

## **ГЛУБИНА НАРОДНОЙ ПАМЯТИ**

Исторической науке известно, что традиционная чувашская культура имеет весьма глубокую историю. Ее своеобразие и ценность во многом определяют сохранность и значительный, если можно так выразиться, “удельный вес” архаических компонентов в языке, религии и других компонентах духовной и материальной культуры чувашей. В статье ставится вопрос: распространяется ли это положение на традиционное музыкальное искусство чувашского народа и в чем именно можно усмотреть признаки архаики.

Л.Н.Гумилев однажды заметил, что, хотя чувашаи лингвистически относятся к тюркоязычному миру, они “сложились раньше, чем сами древние тюрки”<sup>1</sup>. Эта формулировка важна нам не в силу ее некоторой парадоксальности, но как констатация одной из общепринятых в исторической науке истин: традиционная чувашская культура имеет весьма глубокую историю. Ее своеобразие и ценность во многом определяют сохранность и значительный, если можно так выразиться, “удельный вес” архаических компонентов.

Так, отдельное местоположение чувашского языка в современной классификации (он «относится к тюркоязычной группе алтайской семьи языков, являясь единственным живым языком болгаро-хазарской ветви») объясняется его более чем двухтысячелетним обособленным развитием вне контактов с исходно родственными языками. На этом основании сделан вывод, что в чувашском сохраняются некоторые «древнейшие черты тюркского праязыка»<sup>2</sup>. Общеизвестна также глубокая древность дохристианской чувашской религии — с XIX века указываются связи ее с огнепоклонничеством (зороастризмом). Отчетливый отпечаток архаики несет и структура народного костюма, орнамент вышивок, пластическое искусство, отражающие древнюю мифологическую космологию<sup>3</sup>. Сходные представления развивают этнология и археология. В частности, А.П.Смирнов неоднократно подчеркивал, что некоторые элементы материальной культуры чувашей “восходят ко времени значительно более раннему, чем появление болгар на средней Волге”<sup>4</sup>.

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

\*\*\*

До сих пор устная музыка чувашей описывалась в виде нерасчлененного “монолита”. В лучшем случае рассматривались два этапа ее истории — дореволюционный и современный. Историки культуры вслед за обществоведами условно разбивают дореволюционный период на этапы, соответствующие

феодалной и капиталистической общественно-экономической формациям, т.е. приблизительно с древности до середины XIX века, и следующий — до 1917 года. Из исследователей-специалистов только Ф.П.Павлов осмелился в 1920-х годах поставить вопрос о периодизации истории чувашской музыки в древности. Вслед за историками он обозначил этапы “гуннский”, “булгарский” и “собственно чувашский”. Павлов предполагал, что традиции в области музыки у древних предков чувашей сложились в первых веках новой эры. «Эта музыка не дожила до нашего века... — писал он, — отголоски этой поэзии следовало бы искать в современных нам обычаях»<sup>5</sup>.

Впоследствии этот вопрос не поднимался. Причиной были обвинения в “буржуазном национализме”, за которыми следовали репрессии. Композитор и музыковед С.М.Максимов в исследовании 1930-х гг. касался этого вопроса лишь в форме упоминания, что “о положении чуваш в булгарском государстве мнения историков расходятся...”<sup>6</sup>. Находясь уже в заключении, Максимов пытался (тщетно!) оправдаться тем, что он “не разделял этой идеологии, не искал чувашской музыки какого-либо булгарского периода...”<sup>7</sup>.

Фальшь позиции, насаждавшейся в годы репрессий, очевидна. Скрытую в музыкальной культуре чувашей архаику интуитивно чувствовали уже европейски образованные ценители XIX века, когда музыка этой, по меткому замечанию российского этнографа, “культурно-неизносившейся народности”<sup>8</sup> попала в поле их зрения. Н.Г.Гарин-Михайловский, наблюдавший картину весеннего праздника *уяв* самарских чувашей, записал, что ему предстала «песнь народа, две тысячи лет сквозь всю ломку пронесшего с собой яркий образ прежней жизни»<sup>9</sup>. 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<sup>10</sup>. 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*»<sup>11</sup>. Сопоставляя народные мелодии в книге «Венгерская народная музыка», Кодай несколько раз отмечает более архаические черты у чувашей.

\*\*\*

Изучение истории устной музыки, т.е. музыки, в которой отсутствие письменных памятников является ее специфическим свойством, — общенаучная проблема, более или менее успешно преодолеваемая исследователями истории музыкальных культур мира. Существуют разные методы изучения музыки ранних культур и эпох. Основные перечисляет, например, К.В.Квитка: “При

попытках познать тайну ранних этапов музыкальной эволюции исследователи пользуются либо спекулятивно-эмпирическим методом, как, например, Гельмгольц., либо следующими методами: 1) изучением письменных памятников тех народов, которые имели [музыкально-теоретическую] литературу в древнейшие времена; 2) сравнительным изучением музыки тех народов, которые стоят на низших ступенях общего развития, и музыки консервативных слоев культурно-развитых народов; 3) исследованием музыкального развития ребенка и поисками онто-филогенетических параллелей; 4) изучением тех напевов песен, тексты которых и функции указывают на их древнее происхождение [речь идет об обрядовых песнях]”<sup>12</sup>. Так или иначе музыковедами воссозданы картины развития музыкального искусства древности и средневековья, в том числе многих больших и малых культур Азии, в русле которых пребывало и искусство далеких предков нынешних народов Поволжья и Приуралья.

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

Конечно, при этом необходима сугубая осмотрительность. Бесспорно прав глубокий знаток народных музыкальных традиций Волго-Уральского региона Ласло Викар, предупреждающий, что “из-за отсутствия письменных свидетельств мы склонны легко обращаться с веками, и даже с тысячелетиями. Мышление, ищущее реальность, не может иметь всегда большой размах, потому что это способно привести к искажениям”<sup>13</sup>. Отмечая это, он не отказывается от осторожных экстраполяций в духе традиций австро-немецкой школы сравнительного музыкознания. Например: “...Музыка, известная сейчас как волжско-тюркская, предположительно является традицией, представляющей более развитый стиль, рождение которой относится к середине XVI века, к началу эпохи больших перемен в данном регионе. А выплывающие в последнее время на поверхность чувашские и татарские песни, состоящие из малого числа нот, с маленьким диапазоном и простого построения, являются памятниками более ранней (финно-угорской?) культуры, которые застряли на определенной ступени развития и сохранились до сегодняшнего дня в более закрытых и дальних

общностях. Однако не было бы правильнее 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].

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

\*\*\*

Прежде, чем перейти к непосредственному рассмотрению материала в его отношениях с архаикой, остановимся на самом понятии архаики. Оно предполагает, помимо прямого перевода с греческого (древность, старина вообще) два значения:

- 1) ранний этап в историческом развитии какого-либо явления;
- 2) нечто вышедшее из активного употребления, утратившее актуальность, отжившее свое время.

В первом значении под архаикой естественно понимать древность эпохи “неприрученного [букв. дикого] мышления”, как остроумно определил его Клод Леви-Строс<sup>14</sup>. Более привычно он, как и другие этнологи называют ее эпохой первобытности, социологи — эпохой доклассового общества. В этом контексте музыковедение говорит о ранних культурах. Второе значение допускает представление об иной архаике — не обязательно ранней — т.е. примитивной/первобытной (вспомним, что в английском это синонимы, primitive), но и

высокоразвитой, хотя и утратившей на последующих этапах элемент актуальности. В искусствоведении, кстати, получило распространение понятие архаики именно такого вида — в значении определенного периода развития древнегреческого изобразительного искусства. Это VII–VI века до н.э., время сложения дорического и ионического архитектурных ордера, основных типов скульптурного изображения человеческих фигур, расцвета чернофигурного и краснофигурного стилей в вазописи.

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

Дело в том, что понятие архаики в первом толковании этого греческого термина в целом оказывается мало применимым к чувашской музыке. По сравнению с музыкальными данными подлинно раннестадиальных культур, известных науке, чувашская музыкально-поэтическая система имеет хорошо выраженные рационально организованные “окристаллизованные” структуры, поэтому выглядит высокоразвитой и стадиально более поздней<sup>15</sup>. Древняя по происхождению народная музыкальная система уже в определенной мере адаптирована к современным строям и равномерной темперации, регулярной ритмике, тембрам и музыкальным инструментам. Но под сравнительно небольшим слоем адаптированного жива «генетическая память» — особые свойства, несущие отчетливые признаки высокоразвитой, но остающейся тем не менее архаичной, музыкально-поэтической системы. Это — следствие утраты прямой исторической памяти об истоках. Каноны древнего музыкально-поэтического искусства сохраняются в одной из современных культур совершенно бессознательно в виде передаваемых из поколения в поколение фольклорных клише. Мы называем их архаикой второго вида — т.е. поздней, высокоразвитой.

### **Проявления стадиально ранней архаики: Особые формы интонирования**

К ранним формам организации музыкального интонирования относятся, с точки зрения звуковысотной организации, напевы с нестабильной высотой тонов, в основе которых лежат, по современным научным представлениям [см. специальное исследование на эту тему Э.Е.Алексеева «Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект»], так называемые  $\alpha$ -,  $\beta$ - и  $\gamma$ -звукоряды. Прямых проявлений типологически самого архаичного вида интонирования — так называемого контрастно-регистрового, описываемого Э.Е.Алексеевым как  *$\alpha$ -интонирование*, — в чувашской музыке нет.

*$\beta$ -тон* определяется как “...звук, непрестанно и плавно меняющий свою высоту в пределах, превосходящих величину акустико-физиологической зоны”<sup>16</sup>.

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 поминального причитания *пумилкке юрри* (пример 1). Он иллюстрирует неокристаллизованность одновременно как звуковысотной, так и временной сторон музыкальной организации.

Пример 1. Пумилкке юрри (Причитание по умершему)<sup>17</sup>.  $\beta$ -интонирование.

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

Неокристаллизованность музыкальной структуры приведенного нами музыкального образца видна прежде всего во внезвукорядном  $\beta$ -интонировании. Если исходить из песенной традиции чувашей, то в ее системе такой напев даже нельзя назвать мелодией, он состоит из приблизительно изоморфных структур. Они не хаотичны: 1, 2 и 3 мелостроки представляют собой двухфазные волны (с подъемом и ниспаданием), 4 и 5 мелостроки — однофазны (ниспадание); но 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?) «Ах, тур-тур-тур» (от 4 до 6 слогов), оставшиеся семантически значимые строки сегментируются на полустроки, состоящие из 4+3, 5+4+5, 5+4, 5+4, 4+3 слогов. Если проследить местоположение тактовых пунктиров, указывающих на исполнительскую акцентуацию, то становится несомненно подчиненность музыкального ритма словесным ударениям. Строфика — тирадная (вторая строфа состоит из 5 строк, иначе скомпонованных, третья — из 4 строк). Такая организация звуковысотной линии и ритма имеет все признаки так называемого “интонационного” типа<sup>18</sup>. Он присущ первобытной мелодике, в которой, по К.Заксу, структурообразующими выступают *логогенное* и *патогенное* начала<sup>19</sup>. В то же время мелос в целом второстепенен по отношению к структуре повествуемого — «речитируемого» — смысла. Здесь музыкальная форма «освобождена» от собственно музыкальных организующих начал, ибо подчинена началу внешнему — слову, диктующему акценты, ритмические группировки, членения фраз, строк и строф.

$\gamma$ -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”<sup>20</sup>. О  $\gamma$ -интонировании в чувашской музыке можно говорить в связи с нестабильностью отдельных ступеней в так

называемом южночувашском ладозвукоряде. Отметим, что на безусловную архаичность южночувашского лада указывают не только общетеоретические соображения, но и четкие жанровые ограничения. Как типовое свойство он встречается исключительно в музыке весенних хороводов и 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 2 приводится свадебная песня и схема звукоряда ее напева, показывающая как определенные тоны колеблются по высоте в пределах полутона (терция  $g—gis$ ) или четверти тона (септима  $d'$ ).

Пример 2. “С=рт аякки” (свадебная)<sup>21</sup>.  $\gamma$ -интонирование.

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

---

схема ладозвукоряда песни из примера 2.

---

С точки зрения временной структуры и композиции напевы южночувашского лада имеют строго формульное (“окристаллизованное”) строение, т.е. принадлежат более позднему слою музыки.

### **Проявления стадияльно ранней архаики: мифологическая сюжетика**

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

Например, к древнейшим космогоническим мифам, представленным в чувашской культуре и смыслово раскрытым на материале народного изобразительного искусства в трудах А.А.Трофимова<sup>22</sup>, восходит сюжетно-поэтический комплекс, включающий в себя следующую цепь компонентов-мифологем: {1} темный лес, в нем — {2} озеро. Посреди озера — {3} золотой столб, на вершине которого {4} волшебная птица. Птица поет и от этого {5}

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

Хора та в=рман вар\нче {1}  
 Ёут= та къл\ пор теё\ {2}  
 Ёут= та къл\ вар\нче  
 С=рл= стопа пор теё\ {3}  
 С=рл= стопа т=рринче  
 +м=рткай=к пор теё\<sup>23</sup>. {4}

Перевод:

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

Хура в=рман урл=, ай, каён= чух {1}  
 Лаштраях та ч=р=ш т\л пулсан, {3}  
 Лаштраях та ч=р=ш, ай, т=рринче  
 Мерчен куёл= куккук ав=тать, {4}  
 Мерчен куёл= куккук ав=тн= чух,  
 Лаштраях та ч=р=ш хумханать. {5}  
 Мерчен куёл= куккук в\ёсе кайсан,  
 Лаштраях та ч=р=ш л=п пулатъ<sup>24</sup>.

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.

Ёавра та къл\ варринче {2}  
 Ылтт=н та юпа ларать-ёке. {3}  
 Ылтт=н та юпа т=рринче  
 Сар-п=титса кай=к пур. {4}  
 Сар-п=титса кай=к ёуттипе  
 П\т\м ёантал=к ёут=латъ.  
 Пирн аслатте пърт т=рнче {3}  
 Ч=пар та куккук ларать-ёке. {4}  
 Ч=пар та куккук ав=тнипе  
 П\т\м ёантал=к ч\трнет<sup>25</sup>. {5}

Перевод:

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

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

Шур хурч=ка хур=н, ай, т=рринче, / Ёунаттисем п\л\т, ай, ёум\нче.  
Перевод: ...Белый ястреб ... на вершине, ай, березы, / Крылья его, ай, у облаков<sup>26</sup>.

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

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

Й=лт=р-й=лт=р к\ленче ту, / Ёав ту ёинче икк\н пур: / П\ри — Тур=, тепри — Патша<sup>27</sup>.

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

Дерево на горе оказывается грандиозным:

Ёул\ тусем ёине эп =л=хр=м, / Ё\р ё\клейми х=васем эп курт=м<sup>28</sup>.

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

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

Ёъл ту ёинче ёил армань / Ёилс\р-м\нс\р ав=рать, / Ё=н=х тухни кур=нмасть<sup>29</sup>.

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

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

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

### **Проявления стадияльно поздней высокоразвитой архаики**

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

а) со стороны звуковысотной организации: высокоразвитая пентатонная ладовая система, являющаяся одной из самых важных характеристик чувашской музыки — в этом качестве она обратила на себя внимание уже первого исследователя чувашской музыки В.А.Мошкова<sup>30</sup>;

б) со стороны звуковременной организации: квантитативная ритмическая система, 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 краткого слоготона к долговому. Этот тип ритмики, согласно М.Г.Харлапу, “существует, кроме античной, в музыке ряда восточных стран... также в фольклоре многих народов, в котором можно предполагать влияние профессионального и личного творчества...”<sup>31</sup>;

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

Названные особенности лежат в фундаменте традиционной чувашской музыкально-поэтической системы. Они немногочисленны, но принципиальны для ее характеристики, поскольку это — коренные свойства, охватывающие ее основные стороны. Без любой из них она не будет сама собой. Разрушив пентатонную ладовую основу чувашского напева, мы утратим и ядро национальной интонации; то же самое произойдет при искажении закономерностей ритмики или строфики и сюжетики, специфичных для чувашской песенности. Эти же особенности являются структурными признаками музыкально-поэтических традиций многих из так называемых высоких культур старого типа, зародившихся в Азии в древние времена и развившихся там с наибольшей полнотой и цельностью. Временная дистанция между современной чувашской культурой и ее восточными истоками — громадна.

Традиционная чувашская музыкально-поэтическая культура, переселенная в VII–VIII вв. в восточноевропейское Поволжье, и до этого неоднократно попадала не только в иноэтническое, но — в *инотипологическое* окружение в условиях нескольких эпизодов формирования и крушения своей государственности. Результатом таких исторических “вызовов” были глубокие трансформации в народной культуре. Но, вместе с тем, очевидно, что постоянные проблемы выживания культуры приводили не только к этнической самоизоляции, но и к консервации некоторых ее существенных архаических свойств. Потому-то и смогла она устоять столь длительное время — имея прочные основы<sup>32</sup> в виде своего рода «генетического кода», вновь и вновь воспроизводящего, порождающего все те же структуры духовной жизни и мышления при любых внешних изменениях — природно-географических, социально-исторических, хозяйственных. Для чувашской культуры главной потерей минувших эпох стал отрыв от контекста — от “материнской” цивилизации, когда-то породившей культурные формы высокого уровня, ставшие плотью и кровью и проточувашской системы. Только в XIX веке было “открыто”, что чувашаи — живые носители “китайской гаммы” в центре России. Еще через сто лет после этого наука пришла к представлению о других типологических свойствах чувашской музыкально-поэтической системы — при изучении ритмической формульности и сюжетосложения<sup>33</sup>.

\*\*\*

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

истории, замкнувшись в мире крестьянского труда и быта. Несколько иначе здесь же строилась этносоциальная история родственных чувашам волжских татар, унаследовавших городскую культуру Волжской Булгарии. В XV–XVI веках они создали свое национальное государство Казанское ханство. Все это привело к некоторому выделению татар среди окружавших народов. «Они единственные, которых можно встретить на всех главнейших торговых путях Европейской России... — писал музыкант-этнограф XIX века, — тогда как другие народности точно приросли к своим насиженным прадедовским местам...»<sup>34</sup>. С этим замечанием почти буквально совпадают строчки чувашской песни, которые, возможно, были известны С.Г.Рыбакову благодаря по времени близкой его исследованиям публикации<sup>35</sup>:

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. Точно также практически в полной сохранности вплоть до конца XX века пребывает у чувашей и диалектная структура музыкального фольклора. Региональные музыкально-поэтические формы настолько устойчивы, что и сегодня не составляет труда практически «на слух» определять приблизительный ареал распространения той или иной традиционной песни (в частности, эта возможность подтверждена и специальным изучением, результаты которого отражены в комментариях к современным изданиям народных песен низовой и средненизовой групп). Представляется верным утверждение этнографов, что консервацией диалектных особенностей чувашская культура обязана отсутствию в течение столетий «единого экономического и культурного центра, который являлся бы местом общения всего народа»<sup>36</sup>, вокруг которого могли бы происходить процессы стирания местных различий в языке, фольклоре, одежде, предметах материальной культуры.

Наука XX столетия поставила вопрос о глубине памяти устного музыкально-поэтического искусства. «Благодаря необычайной силе традиции азиатские музыкальные культуры до наших дней сохранили... те основные черты, которыми они отличались и тысячу лет назад», — считает Курт Закс<sup>37</sup>. Исследователь славянских древностей академик Б.А.Рыбаков сходится с ним в определении глубины памяти фольклора как минимум в тысячу лет: «...Мы должны насытить наши представления о язычестве древней Руси также и представлениями о хороводах, ритуальных песнях, маскарадах, о детских играх, о волшебных сказках. Почти все богатство восточнославянского фольклора, записанного в XIX в., мы можем проецировать в I тысячелетие н.э.»<sup>38</sup>. Сказанное во многом справедливо и по отношению к произведениям чувашского устного

народного творчества, отражающим дохристианские представления и обряды. Передаваясь из поколения в поколение, они донесли до наших дней мир образов и форм архаических этапов чувашского музыкального искусства. Их современные формы так же проецируются в минувшие тысячелетия.

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