя. Для истории музыки имела последствия и другая неточность, скрытая автором от читателей и слушателей. Помещенная под первым номером партитура хора «Хурӑ варман урлӑ...», самого крупного по форме в сборнике, не была «гармонизацией». Однако Максимов, как уже сказано, не решился заявить об этом. И в сохранившейся программке концерта 28 (15) мая 1918 года она представлялась простым «переложением народной песни» — в ряду прочих номеров.

4.2. *Художественная структура.* На стихи гостевой песни под названием «Хурă варман урлă...» С.М. Максимов обратил внимание, изучая сборник П.В. Пазухина «Образцы мотивов чувашских народных песен» [1912]. Ее поэтический текст содержит глубоко национальный по форме и образности, философичный сюжет. В каждой строфе — две части, составляющие поэтический параллелизм.

Первая строфа — о смысле искусства музыки. Владение искусством пения в традиционном представлении чувашей — критерий зрелости и разумности человека:

Хура вӑрман урлӑ эп кӑшӑ чух,
Хушрӗс хурӑн сӗлси суйлама.
Шурнине, ешелнине,
Ай, шурнине, ешелнине суйлама.

Килтӗм кӗтӗм эпӗ сӑк киле,
Хушрӗс мана юрӑ юрлама,
Хушрӗс мана юрӑ юрлама,
Ухмахне, ӑслине чухлама.

В переводе:
Когда шел я через темный лес,
Велели мне листья берез собирать:
Увядавшие, зеленые,
Ай, увядшие, зеленые собирать.

Когда вошел я в этот дом,
Велели мне песню спеть,
Велели мне песню спеть,
Ум ли, глупость ли [чтобы] испытать...

Вторая строфа — о родных, общения с которыми Максимов и сам был лишен с юности¹. А лишь встреча с близкими людьми способна наполнить человека нежностью и волнением:

Таванӑм, лар вырӑна, тыт куркӑна,
Тайла тӑрар эфир умӑрта.
Хӑш урӑрган тытса тайлар-ши,
Хӑш урӑрган тытса тайлар-ши?

Сылтӑм урӑрган тытса тайлассӑн,
Сирӗн кӑмӑларсем тулмӗс-ши?
Сулахай урӑрган тайлассӑн,
Тулнӑ кӑмӑларсем юлмӗс-ши?

В переводе:
Родной мой, ты садись, возьми чашу,
Мы же встанем, поклонимся пред тобой.
Какой же ноги коснемся в поклоне,
Какой же ноги коснемся в поклоне?
Если правой ноги коснуться —
Придет ли ваше настроение,
Если левой ноги коснуться —
Не покинет ли вас настроение?

¹ Не исключено, что эта сторона биографии Максимова тоже имела значение при создании произведения. Его отец, мать, братья, сестра в 1908 г., вместе с другими родственниками, переселились в Сибирь.

Плененный глубиной, своеобразием, красотой поэтической мысли песни, Степан Максимов отказался от цитирования фольклорной мелодии. Скорее всего, ей не доставало драматизма, с которым связывались у него мысли о судьбе и о родных. Плавный мелодический рисунок, основанный на постепенном, через ряд опеваний, нисхождении от верхней точки (*ре* второй октавы) к срединному *соль*, а от него к нижнему *ре*, излучал само спокойствие. Вот эта мелодия в записи Пазухина (пример 7.8).

7.8.

Ху _ ра вӑр _ ман ур _ лӑ эп каҫ _ нӑ чух,
Хуш _ рӗс ху _ рӑн сул _ си суй _ ла _ ма.

Оставив народные стихи без изменений, Максимов лишь исключил повторы некоторых строк. Мелодию же создал свою. Она родилась, несомненно, в момент вдохновения. Уместилась авторская мелодия в пределах между теми же двумя *ре* — верхним и нижним. Но ее звукоряд уже другой, минорного наклона. Начинаясь с движения вниз, она сразу же взлетает по тонам пентатоники на октаву и, затем, ниспадает несколькими уступами. Запев поручен суровому в своей простоте унисону смешанного хора в звучании *forte—fortissimo—forte*, лишь самое окончание помечено — *piano* (пример 7.9):

7.9.

Ху _ ра вӑр _ ман ур _ лӑ эп каҫ _ нӑ чух,
Хуш _ рӗс ху _ рӑн сул _ си суй _ ла _ ма.

Любопытно проследить, как композитор, давая простор движению мелодической волны, нарушает симметрию двух силлабических стихотворных строк, почти одинаковых (первая 10(6+4), вторая 9(6+3) слогов) в народной песне.

Затем мелодия проводится второй раз. На сей раз она изложена в духе полно-

звучного хорового «подхвата», идущего от классических традиций русской музыки. Красивы и совершенны с точки зрения голосоведения встречные линии сопрано и басов, то сходящихся в тесном пространстве терции, то разбегающихся на две октавы. Здесь Степан Максимович нашел опору в гармониях русской православной музыки — с игрой полных и неполных созвучий и параллельных тональностей, не ограничивая себя пятью тонами фольклорной чувашской пентатоники. Школу этого стиля Максимов прошел в своей исполнительской практике регента Домовой церкви Симбирской школы и усвоил ее основательно (пример 7.10).

7.10.

The musical score consists of two systems. The first system begins with a piano (*P*) dynamic marking and ends with a forte (*f*) dynamic marking. It features a vocal line with lyrics: "Шур - ни - не, е - шел - ни - не, ай," and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics: "Шур - ни - не, е - шел - ни - не, суй - ла - ма." and the piano accompaniment.

Двум начальным восьмитактам противопоставлено нечто вроде припева. В контраст почти монолитному запеву он «рвется» на части (музыкальные фразы, каждая завершается остановкой), причем все уменьшающиеся по протяженности: дважды — трехтакт, дважды — двутакт, дважды — однотоновая фраза. Звучащий мир как бы распадается, рассыпаясь осколками. Концовка останавливает «разрушение мира», вносит некоторое равновесие, успокоение более протяженной двутактовой фразой (пример 7.11):

Вторая строфа (сюжет о родных) заново «строит» этот же мир, чтобы заново разрушить его и усилием воли остановить распад. Интерпретация второй части произведения зависит от дирижера: он может воспроизвести ее без изменения, либо усилить контрасты, либо, напротив, внося успокоение, сгладить их.

4.3. Судьба первого оригинального сочинения чувашской музыки. Хор «Хура вярман урлă эп каşă чух», несмотря на его несомненные художественные достоинства, сознательно исключавшийся из репертуара, быстро оказался забытым. Экземпляры издания 1918 года, которые еще находились в домашних библиотеках, через двадцать лет, когда автор был объявлен «врагом народа», в большинстве случаев уничтожались — из страха подвергнуться преследованию.

Другие причины забвения первого максимовского шедевра прояснились только недавно, когда мы лучше стали понимать прошлое отечественной культуры.

7.11.

Кил _ тём кё _ тём э _ пё сак ки _ ле, Хуш _ рёс ма _

на ю _ ра́ юр _ ла ма. Хуш _ рёс ма _ на ю _ ра́ юр _ ла

ма - Ух _ мах _ не, а́с _ ли _ не чух _ ла - ма.

Осознавая явные церковно-певческие аллюзии в звучании этой партитуры, Максимов — член ВКП(б), занимавший достаточно ответственные посты в советских учреждениях (заведующий отделом «Губсовнацмен» в Симбирске, заведующий отделом «Главпрофобр», заведующий Музыкальной школой, потом Музыкальным техникумом в Чебоксарах) — остерегался исполнять его или переиздавать. Уже в начале 1920-х гг. идеологи «пролетарской культуры» требовали от музыкантов порвать с традициями церковного искусства. В этом духе и Федор Павлов в статье 1921 года заговорил о необходимости перешагнуть далее «хоральной» мудрости при сочинении чувашской музыки [1971:188]. Эту мысль подхватили и повторяли каждый раз, когда идеологические инстанции обсуждали вопросы искусства. Авторитетный театральный и общественный деятель Чувашии И.С. Максимов-Кошкинский в очередной раз затронул этот вопрос в 1930 году на заседании Политпросвета Наркомпроса. В протоколе записано: «Максимов-Кошкинский отмечает неналаженность в ЧАССР дела изучения... чувашских народно-бытовых песен. Последнее... идет совершенно по неправильному направлению и путем стилизации подлинных песен в духе русской и даже, в некоторых случаях, церковной композиции, вырождает подлинные народные мелодии» [Протокол... 1930]. Фамилии в документе не названы. Но учитывая, что лиц, занимающихся композицией, в республике тогда

было не более трех человек, легко «вычислить», что здесь подразумевается творчество Степана Максимова, поскольку его современники-композиторы Федор Павлов и Василий Воробьев не давали для этого повода, не обращаясь к старым традициям. В книге А.Л. Маклыгина «Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма» подробно исследован процесс выхолащивания «ладана и поповщины» из хоровой музыки этого периода. Так, в массовой печати рекомендовалось «слушание радио, ограничение в составе хора бывших певчих... приглашение на репетиции для слухового контроля партийных руководителей и “представителей союза воинствующих безбожников”» [Маклыгин 2000:140].

Отсюда понятно, почему сам Максимов предпочел «похоронить» собственное произведение. В 1926 году оно не было включено в первый типографски изданный авторский сборник Максимова «Чăваш кĕввисем», хотя туда вошли все остальные произведения тетрадки 1918 года. Лишь один раз, в докладе 1928 года «Чувашская музыка» Максимов упомянет свою первую вещь, перечисляя немногочисленные тогда оригинальные сочинения чувашских композиторов. Он говорит: «...Творчество самостоятельных композиций в духе чувашской музыки — тоже имеет некоторые достижения. Работа, по крайней мере, начата. Переломным моментом здесь может быть отмечено Десятилетие Октября. Если до этого момента было лишь несколько произведений (“Хура вĕрман урлă” и “Туй” Максимова, “Вĕлле хурчĕ” Павлова, “Хресчен юрри”, “Тăпач юрри” Воробьева), то в последний год создано значительное количество самостоятельных композиций...» [Максимов 1929:74]. Но вряд ли кто-нибудь обратил тогда внимание на эту информацию, поданную как бы между прочим. А автор, подчинившись современным идеологическим требованиям, не стал развивать это направление в своем творчестве, хотя нигде не высказал и своего отношения — отрицательного или положительного — к нему¹. Подобная осторожность не была излишней, хотя она, тем не менее, не спасла композитора от репрессий.

В конце 1980-х годов, когда сборник 1918 года обнаружился между разными документами, вшитыми в одну из папок архива историка, этнографа, деятеля культуры Н.В. Никольского, партитура хора «Хура вĕрман урлă...» была заново открыта для современной музыкальной культуры. Ее высоко оценили исполнители. В 1989 году произведение было записано на грампластинку и издано в хрестоматии для студенческих хоров [Мокшина, Дмитриева 1995].

Период 1917—1920 гг., несмотря на свою краткость по сравнению с другими периодами истории чувашского музыкального искусства, имеет в ней самостоятельное значение. Рассмотренные события и факты вмещают в себя процесс фундаментального характера. Именно в эти три года свершился переход чувашского музыкального искусства к «новоевропейским» формам: творчеству композиторов и исполнителей. Они, эти формы, символизировали приобщенность музыки Чувашского края к современной цивилизации. Феномен под названием «чувашская музыка» обогатился новыми, ранее небывалыми, гранями.

Строго хронологически С.М. Максимов и Ф.П. Павлов уже не были первыми создателями произведений чувашской музыки. Они продолжили и значительно расширили дело, начатое другими музыкантами: И.М. Дмитриевым, П.М. Мироновым,

¹ Личная судьба композитора описана в нашей книге «Степан Максимов: Время. Творчество. Масштаб личности» (Чебоксары, 2002).

Т.П. Пармоновым, Г.Г. Лисковым — в дореволюционный период. Различие состояло в том, что попытки создания произведений музыки до 1917 г. имели, вне зависимости от их достоинств, ограниченный, локальный характер. Несмотря на то, что некоторые из них исполнялись, а одна хоровая партитура была даже издана, их художественный потенциал еще не мог быть реализован в общественном сознании в виде постоянной величины. Для этого не хватало организованной музыкальной жизни в национальном масштабе, профессиональных исполнителей, музыкальных учреждений (таковых вообще не было). Максимов и Павлов в каких-то случаях шли по уже проторенному другими пути. Они создавали музыку также для хора а cappella, почти не выходя пока из фольклорной тематики, интонаций, куплетной (куплетно-вариационной) формы. Их творчество было, в сущности, прямым продолжением, но в новых, благоприятных обстоятельствах и сливалось с творчеством дореволюционных авторов в единый процесс рождения традиций национального профессионального музыкального искусства. Место же Максимова и Павлова в этом процессе определялось не абсолютным первенством, а тем, что, в отличие от предшественников, они становятся в полном смысле слова *композиторами*. Их творчество впервые вышло за рамки лабораторного эксперимента, стало достоянием широкого слушателя, составило основу массового хорового исполнительства. Существенно, что в этот период чувашское музыкальное искусство продолжает развиваться «изнутри» — творчеством занимают выходцы из самого народа, они опираются на фольклорную образную систему и формы. Авторы новой музыки были очень осторожны, не форсировали процесс, да и не обладали пока опытом и возможностями для его ускорения. Развивался практически один жанр — обработка народной песни (внутри него можно различать *гармонизацию* и *обработку* — в зависимости от степени проявления индивидуального авторского начала; границы между ними условны). Разнообразие достигалось за счет использования богатства музыкальных стилей и форм народной песни. Главной целью композиторов было ее приспособление к выразительным средствам, обеспечиваемым хором академического направления, синтез народной мелодии с его регламентированной европейской традицией многоголосной фактурой и тональной гармонией. Попытки вывести гармоническую вертикаль из самого напева были пока редки. Столь же мало было попыток развития песенной куплетности в более сложные формы. Но примеры того и другого встречались, и, что особо важно, среди них имелись произведения высокой художественной ценности. Они вошли в «золотой фонд» чувашской хоровой музыки, сохраняются в репертуаре современных хоров.

Имелся также опыт создания оригинального музыкального произведения. Судьба произведения С.М. Максимова показательна для рассматриваемого периода: при своем появлении оно не было воспринято в своем реальном значении, а затем исключено из программ и забыто на семь десятилетий. Для высвобождения личностного начала в национальном музыкальном искусстве время наступило уже в следующем периоде.

После 1920 года процесс пойдет, несмотря на объективные сложности и противоречия, во все ускоряющемся темпе и объеме. На государственной основе начнет формироваться инфраструктура: появятся профессионалы всех музыкальных специальностей, исполнительские учреждения, учебные заведения, окрепнет материальная оснащенность. Подключатся профессионалы, прибывшие в Чувашию извне. В консерватории поступят талантливые выходцы из народа, выпускники Музыкального училища. Музыкальные идеи, развитые и рожденные первыми деятелями, еще не имевшими таких условий, будут подхвачены продолжателями. Национальное композиторское искусство приобретет постоянный статус в музыкальном сознании современников.

Самодвижение культуры

Песнь народа, две тысячи лет сквозь всю ломку пронесшего с собой яркий образ прежней жизни... Разве можно выдумать такую песню?

Н.Г. Гарин-Михайловский. «В сутолоке провинциальной жизни»

В исследовании чувашской народной музыки, принадлежащем С.М. Максимо-ву, обращает на себя внимание сноски: «Мы здесь сознательно обходим вопрос о болгарском периоде чувашской истории, т. к. о положении чуваш в болгарском государстве мнения историков расходятся...» [Максимов 1964:11]. Отказ (сознательный!) от обсуждения вопросов истории культуры на таком основании выглядит странно, если не знать личной судьбы автора цитируемого исследования, угодившего в 1937 году в заключение на десять лет за якобы «борьбу против мероприятий, проводимых Советской властью в области национальной политики».

Такова была реальная цена господства «советской» парадигмы в изучении музыки одного из крупных народов России. Мало отличалась от нее в отношении к изучению культуры «неисторических народов» и предшествовавшая ей парадигма «имперская». Лишь освобождение от «экстранаучных» подходов недавнего прошлого дало возможность оценить глубину народной памяти и заняться интерпретацией всей совокупности накопленного знания, чтобы, в конечном счете, попытаться реконструировать путь более чем двухтысячелетнего движения музыкальной культуры чувашей в сложном историческом контексте. Гипотеза автора при работе над настоящей книгой состояла в том, что музыкальное искусство предков современного чувашского народа, испытывая многообразные влияния извне, непрерывно эволюционируя, не утратило фундаментальной самобытности, сложившейся в глубокой древности. Главнейшие основания для этого — устойчивость, сохранность музыкально-поэтической системы, высокая степень рационализации ее и совершенство ее форм в устной культуре, органичность адаптации ее к внешним условиям на каждом этапе, естественность включения в орбиту профессионально-письменной культуры европейского типа на последних этапах существования. Ни на каком этапе эволюции ничто не показывает кардинальной ломки оснований музыкальной практики. Весь путь представляется *самодвижением* культуры, ибо, несмотря ни на какие внешние обстоятельства, она развивалась из собственных внутренних причин и потребностей.

Предлагая свой взгляд на эволюцию чувашского музыкального искусства, автор стремился придерживаться как фактов, весьма скупо отмеренных в документированной истории, так и основных методологических правил современной науки о музыке. При этом он далек от мысли о беспорности каждого отдельного положения и совершенстве собственного труда. Задача виделась, главным образом, в придании целостности и системности доводам и аргументам, различным по масштабу и характеру, собиравшимся в течение нескольких десятилетий. Теперь они изложены в двух частях, семи очерках книги, прослеживающих эволюцию музыкального искусства целого народа от мифологических времен и древности до становления национального композиторского искусства. Насколько убедителен результат — судить читателю.

Источники и литература

- Агни-Йога 2002: *Агни-Йога*. Высокий путь. (Часть I: 1920—1928). М.: Сфера, 2002.
- Алагер 1931: *Алагер В.* Пролетариат юрапа музыкашан сапасар // Сунтал, 1931, 9 №. 39—40 с.
- Алексеев 1921: *Алексеев Т.Д.* Доклад о фактической работе Подотдела искусств... [Рукопись, 1921]. Центральный гос. архив ЧР, ф.123, оп. 1, д.348.
- Алексеев 1968: *Алексеев Т.Д.* О чувашском драматическом театре и музыке. [Рукопись, 1968.] НА ЧГИИГН. Отд. II. Ед. хр. 741.
- Алексеев 1975: *Алексеев А.А.* Жизнь и деятельность чувашского этнографа, фольклориста и языковеда Н.Е. Ефимова // Чувашский язык и литература. Труды Чувашского НИИ. Вып. 59. Чебоксары, 1975. С. 198—228.
- Алексеев 1976: *Алексеев Э.Е.* Проблемы формирования лада (На материале якутской народной песни). М.: Музыка, 1976.
- Алексеев 1986: *Алексеев Э.Е.* Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М., 1986.
- Альмеева 1986: *Альмеева Н.Ю.* Песенная культура татар-кряшен: жанровая система и многоголосие. Диссертация... канд. искусствоведения. Л., 1986.
- Андреев 1996: *Андреев А.* К истории европейской музыкальной интонационности: Введение и часть первая. М.: Музыка, 1996.
- Анкета 1922: [Анкета, заполненная Ф.П. Павловым в феврале 1922 г. Рукопись]. Центральный гос. архив ЧР, ф.333, оп. 1, д.5. Л. 29.
- Антонов, Климов 1993: *Антонов И.С., Климов Г.А.* Кесен Таван таврашени юрасем. Тури чавашен 100 юрри. Шупашкар: Чаваш патшалаш университетчен издательствени, 1993. 124 с.
- Артемьев 1996: *Артемьев Ю.М.* Методологические маргиналии // Известия НАНИ ЧР, 1996. № 5. С. 11—23.
- Аруй 1919: *Аруй.* Критика кирле // Зене пуранас, 1919, мартан 2-меше.
- Асафьев 1987: *Асафьев Б.В.* О народной музыке / Сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
- Ахметьянов 1978: *Ахметьянов Р.Г.* Сравнительное исследование татарского и чувашского языков. М.: Наука, 1978.
- Ахметьянов 1981: *Ахметьянов Р.Г.* Общая лексика духовной культуры народов Среднего Поволжья. М.: Наука, 1981.
- Ашмарин 1892: *Ашмарин Н.И.* Очерк народной поэзии у чуваш // Этнографическое обозрение, 1892. № 2—3. С. 42—64.
- Ашмарин 1895: *Ашмарин Н.И.* Декаденты Запа-
- да и поэзия волжских инородцев // Волжский вестник [Казань], 1895. 24 янв. № 22. С. 2—3.
- Ашмарин 1900: *Ашмарин Н.И.* Сборник чувашских песен, записанных в губерниях Казанской, Симбирской и Уфимской // Известия ОАИЭ при Казанском ун-те, 1900. Т.XVI. Вып. 4—6. С. 1—91.
- Ашмарин 1902: *Ашмарин Н.И.* Болгары и чуваш. Казань, 1902.
- Ашмарин 1930: *Ашмарин Н.И.* Чаваш самахесен кенеки. V т. Шупашкар, 1930.
- Ашмарин 1937а: *Ашмарин Н.И.* Чаваш самахесен кенеки. XII т. Шупашкар, 1937.
- Ашмарин 1937б: *Ашмарин Н.И.* Чаваш самахесен кенеки. XIII т. Шупашкар, 1937.
- Ашмарин 1984: *Ашмарин Н.И.* Введение в курс чувашской народной словесности (окончание) // Исследования по чувашскому фольклору / ЧНИИ. Чебоксары, 1984. С. 3—48.
- Балакирев 1957: *Балакирев М.* Русские народные песни. М.: Музгиз, 1957.
- Барток 1966: *Барток Б.* Народная музыка Венгрии и соседних народов. М., 1966.
- Бартольд 1968: *Бартольд В.В.* Сочинения. Т.V. Работы по истории и филологии тюркских и монгольских народов. М.: Наука, 1968.
- Белинский 1949: *Белинский В.Г.* Избранные сочинения. М., Л.: ГИХЛ, 1949.
- Беляев 1960: *Беляев В.М.* Чувашская музыка. ГЦММК. Ф. 340. Инв. 571. Л. 8. [Рукопись, маш., 1960].
- Беляев 1964: *Беляев В.М.* От редактора // Максимов С.М. Чувашские народные песни. М.: Музыка, 1964. С. 3—4.
- Бертельс 1960: *Бертельс Е.Э.* Избранные труды: История персидско-таджикской литературы. М., 1960.
- Бокшанина 1978: *Бокшанина Е.* История музыки народов СССР. До Великой Октябрьской социалистической революции. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1978.
- Болгары 1984: *Болгары:* Очерк традиционной народной культуры. София, 1984.
- Бояркин 1983: *Бояркин Н.И.* Мордовское народное музыкальное искусство. Саранск: Мордкиз, 1983.
- Булгаков 1993: *Булгаков В.Д.* Хоровое пение в начальных и средних учебных заведениях Казани в конце XIX — начале XX столетия // Из истории музыкальной культуры и образования в Казани. Казань, 1993. С. 29—34.
- В. 1920: *В. Тарапассе* // Канац, 1920, майан 23-меше.
- В.В. 1924: *В.В. Ике хор* // Канац, 1924, июлен 18-меше.

- Ванеркке 1918: *Ванеркке К.* Чаваш концерче // Канап, 1918, июнен 4-меше.
- Ванеркке 1919: *Ванеркке К.* Шахранти Чаваш семинаринче пулна спектакль синчен // Канап, 1919, феврален 25-меше.
- Вардяш 1968: *Вардяш Л.* Опыт исследования венгерской народной музыки // Музыка Венгрии. М.: Музыка, 1968. С. 27—37.
- Васин 1967: *Васин К.К.* [Выступление на сессии] // Происхождение марийского народа. Йошкар-Ола, 1967. С. 292—294.
- Вдовина 1970: Юрӓ — чун уззи. Ираида *Вдовина* репертуаренчи 50 юрӓ. Шупашкар, 1970.
- Вдовина 1985: Ираида *Вдовина* юрлакан чӓваш халӓх юррисем. А.А. Осипов пухса хӓгӓрленӓ. Шупашкар, 1985.
- Вечер... 1917: *Вечер* 1 Мая 1917 г. // Чебоксарская правда, 1917, 21 апреля (по ст. ст.).
- Викар 1971: *Vikar L., Bereczki G.* Cheremis folksongs. Akademiai kiado. Budapest, 1971.
- Викар 1979: *Vikar L., Bereczki G.* Chuvash folksongs. Akademiai kiado. Budapest, 1979.
- Викар 1982: Chuvash melody types by L. *Vikar* // Chuvash studies. Budapest, 1982. P. 259—265.
- Викар 1989: *Vikar L., Bereczki G.* Votyak folksongs. Budapest, 1989.
- Викар 1993: *Vikar L.* A Volga-Kamai finnugorok es torokok dallamai // МТА. Zenetudományi Intezet. Budapest, 1993.
- Викар 1999: *Vikar L., Bereczki G.* Tatar folksongs. Budapest, 1999.
- Витьевский 1919: *Витьевский А.* Чаваш халахне сутта каларас ес // Канап, 1919, июлен 15-меше.
- Владыкина-Бачинская 1976: *Владыкина-Бачинская Н.М.* Музыкальный стиль русских хороводных песен. М., 1976.
- Волков 1968: *Волков Г.Н.* Яковлев Иван Яковлевич // Педагогическая энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1968. С. 841—842.
- Воробьев VI-102: *Воробьев В.П.* Документы, записи, договора, автобиография. [Рукопись.] НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 102.
- Гарин-Михайловский 1980: *Гарин-Михайловский Н.Г.* Несколько лет в деревне: Очерки, драма. Чебоксары, 1980.
- Герцен 1975: *Герцен А.И.* Собр. соч. в восьми тт. М.: Правда, 1975. Т. 4.
- Гинзбург, Григорьев 1990: *Гинзбург Л., Григорьев В.* История скрипичного искусства. Вып. 1. М.: Музыка, 1990.
- Гордлевский 1909: *Гордлевский В.А.* Из наблюдений над турецкой песней // Этнографическое обозрение. Кн. 79, год 20-й. 1908. № 4. М., 1909. С. 60—126.
- Гос. музей... 1980: *Государственный музей* этнографии народов СССР. Л., 1980.
- Гумилев 1972: *Гумилев Л.* Искусство и этнос // Декоративное искусство СССР, 1972. № 1/170. С. 36—41.
- Гумилев 1993: *Гумилев Л.Н.* Хунну. Степная трилогия. СПб., 1993.
- Гусаров 2000: *Гусаров Ю. В.* Цивильский затворник: Очерк жизни и творческой деятельности Н. С. Арцыбышева. Чебоксары, 2000.
- Давлетшин 1990: *Давлетшин Г.М.* Волжская Булгария: духовная культура (Домонгольский период, X — нач. XIII вв.). Казань: Татарское кн. изд-во, 1990.
- Данилевский 1991: *Данилевский Н.Я.* Россия и Европа. М.: Книга, 1991.
- Данилов 1941: *Данилов П.Д.* Чувашские пировальные песни // Советский фольклор: Сборник статей и материалов. М.— Л., 1941. № 7. С. 91—107.
- Дело... 1910: *Дело* Чебоксарского казенного №3 винного склада с перепиской по улучшению быта рабочих. За 1910—1912 и 1913, 1914 г. [Рукопись]. Центральный гос. архив ЧР, ф. 164, оп. 1, д. 92.
- Дело... 1911: *Дело* о покупке музыкальных инструментов и обучении воспитанников музыке. 1911 г. [Рукопись]. Центральный гос. архив ЧР. Ф. 207, оп. 1, д. 852.
- Дело с программами... 1898: *Дело с программами* музыкально-литературных вечеров с 1898 г. Инспектора Симбирской чувашской учительской школы. [Рукопись]. Центральный гос. архив ЧР. Ф. 207, оп. 1, д. 252.
- Денисов 1959: *Денисов П.В.* Религиозные верования чувашей: Историко-этнографические очерки. Чебоксары, 1959.
- Денисов 1969: *Денисов П.В.* Этнокультурные параллели дунайских болгар и чувашей. Чебоксары, 1969.
- Джуджев 1975: *Джуджев С.* Българска народна музика. Т.2. София: Музыка, 1975.
- Димитриев 1969: *Димитриев В.Д.* О динамике численности татарского населения Казанской губернии в конце XVIII—начале XIX вв. // Ученые записки Чувашского НИИ: История, этнография, социология. Чебоксары, 1969. Вып. 47. С.242—246.
- Димитриев 1990: *Димитриев В.Д.* М.П. Петров: Жизнь и научная деятельность // Историко-этнографические исследования в Чувашской АССР. Чебоксары, 1990. С. 3—33.
- Димитриев 1992: *Димитриев В.Д.* О трудах швейцарского историка А. Капелера по истории народов Среднего Поволжья с древних времен до середины XIX века // Из истории дореволюционной Чувашии. Чебоксары, 1992. С. 3—34.
- Димитриев 1993: *Димитриев В.Д.* Чувашские исторические предания. Чебоксары, 1993.
- Димитриев 1995: *Димитриев В. Д.* К 1100-летию чувашской государственности // ЛИК Чувашии, 1995. № 2. С. 115—121.
- Димитриев 1998: *Димитриев В. Д.* Н. Я. Би-

- чурин и Чувашия // Известия НАНИ ЧР, 1998. № 1. С. 21—51.
- Димитриев 2001: *Димитриев В.Д.* Мирное присоединение Чувашии к Российскому государству. Чебоксары: Национальная академия наук и искусств Чувашской Республики, 2001.
- Димитриев 2003: *Димитриев В.Д.* Чебоксары. Очерки истории города конца XIII—XVII веков. Чебоксары: ЧГИГН, 2003.
- Дмитриев 2000: *Дмитриев И.В.* Воспоминания о прошлой жизни, сохранившиеся в памяти. Ч. 1. Проза. Стихотворения. Чебоксары: Руссика, 2000.
- Доннелли 1995: *Доннелли А.С.* Завоевание Башкирии Россией. [Уфа:] Ватан, 1995.
- Дончев 1984: *Дончев С.* Към вопроса за произхода и найранната появе на струнните лъкови инструменти в Европа // Музикални хоризонти. Бюлетин. 1984. № 3. С. 102—158. [Издан рус. перевод: *Дончев С.Г.* К вопросу о происхождении струнных смычковых инструментов и наиболее раннем появлении их в Европе // Вопросы истории и теории искусств. Чебоксары, 1992. С. 40—67.]
- Дякин 1995: *Дякин В.С.* Национальный вопрос во внутренней политике царизма (XIX в.) // Вопросы истории, 1995. № 9. С. 130—142.
- Егоров 1954: Предисловие // Чувашско-русский словарь. Сост. *В.Г. Егоров*. Изд. 2-е. Чебоксары: Чувашгосиздат, 1954. С.3—5.
- Ехвет 1987: *Иванов-Ехвет А.И.* Музы ипугт приют: К истории дореволюционных русско-чувашских культурных взаимосвязей: Музыка. Театр. Чебоксары, 1987.
- Ехвет, Вызго 1982: *Иванов-Ехвет А.И., Вызго И.М.* Еще раз об истоках “Князя Игоря” // Советская музыка, 1982. № 4.
- Задоров 1979: *Ййавшкел юррисем. Я. Задоров* лухса хатёрленё. Шупапкар, 1979.
- Земцовский 1975: *Земцовский И.И.* Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975.
- И.И. 1921: *И.И.* Чувашский хор // Известия Автономной Чувашской области, 1921, 4 июня.
- Ибн Фадлан 1939: Путешествие *Ибн Фадлана* на Волгу. Пер. и комм. под ред. акад. И.Ю. Крачковского. М., 1939.
- Иваничев 1919: *Иваничев А.В.* Кармаш уесе. Чаваш Улхаш яле // Канап, 1919. Февр. 13-меше.
- Иванов 1919: *Иванов А.* Чемперти Чаваш семинарче веренекен ачасем туна «кассем» // Зене пуранас, 1919, январен 1-меше.
- Иванов 1962: Чаваш халах юррисем. *Н.И.Иванов* лухса хатерлене. Шупапкар, 1962.
- Иванов 1966: Иванов Н.И. Русские народные песни в творчестве К. В. Иванова // Классик чувашской поэзии, 1966. С. 207—221.
- Иванов 1969: Иванов Н.И. К истории сборника «Несколько памятников устной чувашской словесности» // Ученые записки ЧНИИ. Вып. 42. Чебоксары, 1969. С. 172—176.
- Иванов 1970: *Иванов А.И.* Симбирская чувашская школа и дореволюционная чувашская художественная культура // Ученые записки НИИ при Совете Министров Чувашской АССР. Чебоксары, 1970, вып. 50 (Искусствоведение), с.152—158.
- Иванов 1997: *Иванов В.П.* Этническая карта Чувашии (Расселение, численность и межэтническое взаимодействие титульной нации и этнических групп на территории республики). Чебоксары, 1997.
- Иванов 1998: *Иванов В.П.* Чувашский этнос: Проблемы истории и этногеографии. Чебоксары: ЧГИГН, 1998.
- Иванов V-90: *Иванов С.И.* Воспоминания о Ф.П. Павлове. [Рукопись]. НА ЧНИИ, отд. V, д. 90, тетр. 16.
- Из «Программ...» 2001: *Из «Программ учебных занятий Симбирской чувашской школы за 1896 г.»* // Иван Яковлевич Яковлев и проблемы яковлевоведения. Чебоксары, 2001. С. 138—140.
- Илтекен-куракан 1919: *Илтекен-куракан*. Шемперти спектакль // Канап, 1919, мартан 18-меше.
- Ильминский 1893: *Ильминский Н.И.* Программа школы для крепченых инородцев Восточной России. Казань, 1893.
- Ильминский 1898: Письма Николая Ивановича *Ильминского*. Казань, 1895 [на обл. 1898].
- Илюхин 1957: *Илюхин Ю.А.* Чувашская АССР // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М.: Музгиз, 1957. С. 291—328.
- Илюхин 1958: *Илюхин Ю.А.* Капитолина Эсливанова хересем // Коммунизм ялаве, 1958. Авг. 31.
- Илюхин 1961: *Илюхин Ю.А.* Музыкальная культура Чувашии. Чувашская народная музыка. Чебоксары, 1961.
- Илюхин 1967: *Илюхин Ю.А.* Развитие чувашской советской музыки в 1917—1945 годах // Ученые записки [ЧНИИ]. Чебоксары, 1967. Вып. 35. С. 51—85.
- Илюхин 1969а: *Илюхин Ю.А.* Музыкальная культура Чувашии в 1945—1956 годах // Ученые записки [ЧНИИ]. Чебоксары, 1969. Вып. 41. С. 119—142.
- Илюхин 1969б: *Илюхин Ю.А.* Музыкальное воспитание и обучение в Симбирской чувашской школе // Ученые записки ЧНИИ. Вып. 42. Чебоксары, 1969. С. 104—115.
- Илюхин 1970: *Илюхин Ю.А.* Развитие чувашской советской музыки в 1957—1967 годах // Ученые записки [ЧНИИ]. Чебоксары, 1970. Вып. 50. С. 28—72.
- Илюхин 1978, 1982: *Илюхин Ю.А.* Композиторы Советской Чувашии. Чебоксары, 1978 (2-е изд. 1982).

- Илюхин 1985: *Илюхин Ю.А.* Паллă этнограф // Коммунизм ялавĕ, 1985. Йонён 13-мĕшĕ.
- Иреклек юррисем 1919: *Иреклек юррисем.* Хусан, 1919.
- История... 1970—1974: *История* музыки народов СССР. Т. 1—5. М.: Советский композитор, 1970—1974.
- История... 1980: *История* Татарской АССР. Казань, 1980.
- История... 1983: *История* Чувашской АССР. Т.1. Чебоксары, 1983.
- История... 2001: *История* Чувашии новейшего времени. Книга 1. 1917—1945. Чебоксары: ЧИГН, 2001.
- Исхаков 1980: *Исхаков Д.М.* Расселение и численность татар в Среднем Поволжье и Приуралье в XVIII—XIX вв. / Автореф. Дисс... канд. ист. наук. М., 1980.
- Исхакова-Вамба 1978: *Исхакова-Вамба Р.А.* О некоторых связях народной музыки казанских татар с арабской культурой // Музыкальная фольклористика. Вып.2. М.: Советский композитор, 1978. С. 298—314.
- К. Г. 1913: К. Г. Опера у чуваш. К юбилейным празднованиям в Симбирске // Симбирянин, 1913. 26 февр. № 1694.
- Каган 1972: *Каган М.С.* Морфология искусства. Л., 1972.
- Казаков 1992: *Казаков Е.П.* Культура ранней Волжской Болгарии. М.: Наука, 1992.
- Казанская история 1954: *Казанская история.* М., Л.: АН СССР, 1954.
- Казанский 1926: *Казанский Б. В.* Этнология народной песни // Наука и искусство, 1926. Т. 1. С. 95—98.
- Каппелер 1996: *Каппелер А.* Предпосылки и развитие национальных движений в Среднем Поволжье в сравнении с другими регионами Российской империи // Известия Национальной академии наук и искусств ЧР, 1996. ч. 2. С. 203—210.
- Каталог... 1890: *Каталог* Казанской научно-промышленной выставки 1890 г. Историко-этнографическое отделение (научного отдела). 2-е изд. Казань, 1890.
- Касхи... концерт 1918: Элекри верентекенсен пухаве. *Касхи Элек концерт* // Зене пуранас, 1918, июлен 8-меше.
- Кауфман 1971: *Кауфман Н.* Чувашская и болгарская народная музыка // Чувашское искусство. Чебоксары, 1971. Вып. 1. С. 122—144.
- Качулев 1973: Народни песни от Североизточна България. Т.П. Сост. и ред. *И.Качулев.* София, 1973.
- Квитка 1973: *Квитка К.В.* Избранные труды. В 2-х т. М., 1973. Т. 2.
- Классическая поэзия... 1977: *Классическая поэзия* Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М.: Художественная литература, 1977.
- Кленовский 1894: Этнографический концерт. Сборник народных песен русских и инородческих, переложенных для одного, двух и четырех голосов с фортепиано *Н. Кленовским.* М., 1894.
- Ключарев 1986: *Ключарев А.* Татар халык жырлары. Казан, 1986.
- Кодай 1961: *Кодай З.* Венгерская народная музыка. Будапешт, 1961.
- Кодай 1982: *Кодай З.* Зачем нам нужна чувашская музыка? // Кодай З. Избранные статьи. М., 1982. С. 275—277.
- Коев 1979: *Коев И.* Об этногенетических аспектах культуры и быта староболгарского населения «хърсоев» и «капанцев» // Актуальные вопросы истории и теории чувашского искусства / ЧНИИ. Вып. 90. Чебоксары, 1979. С. 45—54.
- Коев 1982: *Коев И.* Българска везбена и тъканна орнаментика. София, 1982.
- Комиссаров 1911: *Комиссаров Г.И.* Чуваши Казанского Заволжья // Известия ОАИЭ при Казанском ун-те, 1911. Т.XXVII. Вып.5. С. 311—432.
- Комиссаров 1918: *Комиссаров Г.И.* Чаваш халахе малалла кайе-пш, кайме-пш? [Может ли чувашский народ иметь свое будущее?]. Уфа: Издание Уфимского Чуваш. Нац. О—ва, 1918. Перепеч.: Ялав, 1988. 10 №. 4—9 с.
- Комиссаров 1999: *Гурий Комиссаров* — краевед и просветитель. Уфа: Изд.—во ТГТ, 1999. (Сост. Кондратьев А.А.)
- Комиссаров 2001: *Комиссаров Г.* Из «Воспоминаний об Иване Яковлевиче Яковлеве» // И.Я. Яковлев и проблемы яковлевоведения. Сборник статей. Чебоксары: ЧИГН, 2001. С. 127—137.
- Кондратьев 1982: *Кондратьев М.Г.* О ритмической системе чувашской народной песни // Вопросы истории и теории чувашского искусства / Труды ЧНИИ. Чебоксары, 1982. С. 88—111.
- Кондратьев 1985: *Кондратьев М.Г.* О ритмической системе чувашской народной песни. Статья вторая // Чувашское народное творчество / ЧНИИ. Чебоксары, 1985. С. 19—40.
- Кондратьев 1990: *Кондратьев М.Г.* О ритме чувашской народной песни: К проблеме квантитативности в народной музыке. М.: Советский композитор, 1990.
- Кондратьев 1991: *Кондратьев М.Г.* О чувашско-татарских этномызыкальных параллелях // Из наследия художественной культуры Чувашии. Чебоксары, 1991. С. 3—61.
- Кондратьев 1996: *Кондратьев М.Г.* О периодизации истории чувашской музыки // Чувашское искусство. Вопросы теории и истории. Вып. 2. Чебоксары, 1996. С. 3-11.
- Конен 1994: *Конен В.Дж.* Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994.
- Краснов 1971: *Краснов Н.Г.* Подготовка учителя

- лей в Симбирской чувашской школе // И.Я. Яковлев и его школа: Уч. записки ЧППИ. Вып. XXXIII. Чебоксары, 1971. С. 47—75.
- Краснов 1992: *Краснов Н.Г.* Выдающийся чувашский педагог-просветитель. Чебоксары: Чувап. кн. изд.-во, 1992.
- Кривоносов 1986: *Кривоносов В.М.* Краткое описание чувашских музыкальных инструментов и заметки об инструментальной музыке чувашей // Музыкальная фольклористика. М., 1986. Вып.3. С. 258—278.
- КС ЧАССР 1965: Культурное строительство в Чувашской АССР: Сб. документов. Кн. 1. Чебоксары, 1965.
- Кузеев 1992: *Кузеев Р.Г.* Народы Среднего Поволжья и Южного Урала: Этногенетический взгляд на историю / Ин-т истории, языка и литературы Башк. науч. центра Урал. отд. РАН. М.: Наука, 1992.
- Кузнецов 1957: *Кузнецов И.Д.* Очерки по истории чувашского крестьянства. Чебоксары, 1957.
- Кузнецов 1969: *Кузнецов И. Д.* Деятельность И.Я. Яковлева по национальному подъему чувашей // Ученые записки ЧНИИ. Вып. 42. Чебоксары, 1969. С. 15—29.
- Культура... 1994: *Культура* Чувашского края. Часть 1: Учебное пособие / В.П.Иванов, Г.Б.Матвеев, Н.И.Егоров и др. / Сост. М.И.Скворцов. Чебоксары: Чувап. кн. изд.-во, 1994. 351 с.
- Куракан 1919: *Куракан.* Чемперти Чаваш семинарийенче самрак Чаваш коммунистем валли клуб усни // Зене пуранас, 1919, апрелен 20-меше.
- Курнавап 1919: Тетеш уесе. *Курнавап* // Канап, 1919, мартан 25-меше.
- Лирика 1987: *Лирика.* Из персидско-таджикской поэзии. М.: Художественная литература, 1987.
- Лисков 1915: *Лисков Г.Г.* Чувашские песни, гармонизированные Г.Г. Лисковым в 1915 г. в Симбирской учительской школе. [Рукопись.] Научный архив ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 78.
- Лисков 1959: *Лисков Г.Г.* Автобиографии. Список трудов (1959). [Рукопись.] Научный архив ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 200.
- Люблин 1932: *Люблин И.* Предисловие // Максимов С. Тури чавашсен юрисем. Шупашкар: Чавашсен патшалах издательства, 1932. III—XIV с.
- Люблин 1933: *Люблин И.В.* Советская музыка Чувашии // Советская Чувашия: Национально-культурное строительство. М.: Соцгиз, 1933. С. 226—259.
- Люблин 1934: *Люблин И.В.* Олимпиада искусств в Чувашии. Чебоксары, 1934.
- Магницкий 1881: *Магницкий В.* Материалы к объяснению старой чувашской веры. Казань, 1881.
- Магницкий 1888: О чувашах. Этнографический очерк неизвестного автора XVIII столетия. С предисловием *В.К. Магницкого.* Казань, 1888.
- Мазель 1983: *Мазель Л.А.* О природе и средствах музыки. Теоретический очерк. М.: Музыка, 1983.
- Маклыгин 2000: *Маклыгин А.Л.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма / Казанская гос. консерватория. Казань, 2000.
- Максимов 1913: *Максимов С.М.* Отчет по обучению игре на струнных и духовых инструментах воспитанников Симбирской Чувашской учительской школы и игре на скрипке слушательниц Женских педагогических курсов и воспитанниц Женского приходского двухклассного при Школе училища за 1911/12 и 1912/13 учебные годы [Рукопись.] Центральный гос. архив ЧР. Ф.207, оп. 1, д. 992. Л.50—54.
- Максимов 1918: Чаваш халах юрисем. Чувашские народные песни, гармонизированные *С.М. Максимовым*, преподавателем пения Симбирской чувашской учительской семинарии. Симбирск, 1918.
- Максимов 1924: *Максимов С.М.* Чаваш кеввисем. 1-меш пайе. М., 1924.
- Максимов 1926: *Максимов С.М.* Чаваш кеввисем. 2-меш пайе. М., 1926.
- Максимов 1929: *Максимов С.М.* Чувашская музыка // Первый Всечувашский краеведческий съезд (15—21 июля 1928 года в г. Чебоксарах ЧАССР). Тезисы докладов и резолюции. Чебоксары: Издание Об-ва изучения Чувашского края, 1929. С. 71—75.
- Максимов 1932: *Максимов С.М.* Тури чавашсен юрисем. Шупашкар, 1932.
- Максимов 1934: *Максимов С.М.* 13 чувашских песен нового быта. Для 1- и 2-голосного хора без сопровождения. М.: Огиз-Музгиз, 1934.
- Максимов 1964: *Максимов С.М.* Чувашские народные песни / Ред. В.М.Беляева. М.: Музыка, 1964.
- Максимова 1998: *Максимова Г.* О пережитом // ЛИК Чувашии, 1998. № 2. С. 52—76.
- Месарош 2000: *Месарош Д.* Памятники старой чувашской веры. Пер. с венг. Чебоксары: ЧГИГН, 2000.
- Миллер 1791: *Миллер Г.Ф.* Описание живущих в Казанской губернии языческих народов, яко-то: черемис, чуваш, вотяков. СПб, 1791.
- Милли 1925 *Милли [А.П.]*. Чаваш музыкине веренес ес // Канап, 1925. Декабрен 16-меше.
- Милькович 1905: *Милькович К.С.* Быт и верования татар Симбирской губернии в 1783 году. (Из записок уездного землемера Мильковича)

- ча). Отд. Отгиск из Известий по Казанской Епархии за 1905 г.
- Милькович 1906: *Милькович К.С.* Быт и верования чуваш Симбирской губернии. Предисл. Н.В. Никольского // Известия ОАИЭ при Казанском ун-те, 1906. Т.22. Вып. 1.
- Михайлов 1972: *Михайлов С.М.* Труды по этнографии и истории русского, чувашского и марийского народов. Чебоксары, 1972.
- Михеев 1918: *Михеев И.* Мое впечатление от чувашского концерта // Канап, 1918, июнен 11-меше (опубликовано на русском языке).
- Младописьменные языки народов СССР. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1959.
- Мокшина, Дмитриева 1995: *Мокшина Н.Ф., Дмитриева Ю.А.* Дирижирование и практику работы с хором (на материале чувашской хоровой музыки): Учебное пособие. Чебоксары, 1995.
- Москвин-Миронов 1917: *Москвин-Миронов.* Праздник свободы // Чебоксарская правда, 1917. 19 мая (по ст. ст.).
- Мошков 1893: *Мошков В.А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Мелодии чувашских песен // Известия ОАИЭ при Казанском ун-те, 1893. Т. XI. Вып. 1—4. С. 31—64, 167—182, 261—276, 369—376.
- Мошков 1894а: *Мошков В. А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края: Мелодии чувашских песен // Известия ОАИЭ при Казанском ун-те, 1894. (Отдельный оттиск из т. XI).
- Мошков 1894б: *Мошков В.А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. II. Мелодии ногайских и оренбургских татар // Известия ОАИЭ при Казанском ун-те, 1894. Т. XII. Вып. I. С. I-67; 1897. Т. XIV. Вып. 3. С. 265—291.
- Мошков 1897: *Мошков В.А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. II. Мелодии ногайских и оренбургских татар. [2. Песни и комментарии] // Известия ОАИЭ при Имп. Казанском ун-те, 1897. Т.14. Вып. 3. С. 265—291. [Под таким же названием имеется также отдельный оттиск из 14 т. “Известий ОАИЭ” за 1897 г. с исходными данными: Казань: Типо-литография Имп. ун-та, 1897. 27 с.]
- Мошков 1900: *Мошков В.А.* Гагаузы Бендерского уезда (Этнографические очерки и материалы) // Этнографическое обозрение. Год 12-й. Кн. XLIV. 1900. № 1. С. 1—89.
- Мошков 1901: *Мошков В.А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. III. Мелодии астраханских и оренбургских ногайцев и киргиз // Известия ОАИЭ при Имп. Казанском ун-те, 1901. Т.17. Вып. 1. С. 1—41.
- Муз. культура... 1957: *Музыкальная культура автономных республик РСФСР.* М.: Музгиз, 1957.
- МЭ 1982: *Музыкальная энциклопедия.* Т.6. М.: Советская энциклопедия, 1982.
- НА [...] — рукописные материалы VI отдела *Научного архива ЧГИГН.* Первая группа цифр обозначает единицу хранения. Цифры через точку — номер записи, через двоеточие — лист (страница).
- На память... 1910: *На память* о сорокалетии Симбирской чувашской школы. Симбирск, 1910.
- Наш музыкальный фронт 1929: *Наш музыкальный фронт:* Материалы Всероссийской музыкальной конференции (июнь, 1929 г.). М.: Музсектор Гос. изд-ва, 1929.
- Нигмедзянов 1976: *Нигмедзянов М.Н.* Татар халык жырлары. Казан, 1976.
- Нигмедзянов 1982: *Нигмедзянов М.Н.* Народные песни волжских татар. М., 1982.
- Нигмедзянов 1984: *Нигмедзянов М.Н.* Исторические сведения о татарской музыке // Нигмедзянов М.Н. Татарские народные песни. Казань: Татарское кн. изд-во, 1984. С. 22—40.
- Никитин-Юрки 1908: *Никитин (Юрки) И.Д.* Песни чуваш Ядринского и соседних уездов. Казань, 1908.
- Никифоров 1905: *Никифоров Ф.Н.* Стюхинские чуваш. Казань, 1905.
- Никольский 1912: *Никольский Н.В.* Материалы по этнографии чувашей. Казань, 1912. (НА ЧГИГН. Отд. I. Ед.хр. 230. Рукописный фонд Н.В. Никольского).
- Никольский 1920: *Никольский Н.В.* Конспект по истории народной музыки у народностей Поволжья. Казань, 1920.
- Никольский 1929: *Никольский Н.В.* Краткий курс этнографии чуваш. Вып. I. Чебоксары, 1929.
- Об устройстве... 1907: *Об устройстве* библиотеки-читальни, организации просветительных и образовательных развлечений для рабочих. 1907—1909 гг. [Рукопись]. Центральный гос. архив ЧР. Ф. 164, оп. 1, д. 19.
- Образцы... 1908: *Образцы* мотивов чувашских народных песен и тексты к ним. Симбирск, 1908.
- Образцы... 1912: *Образцы* мотивов чувашских народных песен и тексты к ним. Симбирск, 1912. (Составитель П.В. Пазухин).
- Одоков 1978: *Одоков И.И.* Чаваш халах юрри // Чаваш халах самахлахе. 6 томпа тухат. III т.: Юрасем. Шупашкар, 1978. 5—28 с.
- Октябрьская революция... 1957: *Октябрьская революция* и установление Советской влас-

- ти в Чувашии: Сб. документов. Чебоксары, 1957.
- Орков 1997: *Орков Г.Н.* Изобразительные материалы по чувашскому народному костюму (Графика и живопись. XVIII—начало XIX вв.) // Материалы по этнографии и антропологии чувашей. Чебоксары, 1997. С. 88—117.
- Орлова 1912—1924: Альбом песен *М.А. Орловой*, жены Г.Г. Лискова, зап. В Симбирской чувашской учительской школе. 1912—1924 гг. [Рукопись.] Научный архив ЧГИИ. Отд. VI. Ед. хр. 195.
- Осипов 1985: *Осипов А.А.* Свадебные напевы чувашей (К постановке проблемы диалектологии свадебных песен) // Чувашское народное творчество / ЧНИИ. Чебоксары, 1985. С. 41—66.
- Осипов 1988: *Осипов А.А.* Мелодико-ритмические типы свадебных песен низовых чувашей // Чувашское искусство: История и художественное наследие / ЧНИИ. Чебоксары, 1988. С. 40—63.
- Осипов 1989: *Осипов А.А.* Напевы плясовых такмаков чувашской свадьбы // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья: Вопросы теории и истории. Казань, 1989. С. 112—119.
- Осипов 1992: *Осипов А.А.* Свадебные песни чувашей анаг енчи // Вопросы истории и теории искусств / ЧНИИ. Чебоксары, 1992. С. 86—109.
- Осипов 1994: *Осипов А.А.* Музыкальное действие свадебного церемониала в доме невесты у чувашей вирьял // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Вып. 1. Чебоксары, 1994. С. 94—144.
- Отаров, Холаев 1969: *Отаров С.А., Холаев А.З.* Малъкар халк жырла. Нальчик, 1969.
- Отчет... 1892: *Отчет* переводческой комиссии Православного Миссионерского Общества, учрежденной при Братстве Св. Гурия в г. Казани. Казань, 1892.
- Отчет... 1898: *Отчет* переводческой комиссии Православного Миссионерского Общества, учрежденной при Братстве Св. Гурия в г. Казани. С 1 октября 1897 года по 4 октября 1898 года. Казань, 1898.
- Отчет... 1913: *Отчет* о деятельности Симбирской Губернской Ученой Архивной Комиссии за 1912 год. Симбирск, 1913.
- Очерки... 1985: *Очерки* истории культуры дореволюционной Чувашии. Чебоксары, 1985.
- Павлов 1919: Ч вап юррисем. Ф.П. Павлов хитрелетн с сем. Акулево, 1919.
- Павлов 1921: *Павлов Ф.П.* Тезисы к докладу художественного отдела Облполитпросвета [Рукопись, 1921]. Центральный гос. архив ЧР, ф.123, оп. 1, д.146.
- Павлов 1924: *Павлов Ф.П.* Сарнай. Хитрелетне Чаваш юррисем. Шупашкар, 1924.
- Павлов 1926: *Павлов Ф.П.* Чуваши и их песенное и музыкальное творчество: Музыкально-этнографические очерки. Чебоксары, 1926. 65 с. [Об-во изуч. местного края]. [На обложке указано: 1927]. [Павлов 1971:209—241].
- Павлов 1928: *Павлов Ф.П.* «Зырмари юра». Чемпер Шкуле, Иван Яковлевич тата чаваш есхалахен музыка искусствине суле // Сунтал, 1928. 10 №. 14—16 с.
- Павлов 1962, 1971: *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений в 2-х томах. Т.1. Чебоксары, 1962; Т.2. Чебоксары, 1971.
- Павлов 1992: *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений: Поэзия, драматургия, проза, очерки, статьи, письма. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1992.
- Пакша 1984: *Paksa K.* Pentatonic Melodies with a Narrow Range in Hungarian and Chuwash Folk Music // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 26, 1984. P. 162.
- Палантай 1986: *Палантай И.С.* Статьи, воспоминания, документы. Йошкар-Ола, 1986.
- Паллас 1773: *Паллас П.С.* Путешествие по разным провинциям Российской империи. Ч. 1. СПб., 1773.
- Паллас 1786: *Паллас П.С.* Путешествие по разным местам Российского государства <...>. Ч.2. СПб., 1786.
- Парамонов 1968: *Парамонов Т.П.* Воспоминания и материалы. 1968—1998. [Рукопись.] Научный архив ЧГИИ. Отд. VI. Ед. хр. 169.
- Парнаш 1919а: *Парнаш К.* Хура халах клубне уснин хисепе // Канап, 1919, феврален 23-меше.
- Парнаш 1919б: *Кара Парнаш.* Шупашкар уесе. Юргукассинчи маггур спектакль-концерт // Канап, 1919, мартан 4-меше.
- Парнаш 1919в: *Кара Парнаш.* Тукаш вуласе. Алапри спектакльне концерт // Канап, 1919, мартан 9-меше.
- Петрова 1994: *Петрова Т. Н.* Школа и просвещение Чувашии в XVII веке: Учебное пособие. Чебоксары, 1994.
- Петрюк тавраш 1918: *Петрюк тавраш.* Чемперти Чаваш шкуленче октябрь прасникне ирттерни // Зене пуранас, 1918, ноябрен 27-меше.
- ПНЧ 1981: *Песни низовых чувашей.* Кн. 1. Чебоксары, 1981.
- ПНЧ 1982: *Песни низовых чувашей.* Кн. 2. Чебоксары, 1982.
- По губернии 1917: *По губернии* // Знамя революции, 1917, 5 декабря.
- Поэт чувашский народ 1962: *Поэт чувашский народ.* Чебоксары: Чувашкнигоиздат, 1962.
- Полубояринова 1993: *Полубояринова М. Д.* Русь и Волжская Болгария в X—XV вв. М.: Наука, 1993.

- Поэзия народов... 1977: *Поэзия народов СССР XIX — начала XX века* / Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. Т. 38 (102). М.: Художественная литература, 1977.
- Праздник... 1917: *Праздник труда в Чебоксарах* // Чебоксарская правда, 1917. 21 апр. (по ст. ст.).
- Проблемы... 1992: *Проблемы письменности и культуры: Материалы конференции, посвященной 250-летию со дня рождения чувашского ученого и просветителя Ермея Рожанского / ЧНИИ. Чебоксары, 1992.*
- Прокопьев 1903: *Прокопьев К.И.* Брак у чуваш // Известия ОАИЭ при Казанском ун-те, 1903. Т. XIX. Вып. 1. С. 1—63.
- Прокопьев 1905: Свящ. *К. Прокопьев* (из чуваш). Религиозное состояние инородцев в настоящее время // Чичерина С. В. У приволжских инородцев. Путевые заметки. СПб., 1905. С. 124—136. (Приложения).
- Пропт 1976: *Пропт В.Я.* Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976.
- Протокол... 1930: *Протокол* заседания Политпросветкома Наркомпроса ЧАССР от 24 июля 1930 г. [Рукопись]. Центральный гос. архив ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 610. Л. 2.
- Протоколы... 1891: *Протоколы* заседаний Совета и Общих Собраний за 1890—91 г. // Известия ОАИЭ при Имп. Казанском ун-те. Т. IX. Вып. 3. Казань, 1891. С. 1—32.
- Протоколы... 1899: *Протоколы* заседаний совета Симбирской чувашской учительской школы об устройстве литературных вечеров. 1899 г. [рукопись]. Центральный гос. архив ЧР. Ф. 207, оп. 1, д. 249.
- ПСЧ 1993: *Песни средненизовых чувашей.* Чебоксары, 1993.
- Раабен 1961: *Раабен Л.Н.* Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961.
- Резолюции... 1917: *Резолюции* и пожелания, принятые Общечувашским национальным съездом, состоявшимся в Симбирске с 20 по 28 июня 1917 года. Симбирск. [1917].
- Ржанов 1962: *Ржанов В.Т.* [сост.] Поет чувашский народ. Чебоксары: Чувашск. кн. изд-во, 1962.
- Риттих 1870: *Риттих А. Ф.* Материалы для этнографии России. Ч. 1. Казань, 1870.
- РНП 1988: *Русские народные песни.* М.: Музыка, 1988.
- Родник жемчужин 1982: *Родник жемчужин.* Персидско-таджикская классическая поэзия. М.: Московский рабочий, 1982.
- Романова 1967: *Романова Ф.А.* Чувашский драматический театр в 1918—1925 гг. // Ученые записки НИИ при Совете Министров ЧАССР. Чебоксары, 1967, вып. 35 (Искусствоведение), с.3—49.
- Русские писатели... 1946: *Русские писатели о чувашах.* Чебоксары, 1946.
- Рыбаков 1894: *Рыбаков С. Г.* О народных песнях татар, башкир и тептярей // Живая старина, 1894. Вып. III, IV. С. 325—364.
- Рыбаков 1897: *Рыбаков С. Г.* Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб., 1897.
- Рыбаков 1988: *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси. М., 1988.
- Сайдашева 1997: *Сайдашева З.Н.* Генезис и специфика ранних форм музыкальной культуры татар // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность. Труды международной конференции в 3-х томах. 9—13 июня 1992, г.Казань. Т.П. М.: Исан, 1997. С.190—192.
- Сайдашева 2002: *Сайдашева З.Н.* Песенная культура татар Волго-Камья. Эволюция жанрово-стилевых норм в контексте национальной истории. Казань: Матбугат йорты, 2002.
- Саламбек 1959: *Яковлев И.Я.* (Саламбек) Симбирская учительская школа и ее роль в просвещении чуваш. Чебоксары, 1959.
- Салмин 1989: *Салмин А.К.* Сказка. Обряд. Действительность: Историко-типологическое изучение чувашского текста. Чебоксары, 1989.
- Сбоев 1856: *Сбоев В.А.* Исследования об инородцах Казанской губернии. Казань, 1856.
- Серебряный 1978: *Серебряный С.Д.* Формулы и повторы в «Рамаяне» Тулсидаса // Памятники книжного эпоса. М.: Наука, 1978. С.106—140.
- Сефтерски 1970: *Сефтерски Р.* Старинный народен музикален инструмент «Булгария» или «Tanbur Bulghary» // Известия на Института за музика. Т.XV. София, 1970. С. 187—211.
- Сидорова 1977: *Сидорова Е.С.* О песенном фольклоре сихтерминских чувашей (По материалам экспедиции 1976 года) // О чувашской литературе. Труды ЧНИИ ЯЛИЭ. Вып 77. Чебоксары, 1977. С. 143—158.
- Смоленский 2002: *Смоленский С.В.* Воспоминания: Казань, Москва, Петербург / Госуд. ЦММК им. М.И. Глинки; подг. текста, вст. ст., коммент. Н.И. Кабановой; науч. Ред. М.П. Рахманова. М.: Языки славянской культуры, 2009. 688 с. (Русская духовная музыка в документах и материалах. Т.IV.)
- Собирайте фольклор 1936: *Собирайте фольклор* // Красная Чувашия. 1936, 20 июня.
- Солдатченков 1934: *Солдатченков.* Аса илинсем // Канап, 1934, июлен 12-меше.
- Сообщение... 1912: *Сообщение* Управлению Казанского учебного округа о содержании... учителей музыки. 1912 г. [рукопись]. Центральный гос. архив ЧР. Ф. 207, оп. 1, д. 948.
- Сохор 1959: *Сохор А.Н.* Русская советская песня. Л.: Советский композитор, 1959.
- Сохор 1975: *Сохор А.Н.* Социология и музы-

- кальная культура. М.: Советский композитор, 1975.
- Спектакль... 1919: *Спектакль* и концерт на чувашском языке // *Знамя революции*, 1919. 31 мая.
- Спиридонов 1965: *Спиридонов С.С.* Мироззрение Ивана Яковлевича Яковлева. М., 1965.
- Стоин 1927: *Стоин Васил.* Българската народна музика. Метрика и ритмика. София, 1927.
- Сто строф... 1998: *Сто строф* из чувашской народной афористической поэзии. Сост. М.Г. Кондратьев. Чебоксары, 1998.
- Сырнев 1901: *Сырнев И.Н.* Население [Среднего и Нижнего Поволжья]. Замечательные населенные места и местности // Россия. Полное географическое описание нашего Отечества. Под ред. В.П. Семенова [Тянь-Шанского]. Т.6. СПб., 1901. С. 111-549.
- Т. Х. 1917: *Т. Х.* Петр Васильевич Пазухин // *Хыпар*, 1917. Юпа уйăхĕн 9-мĕш кунĕ. № 41.
- Татары... 1967: *Татары* Среднего Поволжья и Приуралья. М., 1967.
- Татары 2001: Татары. М.: Наука, 2001. [Отв. редакторы Р.К. Уразманова, С.В. Чепко.]
- Тимрясов 1876: *Тимрясов С.* Похороны и поминки у чуваш-язычников дер. Ишалкиной Чистопольского уезда Саврушского прихода // *Известия по Казанской епархии*. Казань, 1876. № 9. С. 269—274.
- Тихвинский 1986: *Тихвинский С.Л.* Состояние и задачи исторических исследований // *Вопросы истории*, 1986. № 9. С. 3—15.
- Тихомиров 1973: *Тихомиров М.Н.* Российское государство XV—XVII веков. М.: Наука, 1973.
- Тодоров 1981: *Тодоров Т.* Българската музикална фолклористика до 9.IX.1944. София: Изд-во на БАН, 1981.
- Токарев 1958: *Токарев С.А.* Этнография народов СССР. М., 1958.
- Токсина 1982: *Токсина А.И.* Воспоминания (запись устных воспоминаний 9 февраля 1982 г.) // *Личный архив автора*.
- Третьяков 1950: *Третьяков П.Н.* Вопрос о происхождении чувашского народа в свете археологических данных // *Советская этнография*, 1950. № 3. С. 44—53.
- Трофимов 1976: *Трофимов А.А.* Космогонические представления древних чувашей и отражение их в орнаменте вышивки // *Чувашское искусство*. Труды ЧНИИ. Вып. 70. 1976. С. 3—52.
- Трофимов 1977: *Трофимов А.А.* Орнамент чувашской народной вышивки. Вопросы теории и истории. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1977.
- Трофимов 1993: *Трофимов А.А.* Чувашская народная культурная скульптура. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1993.
- Трофимов (Юмарт) 1989: *Трофимов Г.Ф.* Фольклор: Бытование пеита “Сак-Сук” // *Чуваши Приуралья: Культурно-бытовые процессы / ЧНИИ*. Чебоксары, 1989. С. 112—122.
- Уколов 1983: *Уколов В.* Музыкально-историческая концепция Вальтера Вьюры // *Кризис буржуазной культуры и музыка*. Вып.4. М.: Музыка, 1983. С. 126—161.
- Файзи 1971: *Файзи Ж.* Халык жәуһәрлэре (Жемчужины народные). Казан, 1791.
- Фасеев 1983: *Фасеев Ф.* Поэма «Кысса-и Йусуф» Кул Гали // *Гали, Кул. Кысса-и Йусуф*. Сказание о Йусуфе. Казань: Таткнигоиздат, 1983. С. 7—44.
- Федоров 1934: 146 песен, записанных от *Гаврилы Федорова* С. Максимовым, Ф.Павловым, В.Воробьевым и Т.Парамоновым. Чебоксары—Москва, 1934.
- Федоров 1969: Чуваш халах юррисем. *Г.Федоровран* сырса илне 620 юра-кеве. Ю.А. Илпхин пухса хатерлене. Шупашкар, 1969.
- Филиппов 1915: *Филиппов Г.* Чуваши и татары (Татарско-чувашские девичьи хороводы в Тетюпском и Шивильском уездах Казанской губернии) // *Историческое обозрение. Приложение к журналу «Православный собеседник»* за март 1910 г. Книга 15-я. Казань, 1915. С. 753—760 (ноты в Приложении, с.1—8).
- Фукс 1840: *Фукс А.А.* Записки о чувашах и черемисах Казанской губернии. Казань, 1840.
- Хакимзянов 1987а: *Хакимзянов Ф.С.* Эпиграфические памятники Волжской Булгарии и их язык. М.: Наука, 1987.
- Хакимзянов 1987б: *Хакимзянов Ф.С.* Новые болгарские эпиграфические памятники из Закамья // *Чувашский язык: История и этимология*. Чебоксары, 1987. С. 32—48.
- Харлап 1972: *Харлап М.Г.* Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // *Ранние формы искусства*. М.: Искусство, 1972. С. 221—273.
- Харлап 1978: *Харлап М.Г.* Ритм // *Музыкальная энциклопедия*. Т.4. М., 1978. С.657—664.
- Ходяшев 1968: *Ходяшев В.А.* Геннадий Воробьев: Краткий очерк жизни и творчества. Чебоксары, 1968.
- Холопова 1980: *Холопова В.Н.* Музыкальный ритм: Очерк. М.: Музыка, 1980.
- Хоровые... 1887: *Хоровые* церковные песнопения на чувашском языке. Казань, 1887. [Литографированное издание.]
- Хоровые... 1893: *Хоровые* церковные песнопения на чувашском языке. Вып. I. Литургия, молебные пения, венчания и панихида. Казань: Типо-литография Имп. Ун—та, 1893.
- Хоровые... 1894: *Хоровые* церковные песнопения на чувашском языке. Вып. II, III. Всенощное бдение. Песнопения великопостные и пасхальные. Казань: Типо-литография Имп. Ун—та, 1894.

- Хоровые... 1898: *Хоровые* церковные песнопения на чувашском языке. Вып. I. Литургия, молебное пение, венчания и панихида. 2-е изд. Казань: Типо-литография Имп. Ун-та, 1898.
- Хоровые... 1900: *Хоровые* церковные песнопения на чувашском языке. Вып. II, III. Всенощное бдение. Песнопения великопостные и пасхальные. 2-е изд. Казань: Типо-литография Имп. Ун-та, 1900.
- Хоровые... 1904: *Хоровые* церковные песнопения на чувашском языке. Вып. I. Литургия, молебное пение, венчания и панихида. 3-е изд. Казань: Типо-литография Имп. Ун-та, 1904. [О выходе II и III выпусков сведения отсутствуют].
- Хоровые... 1910: *Хоровые* церковные песнопения на чувашском языке. Вып. I, II, III. Литургия, молебное пение, венчания и панихида. Всенощное бдение. Песнопения великопостные и пасхальные. Казань: Типо-литография Имп. Ун-та, 1910 [на титуле 1909].
- Худяков 1922: *Худяков М.Г.* Мусульманская культура в Среднем Поволжье. Казань, 1922.
- Худяков 1991: *Худяков М.Г.* Очерки по истории Казанского ханства. Изд. 3-е, доп. М.: Инсан, 1991.
- ЦГА...: *Центральный государственный архив Чувашской Республики*, ф. 6, оп. 3, д. 71.
- Чвапш искусствени 1928: *Чвапш искусствени* // Чвапш календарь. 1928 с. Шупашкар. 55—57 с.
- Чвапшпа спектакль... 1919: *Чвапшпа спектакльпе концерт* // Канапш, 1919, майан 29-меше.
- Чердиченко 1994: *Чердиченко Т.* Быстрое и медленное в истории музыкальной композиции // Музыкальная академия, 1994. № 5. С. 113—115.
- Чернов 1991: *Чернов В.С.* Чувашские народные музыкальные инструменты // Народное музыкальное искусство Чувашии. Чебоксары, 1991. С. 66—80.
- Четкарев 1951: *Четкарев К.* Песни мари // Марийские народные песни. М., Л.: Госмузгиз, 1951. С. 9—36.
- Чичерина 1905: *Чичерина С.В.* У приволжских инородцев. Путевые заметки. СПб., 1905.
- ЧНП 1909: *Чувашские народные песни* в исполнении воспитанников Симбирской чувашской учительской школы // Циркуляр по Казанскому учебному округу. Приложения. Январь, 1909. № 1. С. 5—7.
- Чуваши 1956: *Чуваши*: Этнографические исследования. Ч. I. Чебоксары, 1956.
- Чуваши... 1989: *Чуваши* Приуралья: Культурно-бытовые процессы. Чебоксары: ЧНИИ, 1989.
- Чувашия в годы гражданской войны 1960: *Чувашия в годы гражданской войны*. Образование Чувашской автономной области: Сб. документов. Чебоксары, 1960.
- Чувашская музыка 1982: *Чувашская музыка* // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 6. С. 256.
- ЧХС 1978: *Чвапш халах самахлахе*. 6 томпа тухать. III т.: Юрасем. Шупашкар, 1978.
- ЧХС 1979: *Чвапш халах самахлахе*. 6 томпа тухать. IV т.: Юрасем. Шупашкар, 1979.
- Шарифуллин 1999: *Шарифуллин Ш.К.* [составитель]. Баит «Сак-Сок». Казань, 1999.
- Шахназарова 1983: *Шахназарова Н.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. Исследование. М.: Советский композитор, 1983.
- Шахличе 1919: *Шахличе*. Зерпьяре веренекен Чаваш ачисен есесем // Канапш, 1919, июнен 11-меше.
- Шупашкар уесе 1918: *Шупашкар уесе* // Канапш, 1918, июлен 30 (17)-меше.
- Эдле 1926: *Элле К.В.* Ответы на вопросы Государственной Академии наук [Рукопись, 1926. Заверенная копия.] НА ЧНИИ, отд. V, ед. хр. 88. Л. 71—72.
- Эпир пуслах пулни... 1919: *Эпир пуслах пулни* сугталак ситре. 1917—1918 сс. Хусан, 1919.
- Эпштейн 1987: *Эпштейн М.Н.* Афористика // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 43—44.
- Эсе 1980: *Эсе Л.* Золтан Кодай: День за днем / Пер. с венг. Г.С. Лейбутина. М.: Музыка, 1980.
- Этническая история... 1993: Иванов В.П., Фокин П.П., Трофимов А.А., Матвеев Г.Б., Кондратьев М.Г. *Этническая история* и культура чувашей Поволжья и Приуралья. Чебоксары, 1993.
- Эшпай 1958: *Эшпай Я.А.* Воспоминания о Ф.П. Павлове [Рукопись, 1958]. НА ЧНИИ, отд. V, ед. хр. 90. Тетр. 14.
- Юлтапш 1919: *Юлтапш*. Вармар «еслекенсен сурче» // Канапш, 1919. Янв. 31-меше.
- Юмарт 1984: *Юмарт Г.Ф.* Некоторые особенности развития жанра чувашских исторических песен // Исследования по чувашскому фольклору. Чебоксары, 1984. С. 91—118.
- Юренив 1922—1926: *Юренив С.Н.* Чувашские народные песни. Записи 1922—1926 гг. [Рукопись]. НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 29.
- Юхас 1985: *Юхас П.* Тюрко-българи и маджари. Влияние на тюрко-българската култура върху маджарите / Пер. от унгарски език. София, 1985.
- Яковлев 2001: Яковлев В.И. Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья. Историко-этнографическое исследование. Казань, 2001.
- Яковлев 1894: Яковлев И.Я. По поводу заметки земского начальника С. Я. о земских инородческих школах // Симбирские губер-

- ские ведомости, 1894. № 83—85. (Цит. по перепечатке в газ. «Чăваш ен». 24 окт. 1992. № 43. С. 6.
- Яковлев 1896: *Яковлев И.Я.* Поездка воспитанников Симбирской чувашской учительской школы и воспитанниц женского при ней училища в Казань, Нижний Новгород, Кострому, Ярославль, Сергиеву лавру и Москву летом 1896 года в сопровождении инспектора И.Я. Яковлева и друг. // Циркуляр по Казанскому учебному округу. Октябрь, 1896 г. № 10. Год тридцать второй. С. 494—509.
- Яковлев 1908: *Яковлев И.Я.* Краткий очерк Симбирской чувашской учительской школы (По случаю сорокалетия, 1868—1908 гг.). Симбирск, 1908.
- Яковлев 1959: *Яковлев И.Я.* Сочиненисем. 1959. [Рукопись. Маш.] Научный архив ЧГИГН. Отд. II. Ед. хр. 762.
- Яковлев 1968: *И.Я. Яковлев* в воспоминаниях современников. Чебоксары, 1968.
- Яковлев 1985: *Яковлев И.Я.* Письма. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1985.
- Яковлев 1989: *Яковлев И.Я.* Из переписки. Ч. 1. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1989.
- Яковлев 1997: *Яковлев И.Я.* Моя жизнь: Воспоминания. М.: Республика, 1997.
- Яковлев 1998: *Яковлев И.Я.* С думой о народном просвещении: Из переписки. Ч.2. Чебоксары, 1998.
- Ярдани-1 1964: *Ungarische Volksliedtipen. I.* Herausgegeben von *Pal Jardanyi.* Budapest, 1964.

Указатель имен

- Абызовский Л.**
 Акимов-Аруй М.Ф.
 Акрамовский
 Алагер В.О.
 Александра Федоровна
 Александров А.Н.
 Александров Н.А.
 Алексеев А.А.
 Алексеев Г.А.
 Алексеев М.
 Алексеев Т.Д.
 Алексеев Э.Е.
 Алексей
 Алкеев Ф.
 Алмуш
 Альквист А.
 Альмеева Н.Ю.
 Андреев А.
 Антонов И.С.
 Арне
 Артемьев Ю.М.
 Артемьева П.П.
 Аруй, см. Акимов-Аруй М.Ф.
 Архангельский А.А.
 Арцыбышев Н.С.
 Асафьев Б.В.
 Аспарух
 Афанасьев Н.Я.
 Ахметьянов Р.Г.
 Ахматова А.А.
 Ашмарин Н.И.
Балакирев М.А.
 Барток Б.
 Бартольд В.В.
 Белилин В.А.
 Белинский В.Г.
 Беллини
 Беляев В.М.
 Березовский М.С.
 Березки Г.
- Бертельс Е.Э.
 Бетховен
 Бичурин Н.Я.
 Благоразумов Н.В.
 Бокшанина Е.
 Боневский
 Бородин А.П.
 Боргнянский Д.С.
 Бояркин Н.И.
 Брагин А.
 Букарова
 Булгаков В.Д.
 Бупуева Л.И.
 Бэкон Ф.
В.
 В.В.
 Ванеркке К.
 Вардяш Л.
 Васильев И.В.
 Васильев П.В.
 Васильев (Шубоссинни) Н.В.
 Васин К.К.
 Вдовина И.Г.
 Вениамин
 Викар Л.
 Виноградов А.М.
 Виора Вальтер
 Витьевский А.
 Владимир
 Владыкина-Бачинская Н.М.
 Волков Г.Н.
 Волков И.И.
 Воробьев В.П.
 Воробьев Г.В.
 Воробьев Н.И.
 Вызго И.М.
Габер С.И.
 Гайдн И.
 Гарин-Михайловский Н.Г.
 Георги И.-Г.

- Герасимов
 Герцен А.И.
 Гинзбург
 Гинзбург Л.
 Главач В.И.
 Глинка М.И.
 Глиэр Р.М.
 Гмелин И.Г.
 Гомбоц З.
 Гончарова
 Гораций
 Гордлевский В.А.
 Грасис К.Я.
 Греков Б.Д.
 Гречанинов А.Т.
 Григорьевский
 Григорьев В.
 Гумилев Л.Н.
 Гусаров Ю.В.
 Гусев И.В.
Давид Ф.
 Давлетшин Г.М.
 Данилов
 Данилова И.В.
 Данилевский Н.Я.
 Данилов П.Д.
 Даргомьжский А.С.
 Демьянов М.
 Денисов Н.
 Денисов П.В.
 Джуджев С.
 Димитриев В.Д.
 Дмитриев
 Дмитриев И.В.
 Дмитриев И.М.
 Дмитриев М.
 Дмитриева Ю.А.
 Добрев П.
 Добров
 Добровольский И.
 Доннелли А.С.
 Дончев С.
 Дубровин В.
 Дякин В.С.
Егоров В.Г.
 Егоров В.Е.
 Егоров В.Л.
 Егоров К.
 Егоров П.Е.
 Екатерина Алексеевна, см. Яковлева Е.А.
 Екатерина П
 Ефимов Н.Е.
 Ехвет, см. Иванов-Ехвет А.И.
 Жиркевич А.В.
 Жовтис А.
 Жуковский В.А.
Задоров Я.А.
 Закс К.
 Земцовский И.И.
И. И.
 Ибн Даста (Ибн Русте)
- Ибн Фадлан А.
 Иван IV Грозный
 Иваничев А.В.
 Иванов
 Иванов А.
 Иванов А.И., см. Иванов-Ехвет А.И.
 Иванов В.П.
 Иванов К.В.
 Иванов Н.И.
 Иванов Н.И.
 Иванов С.
 Иванов С.И.
 Иванов С.Ф.
 Иванов Ф.
 Иванов-Ехвет А.И.
 Иванов (Баранов) Р.
 Иванова
 Иванова А.И., см. Токсина А.И.
 Игнатьев С.
 Идобаев Р.Н.
 Илтекен-куракан
 Ильин Д.
 Ильминский Н.И.
 Илюхин Ю.А.
 Исхаков Д.М.
 Исхакова-Вамба Р.А.
К. Г.
 Каган М.С.
 Казаков Е.П.
 Казанский Б. В.
 Калашников В.А.
 Калинин Г.
 Калинин Н.Ф.
 Капелер А.
 Катя [Яковлева]
 Кауфман Н.
 Качулев И.
 Кашкин Н.Д.
 Квитка К.В.
 Кленовский Н.С.
 Климов Г.А.
 Ключарев А.
 Кодай Э.
 Коев И.
 Козлов
 Колочков
 Колпаков В.И.
 Кольберг О.
 Кольцов
 Комиссаров Г.И.
 Конен В.Д.
 Контский А.
 Кончак
 Кореньков
 Кочуров Д.И.
 Кравец
 Крамер О.Ф.
 Краснов Н.Г.
 Кривоносов В.М.
 Кузеев Р.Г.
 Кузнецов И.Д.

Кузьмин
 Куракан
 Курнавап
Лазарева Д.И.
 Лебедев В.И.
 Ленин В.И.
 Лепехин И.И.
 Лермонтов М.Ю.
 Лисенко (Лысенко)
 Лисков Г.Г.
 Ломакин Г.Я.
 Лонгер
 Лукин А.
 Лукин Ф.М.
 Лыбин
 Львов А.Ф.
 Львовский А.И.
 Люблин И.В.
Магницкий В.К.
 Мазель Л.А.
 Майков А.Н.
 Макарий
 Макарова С.И.
 Маклыгин А.Л.
 Максимов В.
 Максимов С.М.
 Максимова В.С.
 Максимова Г.С.
 Максимов-Кошкинский И.С.
 Малашкин Ф.И.
 Малер Г.
 Мамутин
 Маркова
 Маркс К.
 Машанов М.А.
 Месарош Д.
 Мельгунов Ю.Н.
 Миллер Г.Ф.
 Милли А.П.
 Миловидов П.Д.
 Милькович К.С.
 Мирон
 Миронов П.М.
 Митрева П.
 Михайлов С.М.
 Михеев И.
 Михеева А.
 Мокшина Н.Ф.
 Морев И.С.
 Москвин-Миронов
 Моцарт В.А.
 Мошков В.А.
 Мусоргский М.П.
 Надсон С.Я.
 Назаров М.
 Нейман Ц.Г.
 Некрасов Н.А.
 Некрасов Н.Ф.
 Немет Д.
 Нигмедзянов М.Н.
 Никитин Ст[ихи]

Никитин-Юрки И.Д.
 Никифоров
 Никифоров Р.
 Никифоров Ф.Н.
 Николова М.
 Никольский Н.В.
 Нигмедзянов М.Н.
 Одюков И.И.
 Ордекей А.Д.
 Орков Г.Н.
 Орлов И.
 Орлов-Шузьм А.Г.
 Орлова М.А.
 Осетров З.Б.
 Осипов А.А.
 Осмовчик
 Отаров С.А.
 П.
 Павлов Н.С.
 Павлов Ф.П.
 Пазухин П.В.
 Пакша К.
 Палантай И.С.
 Паллас П.С.
 Пальчиков Н.Е.
 Парамонов Т.П.
 Парнаш К.
 Петров М.
 Петров (Туринге) А.П.
 Петрова Т.Н.
 Петрюк тавраш
 Пикторинский В.П.
 Плещеев А.Н.
 Плисецкий Г.Б.
 Покровский А.П.
 Подубояринова М.Д.
 Понним-Тэгун
 Попов
 Попова-Гранатова
 Приск
 Прокопьев К.П.
 Пропп В.Я.
 Протопопов
 Прохоров П.Т.
 Пушкин А.С.
 Пчелов А.
Раабен Л.Н.
 Рекеев А.В.
 Ржанов В.Т.
 Римский-Корсаков Н.А.
 Риттих А.Ф.
 Рожанский Е.
 Розенгейм
 Романова Ф.А.
 Рона-Таш А.
 Рыбаков Б.А.
 Рыбаков С.Г.
 Рычков П.И.
Саблуков Г.С.
 Сабольчи Б.
 Сайдашева З.Н.

- Саламбек, см. Яковлев И.Я.
 Салмин А.К.
 Сбоев В.А.
 Свиридов Г.В.
 Серебряный С.Д.
 Сергеев И.
 Сергей Александрович
 Серов А.Н.
 Сефтерски Р.
 Сидорова Е.С.
 Скворцов
 Смоленский С.В.
 Сокальский П.П.
 Солдатченков
 Сохор А.Н.
 Спешков С.Ф.
 Спиридонов С.С.
 Стасов В.В.
 Степанов
 Стоин В.
 Стойнева А.
 Суворов Н.И.
 Сырнев И.Н.
 Т.Х.
 Тезавровский
 Тимофеев Г.Т.
 Тимофеева У.
 Тимрясов С.Н.
 Тихвинский С.Л.
 Тихомиров М.Н.
 Тогаев А.Н.
 Тодоров Т.
 Токарев С.А.
 Токсина А. И.
 Толстой А.
 Толстой Д.А.
 Толстой Л.Н.
 Томпсон
 Третьяков П.Н.
 Трофимов А.А.
 Трофимов (Юмарт) Г.Ф.
 Турхан А.
 Турчанинов
 Тюмеров В.
Узбек
 Уколов В.
 Ульянов И.Н.
 Ульянов Ф.Ф.
 Ушаков
 Ушинский К.Д.
Файзи Ж.
 Фальк И.П.
 Фаминцын А.С.
 Фасеев Ф.
 Федоров В.
 Федоров Г.Ф.
 Федоров М.Ф.
 Феофилакт С.
 Филатов С.
 Филимонов Д.Ф.
 Филиппов Г.
 Финдейзен Н.Ф.
 Фролов В.
 Фролов Ф.
 Фукс (Апехтина) А.А.
Хайям О.
 Хакимзянов Ф.С.
 Халиков А.Х.
 Хамид ал-Гарнати
 Харлап М.Г.
 Хван Дж.
 Хведи
 Холаев А.З.
 Холопова В.Н.
 Худяков М.Г.
Чайковский П.И.
 Чердниченко Т.В.
 Чернов В.С.
 Четкарев К.
 Чехов А.П.
 Чичерина С.В.
Шаляпин Ф.И.
 Шарифуллин Ш.К.
 Шатров Н.Я.
 Шахназарова Н.Г.
 Шахличе
 Шеве
 Шемякин
 Шредер К.М.
 Шуберт Ф.
 Шувалов
 Шумилов
Элле К.В.
 Эмине
 Эпштейн М.Н.
 Эсе Л.
 Эсливанова К.Н.
 Эшпай Я.А.
Юлиан
 Юлташ
 Юмарт, см. Трофимов (Юмарт) Г.Ф.
 Юренин С.Н.
 Юхас П.
 Яковлев А.
 Яковлев В.И.
 Яковлев И.Я.
 Яковлев И.Я. (Саламбек)
 Яковлева Е.А.
 Ярдани П.

Предметно-тематический указатель

- Авторское «я», авторское начало, авторская индивидуальность
- Ансамбли, ансамблевое исполнительство.
- Аруз
- Архаика ранняя (первичная)
- Архаика поздняя (высокоцивилизованная, высокоразвитая)
- Афористика, см. также Сюжетосложение афористическое
- Вечера литературно-музыкальные
- Виды музыки (искусства звуков)
- Гармоника
- «Герметизм» культурный
- Диалекты музыкальные
- Диалекты анатри, анат енчи, вирьял
- Диалектная структура фольклора. См. Диалекты музыкальные, жанрово-диалектные корреляции, наддиалектные явления, субдиалекты
- Жанровая система
- Издания музыкальные
- Инструментальная музыка, наигрыши, сопрождение
- Инструментальные ансамбли
- Интеллигенция национальная
- Интеллигенция «иностранческая»
- Интеллигенция чувашская
- Творческая
 - Сельская
- Исполнительство музыкальное
- Исполнительство фольклорное
- Квантитативная ритмика
- Кёсле (гусли шлемовидные),
- Композитор, композиторское творчество
- Концерты, См. также Вечера литературно-музыкальные
- чувашские
 - фольклорные
 - этнографические
 - хоровые
 - духовные
 - школьные
 - национальной музыки
- Лады, ладозвукоряды:
- ангемитонно-пентатонные
 - монодические лады
 - тонально-гармонические лады
 - пентатонная ладовая система
 - ангемитонная пентатоника у чувашей
 - ангемитонная пентатоника у других народов
 - южночувашский лад
 - полутоновая пентатоника с микрохроматикой
 - задунайский лад
- Лады, ладозвукоряды диатонические:
- мажор, мажорный лад
 - ионийской и эолийской диатоники, ладом дорийского наклонения
- лады (как деталь музыкального инструмента)
- Мелодика
- Миф, мифология,
- Мифологема
- Мифология новая
- Мифологизация
- Мифологическая сюжетика
- Музыкальная фольклористика
- Музыкальная этнография
- Музыкальные знания
- Музыкальные инструменты, инструментарий.
- См. также Кёсле (гусли шлемовидные), Гармоника, Скрипка (сёрме купӑс)
- Музыковедение, музыкознание
- Национальная музыкальная литература
- Национальная художественная культура,
- Национальное искусство
- Национальное музыкальное движение
- Национальный репертуар,
- Оркестр, оркестровая музыка, оркестровые инструменты
- Особые формы интонирования
- Парадигма научная, научно-историческая
- Параллели чувашско-болгарские
- Параллели (связи) чувашско-венгерские
- Параллели чувашско-русские
- Параллели чувашско-татарские
- Параллелизм образный, поэтический
- Пение в школе
- Песни композиторов
- Песни, песнопения народные чувашские:
- Песни, песнопения разных народов:
- Песнопения обрядовые
- Песнопения церковные, см. Церковное пение, церковная музыка
- Просвещение, просветительство
- Просвещение «иностранческое»
- «Проточувашская» культура, «проточувашь»
- Профессионализм письменный
- Профессионализм устный
- Рационализация музыкальной системы
- Реконструкция, метод
- Сакральность, сакральный
- Светская музыка
- Светское искусство
- Светское музицирование
- Скрипка (сёрме купӑс)
- Стиль новый
- Стиль традиционный
- Строфическая композиция
- Субдиалекты
- Сюжетосложение
- Сюжетосложение афористическое
- Сюжетосложение повествовательный (событийно-повествовательный, балладный) тип
- Сюжетосложение песенное

Танцы
Традиция национальная
Учреждения музыкальные
Фольклористика
Фортепиано (пианино, рояль)
Хоровая музыка
Хоровод

Хоровое исполнение, хоровое пение
Церковное пение, церковная музыка
«Этнографический концерт»
Этнография, этнографические описания

Список иллюстраций

ПРЕДИСЛОВИЕ

1 (с. ...). «Чувашский праздник». Холст. Масло. Неизвестный художник. Конец XVIII—начало XIX вв.

ВВЕДЕНИЕ

2 (с. ...). Фрагмент художественного оформления обложки книги «Тахаръял (Севе тарпшенчи чавашсем)» (Чебоксары, 1972).

ОЧЕРК 2

3 (с. ...). Чувашский скрипач. Фото 1960-х гг. Из приложения к книге [Викар 1979].

ОЧЕРК 5

4 (с. ...). Ансамбль традиционных чувашских музыкальных инструментов. Фото 1930-х гг.

5 (с. ...). Страница «Хоровых церковных песнопений на чувашском языке». Литографированное издание 1887 г. Чувашский текст вписан, возможно, самим С.В. Смоленским.

6 (с. ...). Страница тетради М.А. Орловой. Верхняя строка, датированная 27 марта 1915 г., — окончание партитуры, озаглавленной на предыдущей странице «Английский гимн. Слова Томпсона, музыка Арне». Далее — партитура обработки чувашской народной песни, озаглавленная: «Шура юр пек ай черситти. Слова и музыка воспитанника III класса Парамонова» [VI-195:221 об.].

7 (с. ...). Одежда чувашских женщин. Из книги акад. П.С. Палласа «Путешествие по разным провинциям Российской империи» [1773]. Гравюра по рисунку художника Дмитриева.

8 (с. ...). Фрагмент нотного приложения из книги А.Ф. Риттиха.

9 (с. ...). Страница рукописи Н. Ефимова

10 (с. ...). Фрагмент описания чувашских гуслей в книге В.А. Мошкова.

11 (с. ...). Страница из сборника «Этнографический концерт» [Кленовский 1894].

ОЧЕРК 6

12 (с. ...). Учитель пения, регент И.М. Дмитриев с хором.

13 (с. ...). Духовой оркестр Симбирской школы на плацу.

14 (с. ...). Симфонический оркестр Симбирской школы на фоне декораций к постановке сцен «Жизни за царя» М.И. Глинки в 1913 г. У дирижерского пульта — С.М. Максимов. За концертмейстерским пультом первых скрипок — Ф.П. Павлов. Обрамление сцены выполнено К.В. Ивановым. Фото 1913 г.

15 (с. ...). Партитура «Вис нухрат» П.М. Миронова, изданная в 1911 г.

16 (с. ...). Т.П. Парамонов. Фото 1919 г.

ОЧЕРК 7

17 (с. ...). В.П. Воробьев. Фото ... г.

18 (с. ...). Празднование первой годовщины Октябрьской революции в Чебоксарах. 7 ноября 1918 г.

19 (с. ...). С.М. Максимов. Фото ... г.

20 (с. ...). Программа вечера чувашской музыки и поэзии, устраиваемого Общечувашским съездом учащихся 28(15) мая 1918 г. — На ЧНИИ, отд. I, д.288, л.79.

21 (с. ...). Ф.П. Павлов. Фото ... г.

22 (с. ...). Обложка сборника С.М. Максимова 1918 г.

23 (с. ...). Обложка сборника Ф.П. Павлова 1919 г.

Оглавление

| | |
|---|-----|
| Предисловие | 3 |
| Введение. Перемены парадигм | 7 |
| 1. Первая парадигма: имперская (Возможна ли история музыки у чувашей?) | 7 |
| 2. Вторая парадигма: советская (История музыки начинается с 1917 года) | 9 |
| 2.1. Подчинение идеологии..... | |
| 2.2. Новая мифология..... | |
| 3. Третья парадигма: Попытка понять историю как таковую | 15 |
| 3.1. Видовые подразделения искусства звуков | |
| 3.2. Вопросы периодизации | |
| Часть 1. Устная музыкальная культура от древности до современности | 21 |
| <i>Очерк первый: О музыке мифологических времен</i> | 25 |
| 1. Глубина народной памяти | 25 |
| 2. Дар природы, дар богов | 30 |
| 2.1. Музыка в зеркале мифа. — 2.2. Песня в зеркале фольклора | |
| 3. Архаика в чувашской музыке | 33 |
| 3.1. Проявления стадиально ранней архаики: особые формы интонирования | |
| 3.2. Проявления стадиально ранней архаики: мифологическая сюжетика | |
| 3.3. Проявления стадиально поздней высокоразвитой архаики..... | |
| <i>Очерк второй: Чувашская музыка в зеркале параллелей (до IX в. н.э.)</i> | 47 |
| 1. Жанровая система и инструментарий..... | 48 |
| 2. Пентатонная ладовая система | 50 |
| 3. Квантитативная ритмика..... | 56 |
| 4. Афористическая сюжетика..... | 63 |
| 5. «Осколок» древних культурных традиций..... | 69 |
| <i>Очерк третий: Формирование устной чувашской музыкальной культуры в Поволжье до XVI в.</i> | 72 |
| 1. Социально-исторический контекст и динамика развития чувашской музыки в начале волжского периода ее истории | 72 |
| 1.1. Данные письменных источников | |
| 1.2. Адаптация к новым условиям | |
| 1.3. «Немые» столетия..... | |
| 2. Образцы видов песен, сформировавшихся во втором периоде | 81 |
| 2.1. Из песен календарной приуроченности: мѧнкун юррисем | |
| 2.2. Из песен календарной приуроченности: весенние хороводные | |
| 2.3. Из песен семейно-обрядовой приуроченности: причитания | |
| 3. Основные черты традиционного стиля чувашской устной музыки..... | 95 |
| 3.1. Ладомелодические особенности | |
| 3.2. Ритмика | |
| 3.3. Композиционные формы | |
| 3.4. Музыкальные диалекты | |
| <i>Очерк четвертый: Российский период истории устной музыки чувашей</i> | 108 |
| 1. Новые факторы развития чувашской культуры..... | 108 |
| 1.1. Исторический контекст | |
| 1.2. Процессы в музыкальном искусстве | |
| 2. Новации в музыкальной культуре традиционного стиля | 117 |
| 2.1. Рождение новых жанров | |
| 2.2. Новации в жанровой терминологии: весенние праздники | |
| 2.3. Стилевые новации в закамско-приуральском уяв'е | |
| 2.4. Новый музыкальный субдиалект: средневолжский | |
| 3. Музыка нового стиля | 137 |
| 4. Устное наследие в XX столетии..... | 143 |

| | |
|---|------------|
| 4.1. Аутентичные формы устной культуры в XX столетии | |
| 4.2. Вторичное фольклорное исполнительство | |
| Часть 2. Начало новой истории чувашской музыки | 151 |
| <i>Очерк пятый: Предыстория профессиональных форм чувашского музыкального искусства</i> | 156 |
| 1. О профессионализме устного типа | 156 |
| 1.1. О формах профессионализма на ранних этапах истории | |
| 1.2. «Простонародные формы» устного профессионализма | |
| 2. Предпосылки появления профессионализма письменного типа | 164 |
| 2.1. Распространение музыкальной грамотности. Новации в музыкальном быту края | |
| 2.2. Объем музыкальных знаний учителя чувашской школы | |
| 2.3. Музыкальная этнография и фольклористика | |
| 3. Научно-теоретические представления о чувашской музыке в конце XIX столетия .. | 184 |
| 3.1. Проблема чувашской ритмики | |
| 3.2. К проблеме ладового строения чувашских мелодий | |
| 3.3. Особенности сюжетосложения | |
| 3.4. Сведения о музыкальных инструментах и инструментальной музыке | |
| 4. Чувашская музыка в первом этнографическом концерте | 191 |
| <i>Очерк шестой: «Чувашские преобразования» И.Я. Яковлева и история музыки</i> ... | 199 |
| 1. «Инородческий» вопрос и проблема развития национальных культур в эпоху И.Я. Яковлева | 200 |
| 1.1. Проблема национальной культуры и искусства в России второй половины XIX в. | |
| 1.2. Чувашский этнос накануне эпохи Яковлева: стадия культурной «самоизоляции» | |
| 1.3. «Инородцы» Поволжья и российское народоведение в эпоху Яковлева | |
| 2. Динамика развития музыкального исполнительства в стенах яковлевской школы | 207 |
| 2.1. Церковное пение как средство религиозного воспитания | |
| 2.2. Церковное пение как исполнительское искусство | |
| 2.3. Светская музыка в яковлевской школе | |
| 3. На пути к национальному репертуару: зарождение композиторского творчества | 219 |
| 3.1. Музыкально-фольклористическая работа в яковлевской школе | |
| 3.2. Исполнение фольклорных произведений в школе | |
| 3.3. Композиторские опыты чувашских учителей | |
| 3.4. Первые опыты учеников | |
| <i>Очерк седьмой: Переход к новой эпохе</i> | 233 |
| 1. «Пропаганда социализма посредством песни» | 234 |
| 2. Национальное музыкальное движение | 237 |
| 2.1. Концерты в Симбирске | |
| 2.2. Чувашская музыка в Казани | |
| 2.3. Акулевская труппа (хор Павлова) | |
| 2.4. Первый чувашский концерт в Чебоксарах | |
| 2.5. Сообщения из других мест | |
| 3. Сборники обработок чувашских народных песен 1918—1919 гг. и их историческое значение | 248 |
| 3.1. Образный строй ранних обработок (Павлов) | |
| 3.2. Образный строй ранних обработок (Максимов) | |
| 3.3. Приемы работы с фольклорным текстом | |
| 4. Первое оригинальное сочинение и его судьба | 260 |
| 4.1. Обстоятельства возникновения | |
| 4.2. Художественная структура | |
| 4.3. Судьба первого оригинального сочинения чувашской музыки | |
| Самодвижение культуры | 268 |
| Источники и литература | 269 |
| Указатель имен | 279 |
| Предметно-тематический указатель | 283 |
| Список иллюстраций | 285 |