

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ, ИСТОРИИ И ЭКОНОМИКИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ ЧУВАШСКОЙ АССР

к 7с
0-11

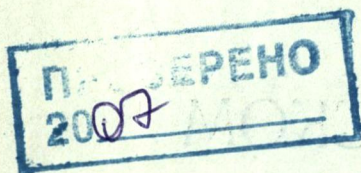
Труды, выпуск 75

О ЧУВАШСКОМ ИСКУССТВЕ

Ом

Чебоксары — 1977

Печатается по постановлению
Ученого Совета Научно-исследовательского института
языка, литературы, истории и экономики
при Совете Министров Чувашской АССР
от 10 мая 1977 года.



СТАТЬИ

М. Г. Кондратьев.

МНОГОСЛОГОВОЙ СТИХ НИЗОВЫХ ЧУВАШЕЙ В ЕГО ВЗАИМОДЕЙСТВИИ С МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМОЙ

В чувашских народных песнях встречаются различные типы структуры стиха. Наиболее распространены 7—8- и 9—11-сложные (многосложники) стихи.

Объект настоящего исследования — низовой многослоговой стих, который в литературе о чувашском стихосложении до сих пор не получил освещения, несмотря на свою распространенность¹. О его весомости в устном народном творчестве говорит хотя бы тот факт, что среди всей массы хранящихся в научном архиве Научно-исследовательского института при Совете Министров Чувашской АССР (НА ЧНИИ) и опубликованных песен низовых чувашей (а он встречается только в фольклоре этой группы народа) типичная форма многосложника представлена более чем третью записей. В материале, использованном нами для непосредственного анализа*, 37,6% песен — многослоговые (см. табл. 1).

В процессе изучения материалов экспедиций и других источников стало ясно, что дальнейшее прибавление к ним еще новых материалов не дает принципиально новых фактов; поэтому, руководствуясь известным положением В. Проппа: «Если повторность велика — можно взять ограниченный материал»², — мы остановились на указанных в табл. 1 семи экспедиционных собраниях песен как базовом материале для оценки того или иного явления.

¹ Можно, конечно, встретить в литературе примеры и упоминания о существовании многосложника в чувашских песнях. Наиболее четко разделил низовые семисложники и многосложники (очевидно, впервые) С. Н. Юренев во введении к своему сборнику «Чувашские народные песни...» (Рукопись, 1926. Хранится в НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 29. О стихосложении см. стр. 34—43). К сожалению, его ценные наблюдения остались неизвестными даже специалистам. Но и «...то, что известно, еще не есть поэтому *познанное*...» — Гегель. Наука логики, т. 1. М., 1970, стр. 83.

* В качестве контрольного материала привлекались и другие примеры из отд. VI НА ЧНИИ и опубликованные источники — всего свыше тысячи образцов одного только многосложника.

² В. Я. Пропп. Морфология сказки. М., 1969, стр. 27.

Таблица 1

Год за- писи	Республики и области	Районы (низовые)	Количество песен
1961	ТАССР	Аксубаевский Октябрьский	289 многосложник — 94
	Куйбышевская обл.	Исаклинский Похвистневский Клявлинский	
	Ульяновская обл.	Мелекесский	
1962	БАССР	Аургазинский Стерлитамакский Белебеевский Бижбулякский	250 многосложник — 84
	Оренбургская обл.	Абдулинский	
1971	ТАССР	Черемшанский	115 многосложник — 57
1966	ЧАССР	Шемуршинский Батыревский Комсомольский	60 многосложник — 37
1968	ЧАССР	Янтиковский Яльчикский	78 многосложник — 30
1970	ЧАССР	Канашский Янтиковский Батыревский	132 многосложник — 36
1975	ЧАССР	Шемуршинский Батыревский	229 многосложник — 95
	ТАССР	Дрожжановский	

Значимость этих 37,6% многократно возрастает, если обратить внимание на качественную сторону песен: многосложник связан только с традиционными, самобытными (и т. д. и т. п.) жанрами низового чувашского фольклора, что видно из табл. 2:

Таблица 2

Жанры	Формы стиха	Много- сложник	7—8- сложник	Иные формы
Хайна юрри — гостевые		×		
Їаварни юрри — масле- ничные		×		
Пумилкке юрри (юпа юрри) — поминальные		×		
Нартукан юрри — нар- дуган (род святоч- ных)		×		
Салтак юрри — рекрут- ские		×		
Улах юрри — посиде- лочные		×		
Їенё хайа юрри — песни новой родни (после- свадебные)		×		
Ниме юрри — помочан- ские		×	×	
Туй юрри — свадебные		×	×	×
Хёр йёрри — плач не- весты			×	
Уяв (вайй) юрри — хо- роводные, игровые, зесенние-ритуальные			×	×
Сайпка юрри — колы- бельные			×	×
Хальхи хёрсен юрри — поздние лирические девичьи			×	×
Такмаксем — такмаки (род припевок)			×	

Небольшие исключения в таблице опущены, так как абсолютной диалектной чистоты в фольклоре, собранном на указанных территориях, не может быть: слишком сложна история заселения этих мест (хотя бы за последнюю тысячу лет). Но низовой компонент тем не менее явственно обрисовывается уже в количестве примеров. Исключения же ничтожны по сравнению с ним.

Четкая жанровая отнесенность 7—8-сложника и многосложника указывает на глубокие, не поверхностно-формальные особенности форм стиха. Для жанров, связанных с многосложником, свойственен особый круг образов, поэтических приемов. Стихотворные тексты этих песен относительно свободно перемещаются из жанра в жанр (это — свойство чувашской народной песни вообще) не только благодаря единству их формы-структуры (существенный момент!), но главным образом благодаря их образно-эмоциональной родственности. Также немало важно отметить, что бытование этих песен (многослоговых) не связано с танцем, шагом — свободно от всякого размеренного движения, ведущего к равномерно-периодической организации. Песни гостевые, посиделочные, поминальные, новой родни, свадебных гостей (и т. д.) поются за столом, сидя; песни масленичные, рекрутские — и за столом, и во время катания в санях на лошадях. Здесь находят себе частичное объяснение ритмические особенности этих песен.

Для обозначения этой формы, выполняющей «интегрирующую» (в смысле объединения ряда жанров) функцию в низовом фольклоре и наиболее специфическую для него, язык не сохранил (не имел?) специального термина. Учитывая важность ее положения в чувашском фольклоре, с целью ее выделения и упрощения дальнейших объяснений мы будем именовать ее, в соответствии с названием низовой этнографической группы народа, *форма «анатри»* или *стих «анатри»*.

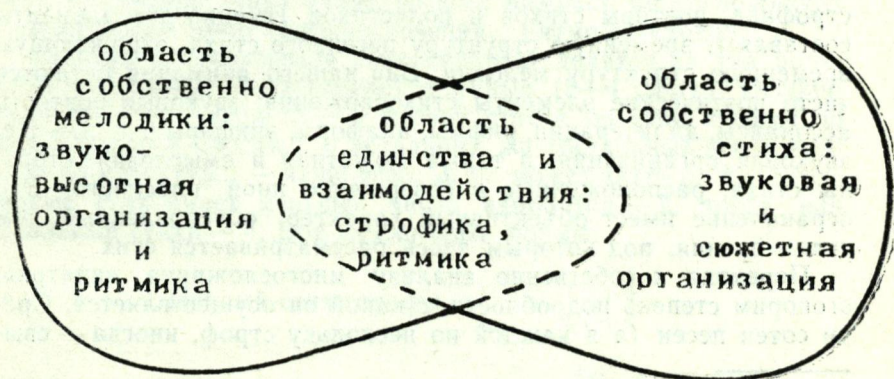
В литературе известен термин *одиннадцатисложник*. Но для нашего случая он неудачен, так как в стихе далеко не всегда бывает ровно одиннадцать слогов, поэтому называть его без примечания «одиннадцатисложником» — значит вводить читателя в заблуждение. Термин *стих (форма) «анатри»* подразумевает, вместе с тем, определенное распределение цезур, определенную форму строфы, определенный тип стихосложения, национальную принадлежность, наконец, — чего трудно ожидать от широкоупотребительных терминов.

Анализ строения низового многосложника одновременно связан с анализом песенного напева, по меньшей мере — с учетом того, что стих народной песни никогда не декламируется, но всегда интонируется.

Известно, что развертывание музыкальной и поэтической мысли в песне — два параллельных, соприкасающихся, но и отличных друг от друга процесса, каждый из которых подчинен своим специфическим закономерностям. Моментом, их объединяющим, является форма-структура (в том смысле, какой придается этому понятию теорией музыки) строф, их элементов, целой песни. Архитектоники стиха и мелодии в народной песне совпадают по необходимости, рождаясь и существуя одновременно, синкретично. Если в музыке форма в широком смысле (как структура и как процесс) есть существенная и главная

субстанция художественной мысли, то в стихе, помимо формы, мысль выражается в понятийном содержании слова. Свобода изложения этого содержания резко ограничена структурными и ритмическими канонами, которые свое наиболее полное и чистое выражение находят именно в мелодической «оболочке» песни. Иными словами, мысль стиха оформляется во времени как отражение структуры напева. С другой стороны, каноны слоговой структуры стиха являются определителями масштабов и цезур музыкальных предложений и фраз. Поэтому о временной структуре стиха народной песни можно говорить в определенном смысле как об отражении и источнике музыкальной формы-структуры. Взаимоотношения двух основных компонентов народной песни — текста и мелодии — можно изобразить следующим образом:

Таблица 3



Предметом статьи служит та область, где формообразование мелодии и формообразование стиха имеют прямые связи, где наблюдается единство и взаимокоординация синтаксических структур стиха и музыки (см. центральную часть табл. 3). Эта область таит много неизведанного. Никто не отрицает органическое единство стиха и музыки в народной песне³, где, по сло-

³ Основательную попытку опровергнуть существенность этой связи в русской народной песне сделал лишь М. П. Штокмар, весьма эмоционально отстаивавший свою точку зрения: «Одно из двух: либо народное стихосложение в принципе есть такое же стихосложение, как и всякое другое, и должно изучаться филологическими средствами, либо оно вообще не есть стихосложение, и тогда — зачем вмешиваться? — пусть себе входит, куда ему угодно» (Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952, стр. 11). Под «куда угодно» подразумевается сфера музыковедения.

С точки зрения сегодняшней теории музыки не представляет особого труда отразить нападки М. П. Штокмара на «посягательства» музыкантов. Он

вам Белинского, «почти уничтожаются границы, разделяющие поэзию от музыки». На практике же существует «параллельное, но изолированное, раздельное исследование текста и мелодии», не достигающее цели — раскрытия содержания и формы народной песни, поскольку «песня поется, и ее содержание выражает не только слово, но и мелодия, и ритмический ее строй; песенный образ не тождествен образу стихотворному»⁴.

Не беря на себя емкую и ответственную задачу решения «стихомузыкальной» проблемы, а также учитывая национальную особенность чувашского песенного стихосложения (поэтому — и не всеобщность его закономерностей), мы все-таки попытаемся хоть частично прояснить ее анализом тех именно граней, которыми соприкасаются поэзия и музыка, которые взаимно приспособлены и прилажены друг к другу, будучи составными частями еще не распавшегося (как в профессиональном искусстве) синкретического единства народной песни.

Таким образом, из числа элементов поэтики народного стиха здесь рассматриваются лишь слоговая структура (ритмика), строфика, повторы стихов и полустихов. Именно эти элементы составляют временную структуру песенного стиха, отражающую временную структуру мелодии. Вне нашего внимания остаются чисто поэтические элементы стихосложения: звуковые повторы, ассонансы, аллитерации, рифмы, анафоры, эпифоры и т. п. — т. е. звуковая организация, а также сюжетная и смысловая стороны стиха, расположенные в совершенно иной плоскости. Это ограничение имеет объективный характер, обусловленный тем углом зрения, под которым здесь рассматривается стих.

Переходя к собственному анализу многосложника «анатри», оговорим степень подробности, с какой он осуществляется. Среди сотен песен (а в каждой по несколько строф, иногда — свы-

спорит (и не без основания!) с так называемой тактовой теорией. Но музыкальная фольклористика уже давно отказалась от нее, хотя взамен и не создала пока целостной концепции. Отсутствие такой единой концепции ритмической организации народной музыки объясняется недостаточной изученностью конкретных типов ритмической организации в различных музыкальных культурах и, следовательно, способов взаимодействия стиха и мелодии в конкретных культурах, а внутри них — в различных жанрах и формах. Поэтому, в некоторых частных вопросах соглашаясь с критикой М. П. Штокмара, полагаем все же, что факт существования песенного стиха, который не живет вне музыкально организованного интонирования (а потому это и не «такое же стихосложение, как и всякое другое»), до сих пор никем не опровергнут. А поиски чисто филологических основ песенного народного стиха продолжают (отчасти и под влиянием книги М. П. Штокмара. Так, М. Л. Гаспаров считает, что музыкальная теория русского народного стихосложения «по-видимому, похоронена критикой М. П. Штокмара». — «Современный русский стих». М., 1974, стр. 352.). Тем не менее до сих пор они приводят к уклончивым заявлениям, вроде: «Проблема метрики русского народного стиха — одна из наиболее запутанных в стиховедении» (М. Л. Гаспаров. Указ. соч., стр. 352), или: «...Единого общепринятого взгляда на строение народного стиха еще не существует» (А. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966, стр. 169).

⁴ В. Е. Гусев. Эстетика фольклора. Л., 1967, стр. 88.

ше десятка), как и в каждом живом, из жизни взятом явлении, можно обнаружить единичные отступления от основного, «нормативного» типа. Они не имеют склонности к систематичности и, по-видимому, являются случайными. На этом основании мы не будем почти касаться подобных отступлений, полагая главной своей задачей по возможности полное и точное описание основного типа формы. Точно так же мы оставляем без внимания дополнительные фразы-вставки, усложняющие изредка структуру строфы (не изменяя ее сущности), и припевы — явление, очевидно, позднее в песнях типа «анатри».

1. Структура стиха

Стих (строка) многосложника «анатри» сжат четкими структурными рамками, которые не поддались позднейшим процессам, столь подточившим единство его строфики (см. об этом в разделе о простой строфе) и даже единство музыкальной ритмики. Структура стиха едина во всех низовых многосложниках и имеет много точек соприкосновения с ритмом мелодий.

Каждый многослоговый стих «анатри» делится на два полустаха — большой (6—7 слогов) и малый (3—4 слога). Особенность малого полустаха — в первой строке простой строфы он всегда равен 4 слогам*, в остальных же (остальные все одинаковы по структуре) — чаще всего 3, но может быть и 4. То есть первый стих имеет меньшее число вариантов — 2, тогда как остальные стихи — 4. Вот их слоговые формы:

Первый стих строфы $\left\{ \begin{array}{l} 6+4 \\ 7+4 \end{array} \right.$

Остальные стихи строфы $\left\{ \begin{array}{l} 6+3 \\ 7+3 \\ 6+4 \\ 7+4 \end{array} \right.$

Важнейший признак постоянной цезуры между полустахами — обязательный словораздел. Помимо постоянной цезуры в стихе «анатри» часто (но не всегда) бывает еще одна цезура —

* Эта особенность малого полустаха кажется на первый взгляд незначительной, однако на практике она имеет колоссальное значение как признак особой природы стиха. Например, следующие стихи имеют близкую схему 7+3 7+3 слога:

Серем усса вир акрём, вир акрём,
Серем усса вир акрём, вир акрём,
Ай да люли вир акрём, вир акрём,
Ай да люли вир акрём, вир акрём.

Это — текст хороводной песни, не имеющей ничего общего (кроме сходства схемы) с формой «анатри».

внутри большого полустиха, делящая его на две неравные части: 4+3 (или 4+2) слога. Она также отмечается словоразделом. Эта структура во всех деталях видна в табл. 4, где приведено несколько типичных строф из разных районов Чувашии, Татарии, Башкирии.

Исполнителями хорошо ощущаются цезуры в стихе «анатри». Построение стиха и мелодии часто связано с их расположением. Например, внутристиховые повторы, если они есть в стихе, отражают его структуру. Типичен повтор четырехсложной группы:

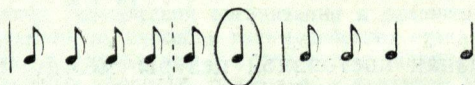
Пример 1. Бижбулякский р. БАССР.

Приведено только начало строфы.



Из примера видно, что повтору в стихе сопутствует и мелодический повтор. Благодаря им хорошо ощущаются обе цезуры (постоянная и внутренняя), поскольку последние расположены на гранях повторяемых построений. Во второй строфе этой же песни повтор сохранился лишь в мелодии, т. е. повторы в стихе и мелодии не имеют жесткой связи друг с другом и могут существовать как параллельно-одновременно, так и автономно.

Постоянная цезура обнаруживается и в ритмической форме напевов. Так, при шестислововом большом полустихе обычно она отмечается более долгим звуком:



В характерных мелодиях южночувашской зоны цезуры подчеркнуты ритмом, особенно постоянная (обращает на себя внимание своей необычной протяженностью, см. пример 2), а также внутренняя (в примере 2 — в каждом стихе), никогда не выделяемая в ритмических рисунках закамских песен*:

* Точно так же в южночувашской зоне записаны стихи, где внутреннюю цезуру отмечает частица ой (см. табл. 5, последняя строфа).

Пример 2. Дрожжановский р. ТАССР.

Ту - сáм кё - пи са - ра́ тўм-ми кё - мёл.

Ту - сáм кё - пи са - ра́ тўм-ми кё - мёл.

И - лем - лё вёт сáп - ла тр - ла - сан.

Цезура также ясно выделяется через посредство так называемых «наполнительных» элементов текста, тяготеющих к концам и началам полустихов. Наиболее распространены асемантические частицы *та (те)* — перед цезурами, *ай (ой, най, май)* — после цезур. Типичные точки их расположения в стихе показаны в табл. 5. Как видно, эти частицы четко дифференцируются по отношению к цезуре. Кроме этих частиц, в текстах чувашских песен можно встретить множество иных «наполнительных» элементов — аффиксов, местоимений, односложных слов, обильно содержащихся и в речи. Они не имеют принципиального характера, не изменяют сути, а лишь придают тот или иной оттенок эмоционального отношения к предмету. В песне они также тяготеют к цезурам*.

Колебание числа слогов в стихе «анатри» имеет свои закономерности. Если рассмотреть связь расположения цезур с числом слогов, то обнаруживаются точки стиха, где отдельные слоги могут безболезненно для формы стиха исчезать и появляться. Эти точки сосредоточены вокруг постоянной цезуры. В табл. 4 они отмечены как *зона седьмого слога* и *зона 1 слога малого полустиха*.

Анализируя стихи «анатри», можно убедиться, что «зона седьмого слога» представлена практически всегда «наполнительным» слогом — частицей или аффиксом. Заполнение этой

* В песенных стихах также ярко проявляется стяжение согласных (в стиховедении также существует термин *синкопа*). Обычно это гласные неполного образования *й* или *ё* (тваня́м, сварни, врене, пирн, вместо: та́ваня́м, са́варни, ве́рене, пирё́н) и элизия гласных между словами (атть-анне, асл урам, вместо: атте-анне, асла́ урам). Все это делает язык песни необычайно эластичным, гибким, что и позволяет существовать жестким слогочислительным нормам формы «анатри».

Большой полустих 6—7 слогов				Постоянная цезура	Малый полустих 3—4 слога	
4 нормативных слога	Внутренняя цезура	2 норма- тивных слога	Зона седь- мого слога		Зона 1 сло- га ма- лого полу- стиха	3 нормативных слога
Эп пѣлместѣн Шухайшлатѣп Шухайшлатѣп		нимѣн пѣрле пѣрле	— — —		ай ай ай	калашма пурѣнма пурѣнма
Шухайшламан Шухайшласан Шухайшласан		чуне пушам пушам	— — —		шу- ай ай	хайшам шук шавранать шавранать
Кѣркуннехи Чан-чан мамѣк Чан-чан мамѣк		пише- пулса пулса	-нѣн та та		ай — —	тѣррисем вѣсинччѣ вѣсинччѣ
Суркуннехи Чан хурт ами Чан хурт ами		хайва- пулса пулса	-нан та та		ай — —	кайчаксем вѣсинччѣ вѣсинччѣ
Юрттарар-и Аслѣ шулта Аслѣ шулта		паян шур юр- шур юр-	— -сем -сем		чуп- — —	-тарар-и пур чуне пур чуне
Ама юрла- Сар куркисем Сар куркисем	мастѣр	сайра сайра	та та та		кѣр- — —	-леместѣр тивет-и тивет-и
Улма йывѣс Улма йывѣс Улмисем пул- Улмисем пул-		лартса лартса -манни -манни	— — — —		шив- — — —	-сем сапса шив сапса мѣн усси мѣн усси
Хура шуна Пар ут кѣлме- Пар ут кѣлме-		шапла -сѣрех -сѣрех	— — —		ай — —	пулатъ-и шавать-и шавать-и

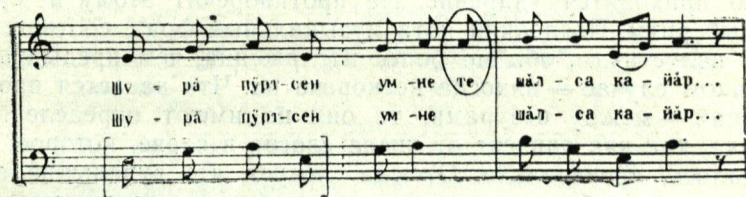
зоны; следовательно, подвержено в какой-то мере субъективной прихоти исполнителя. Возможность седьмого слога «запрограммирована» в музыкальном ритме, который имеет в большинстве случаев «резервную» долю в этом месте. Поэтому не так уж

	цезура		цезура
Анатра пёр		пахча та	шур купаста
Турат хушма- Турат хушма-		сăрах та, сăрах та,	ай, пуç пулмё, ай, пуç пулмё.
Ай мён тавар, Майяр катса		тавансем, майяр теш	ай, мён тавар, мён тавар.
Вăрманти те Сулсисем те Сулсисем те		йывăç ешёл те, ешёл те,	ай, мён тёрлё, ай, сав тёрлё, ай, сав тёрлё.
Атте хура Атте хура Хура пёккём, Хура пёккём,		лашана, ой, лашана ой, аста та ой, аста та	ой, кўлнё чух, кўлнё чух, терён-ха, терён-ха.

редки случаи одновременного существования шестисложного и семисложного вариантов при пении двух или более людей:

Пример 3. Аксубаевский р. ТАССР.

Приведено начало строфы.



Впрочем, надо добавить, что «необязательность» седьмого слога служит основанием существования и таких мелодий, где «резерв» в музыкальном ритме отсутствует и, следовательно, седьмой слог практически никогда не встречается*.

Иные свойства имеет зона 1 слога малого полустиха. Она всегда заполнена в первой строке строфы — наиболее часто частией *ай*. В остальных стихах эта зона может быть как свобод-

* Если в верховых мелодиях вполне возможно раздробление одной из восьмых надвое и вставка на этом месте «лишнего» слога, то в мелодиях типа «анатри» это — редчайшее исключение.

ной, так и заполненной в связи со строением мелодии — есть или нет в ней ритмический «резерв». Частица *ай* вообще употребляется почти только для заполнения этой зоны*.

Совершенно ясно, что внутри полустихов, между цезурами, длина слов, расположение словоразделов абсолютно произвольны.

Чередование 6—7 слогов или 3—4 слогов в полустихах есть лучшее доказательство нестойкой природы стиха «анатри». При попытке определить количество стоп оказывается, что в одном и том же стихе при одинаковом ритме возможно одновременно разное число стоп. Это, конечно, абсурдно, даже если выбрать столь подходящую строфу для разбивки на стопы, как следующая:

/Татрәм/кёпсе/эпё||татрәм/кёпсе/

/Ѕӱл ту/сине/ларса||эп/суй/-ларәм/

/Ѕӱл ту/сине/ларса/та||эп суй/-ларәм/

Можно попробовать и иную группировку слоговых групп (по три), все равно окажется, что слог *та* образует новую слоговую группу, хотя фактически оба последних стиха тождественны друг другу и стихотворно, и музыкально, разница — в заполненности зоны седьмого слога. От присутствия частицы ничего в ритме не изменилось. Но если встать на точку зрения стопной теории — появилась новая слоговая группа (неполная), т. е. стих качественно изменился.

Известно, что, вопреки принятым в последнее время литературным нормам, в низовом диалекте чувашского языка ударение «почти всегда падает на последний слог независимо от того, состоит ли он из гласного полного образования или редуцированного»⁵. Поэтому при наличии постоянных словоразделов на последний слог перед цезурой при чтении такого стиха обязательно приходится ударение. Не противоречит этому и музыкальный ритм. Последняя нота музыкальных фраз, соответствующих полустихам, обычно более протяженна, чем предыдущие, во всяком случае — никогда не короче их. Что касается прочих ударений — между цезурами, то они не имеют определенного порядка, так как зависят от числа слогов в слове, которое, как отмечалось, произвольно. Отсюда следует, что чувашский стих типа «анатри» обладает всеми существенными признаками силлабической системы стихосложения. К таким признакам относятся: а) слогочислительные нормы, б) постоянная цезура, делящая стих на части, в) ударение, падающее на последний перед цезурой слог. Недвусмысленность определения типа сти-

* Частица *ай* всегда связана с трехсложной группой малого полустиха. Любопытно, что и после внутренней цезуры эта частица все равно сопровождается тремя слогами (см. последнюю строфу из табл. 5), хотя в целом форма стиха нарушается — 8+3 слога (пример весьма редкий, подобран для таблицы как иллюстрация связи частицы с внутренней цезурой).

⁵ В. Г. Егоров. Современный чувашский литературный язык. Чебоксары, 1971, стр. 199.

хосложения формы «анатри» представляется крайне важной для чувашского стиховедения, так как до сих пор нет единого взгляда на систему стихосложения в народной песне. А последняя, безусловно, не являясь единой во всех своих проявлениях. В низовых песнях имеются и другие формы стиха, кроме «анатри», с иными свойствами. Мы не рассматриваем их в данной статье. Еще более велики отличия в стихах верховых чувашских песен⁶. Поэтому всякие общие определения системы чувашского стихосложения, не учитывающие территориальных, диалектных, жанровых особенностей, неправомерны и бесперспективны⁷.

* * *

Мелодия «анатри» формировалась в едином процессе со стихом. Их полное единство обнаруживается во многих примерах, где мелодический ритм — простейший. Всем слогам соответствуют одинаковые длительности — восьмые. Только в заключительном кадансе последние слоги удлиняются, что необходимо с точки зрения музыкальной логики (протяженность тона — важнейшее качество мелодического каданса), см. пример 4.

Пример 4. Дрожжановский р. ТАССР.

1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 1/8
1 слог 2 слог 3 слог 4 слог 5 слог 6 слог 7 слог 8 слог 9 слог 10 слог
хам сав на юр ра̃м сен ай юр ла ра̃м

1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 КАДАНС
1 слог 2 слог 3 слог 4 слог 5 слог 6 слог 7 слог 8 слог 9 слог 10 слог 11 слог
хам сав на юр ра̃м се не ай юр ла ра̃м

1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 КАДАНС
1 слог 2 слог 3 слог 4 слог 5 слог 6 слог 7 слог 8 слог 9 слог 10 слог 11 слог
и лем те в̃ст сав̃ да та юр юр ла сан

⁶ Кардинальное отличие стиха «анатри» от некоторых верховых (анат енчи) типов стиха видно хотя бы из переменности числа слогов в верховых (анат енчи) песнях. Пример см. в нашей работе, опубликованной в сб.: «Чувашское искусство. Труды ЧНИИ», вып. 70. Чебоксары, 1976, стр. 67—68.

⁷ Имеются в виду определения, данные собирателями и исследователями в XIX в., а также в начале нынешнего. Такова же концепция Н. И. Иванова о «силлабо-тонизированной» системе чувашского стиха, восходящей к силлабонике. См.: «О чувашском народном стихосложении». Чебоксары, 1957, стр. 34—35 и др.

Попытки определить, что древнее — слогочислительный ритм стихотворного текста или «речитирующий» ритм ровного «пропевания» этих слогов в мелодии, обречены, без сомнения, на бесплодность. Но вопрос, каким путем сформировался описываемый слогочислительный ритмический канон, этим не снимается.

Думается, что логически вполне вероятен ход развития устного стиха, предположенный В. М. Жирмунским. Суть его теории выражена в следующем: «...Основой ритмизации [тюркского] устного народного эпического стиха служил первоначально не принцип изосиллабизма, а ритмико-синтаксический параллелизм, при относительно свободном счете слогов... Как следствие этого ритмико-синтаксического параллелизма... развивается грамматическая рифма... Языки агглютинирующего типа... особенно склонны к подобного рода грамматическим рифмам благодаря морфологической однозначности аффиксов... Одновременно с развитием конечной рифмы как границы словесного ряда происходит и выравнивание слогового объема этого ряда, дифференциация короткого и долгого стиха по форме и жанровой функции и закрепление (в границах, допускающих некоторые колебания) постоянного числа слогов в том и другом. Слоговое выравнивание в конечном счете также является одним из результатов ритмико-синтаксического параллелизма: равенство числа слогов в параллельных стихах ведет тем самым к приблизительному равенству числа слогов. На последующей ступени развития звуковые средства организации стиха обособляются и становятся автономными: счет слогов выступает теперь как господствующий метрический принцип...»⁸.

Как видим, реконструируя типологическую последовательность формирования тюркского стиха, филолог обходится без учета музыкального «компонента» — атрибута народной поэзии. С другой стороны, анализ ритма музыкальных фраз песен «анатри», если его отделить от стихотворного текста, не обнаруживает каких-либо известных нам сегодня имманентных музыкальных закономерностей (вроде равномерной периодичности, повторности, квадратности и т. п.). Исключение составляют лишь упомянутые выше каденционные удлинения тонов*. Таким образом, мы допускаем предположение, что на процесс формирования слогочислительного ритмического канона «анатри» оказали влияние факторы, указанные В. М. Жирмунским. Поэтому и откристаллизовались столь замысловатые музыкально-ритмические рисунки, подчас совершенно неудобные для ис-

⁸ В. М. Жирмунский. Тюркский героический эпос. Л., 1974, стр. 652, 667—668.

* Речь идет о безусловно архаичных ритмах, в которых каждому слогу отвечает одна временная доля мелодии. На этой основе, очевидно, сформировались и иные рисунки ритма. Их рассмотрение выходит за рамки темы статьи.

полнителя, воспитанного на музыке европейского типа, но столь естественные и обыкновенные в устах чуваша-анатри. Тем не менее учет музыкального «компонента» песенной формы позволяет уточнить, применительно к нашему случаю*, по крайней мере одно из положений филолога. В. М. Жирмунский пишет: «...Устный народный силлабический стих... никогда не достигает полной равносложности: изосиллабизм в таком стихе обычно имеет лишь приблизительный характер»⁹ (ср. также его ремарку в скобках в вышеприведенной цитате — о колебаниях границ числа слогов). В чувашском стихе «анатри», — а это одна из форм тюркского стиха, — колебание числа слогов вовсе не означает приблизительного характера изосиллабизма песни как целого. Изосиллабизм имеет в ней абсолютный характер благодаря стабильности музыкального ритма. Мелодия стала носителем изоритмической нормы песни «анатри». А стих, избавленный от слогочислительных обязанностей, чувствует себя свободно — отсюда и зоны, где от присутствия или отсутствия слога в стихе ровным счетом ничего не меняется. Свобода стиха обеспечена твердостью мелодического ритма, заменившего собой, или, лучше сказать, объективировавшего в себе ритмическую инерцию стиха. Именно музыкальный ритм заставляет исполнителей безошибочно и бессознательно достигать точного слогового соответствия текста канонизированной форме. Текст же чувашских песен представляет собой благодарный материал в силу отмеченных выше особенностей морфологии чувашского языка, в котором словесные сочетания весьма податливы при давлении со стороны неизменной слоговой конструкции стиха «анатри».

Изосиллабический ритмический строй мелодии стал чем-то вроде твердого неизменяемого скелета и для звуковысотной линии. Последняя более свободна — как правило, в деталях варьируется из куплета в куплет.

2. Понятия простой и сложной строфы. Структура сложной строфы

В настоящее время у чувашей нет песен нестрофической формы. То есть любая чувашская песня разворачивается в виде повторяющих друг друга структурно музыкальных периодов и групп стихов, объединенных общей мыслью. Равенство форм этих строф друг с другом не бывает абсолютным. Но изменения в построении ряда строф касаются второстепенных деталей, не имеют существенного характера, не имеют сквозной направленности в какую-либо сторону. Следовательно, мы можем считать

* Надо еще изучить с этой точки зрения песенные стихи других тюркских народов. Не исключено, что сказанное ниже может быть отнесено и к ним.

⁹ В. М. Жирмунский. Тюркский героический эпос, стр. 650.

все строфы* одной песни по форме равнозначными друг другу.

Таким образом, песни типа «анатри» всегда организованы по строфам. Но если сопоставить строфическую разбивку низовых песен в нотных записях и в чисто текстовых, бросаются в глаза несовпадения. Отрезок песни, определяемый обычно понятием «стихотворная строфа» (версострофа), оказывается далеко не всегда равным отрезку, определяемому как музыкальная строфа (мелострофа). Происходят эти несовпадения от того, что филологи при определении строфы исходят из смыслового содержания стихотворного текста¹⁰, а музыковеды — из структуры и содержания музыкального периода. Возникает противоречие разных точек зрения на один и тот же предмет. В принципе это противоречие, однако, должно быть разрешимым, т. к. содержание произведений устного народного творчества находит свое выражение только в веками апробированных формах, с которыми содержание никогда не вступает в открытый конфликт (в противном случае это не будет фольклором как таковым). Содержание отражается в форме — форма накладывает свой отпечаток на содержание фольклорного произведения. По этой причине в народном стихе нет переноса (*enjambement*), столь часто встречающегося в произведениях поэтов-профессионалов¹¹. Уже одна строка текста народной песни представляет собой относительно законченную часть мысли — относительно законченный синтаксический ряд. Вся мысль излагается в сочетании нескольких стихов, образующем строфу. Поскольку большинство строф чувашских народных песен строится по принципу образно-синтаксического параллелизма, то в пределы одной строфы попадают две законченные мысли, тесно привязанные друг к другу смыслом и конструкцией. Об относительной законченности каждого элемента народного стиха метко сказал П. Д. Голохвастов: «У русского народа песня что венок, стих что цветок, стопа что лепесток: все и каждое по-своему целено»¹². Эти слова можно повторить в адрес чувашской песенной поэзии. В конечном счете оказывается, что каждой относительно законченной части мысли стихотворного текста народной песни соответствует и определенная форма: стих — тактометрический период, строфа (либо полустрофа) — метрический цикл. Верным будет и перевернутое положение, что каждому структурно-

* В дальнейшем, с целью уточнения смысла и установления единства терминологии, мы будем именовать музыкальную строфу *мелострофой*, стихотворную строфу — *версострофой* и их синкретическое единство — *строфой*.

¹⁰ А. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966, стр. 289: «...Строфа — это сочетание нескольких стихов, объединенных общей мыслью». В народной песне разбивка на строфы может быть связана также с появлением припева (рефрена), относительно свободного от смыслового содержания текста. Но припев встречается не так уж часто.

¹¹ См. об этом сводку мнений разных авторов в кн.: Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, стр. 102—103.

¹² Цит. по указ. кн. Л. И. Тимофеева, стр. 102.

му элементу народного стиха соответствует относительно завершенная мысль или ее часть (без переносов). Соответствие имеется и между формами, стихотворными и музыкальными. Стиху соответствует музыкальное предложение (или фраза), строфе — музыкальный период (мелострофа). Но, как уже было сказано, в версострофе могут быть объединены и две параллельные мысли. Здесь-то, главным образом, и обнаруживаются расхождения в понимании строфы между филологом и музыкантом. Филолог, глядя на следующий пример, с полным основанием определит, что приведена одна версострофа, а музыковед будет утверждать, что здесь две равных друг другу мелострофы:

Пример 5. Аксубаевский р. ТАССР.

ху - ра вӑр-ман ур -лӑ га каҫ - нӑ тух -не.

Ка - йӑк сас - си хӑл -ха - ран, ай, кай - ма - рӗ. (

Ка - йӑк сас - си хӑл -ха - ран, ай, кай - ма - рӗ.

ҫак тӑ - ван -сеи пат -не ге, ай, кил - сес -сӗн (

Тул -ли кур -ка а -лӑ - ран, ай, кай - ма - рӗ.

Тул -ли кур -ка а -лӑ - ран, ай, кай - ма - рӗ.

Через темный лес да ехали когда,
Птичий гомон из ушей, ай, не уходил,
Птичий гомон из ушей, ай, не уходил.
К этим родным да, ай, пришли когда,
Полный ковш из рук, ай, не уходил,
Полный ковш из рук, ай, не уходил.

Свести к «общему знаменателю» эти точки зрения по отношению к чувашской песне можно только разделив понятие *строфы вообще* на понятия *простой строфы* и *сложной строфы*.

Простая строфа «анатри» равна по объему: а) одному завершенному простому музыкальному периоду; б) одному завершенному метрическому циклу; в) с точки зрения смыслового со-

держания — одной относительно завершенной мысли текста (обычно — половины синтаксического параллелизма, если таковой имеется, значительно реже — четвертой его части. См. примеры 8 и 9).

Сложная строфа, соответственно, образуется при сочетании двух (редко больше) простых строф (музыкальных периодов, метрических циклов, частей синтаксического параллелизма). Определяющий момент образования сложной строфы, как видим, — смысловое содержание, на которое в его чистом виде и опираются филологи. Напротив, простая строфа, как следует из перечисления трех ее признаков, определена преимущественно структурой.

Выразить серьезное сомнение в объективном существовании сложной строфы могут музыканты. Как явствует из вышеприведенного примера 5 и из тысячи других случаев, музыкальная форма может не подтверждать существования сложной строфы. Входящие в ее состав простые строфы с точки зрения структуры и музыкального содержания совершенно равнозначны между собой и с любой последующей простой строфой. То есть в музыке данной и множества других песен нет ни малейших признаков попарного объединения строф. На еще большие сомнения наводит факт существования песен с припевами, «разрубающими» каждую сложную строфу на две части:

Пример 6. Янтиковский р.

Ир пулатъ-ши паян, каş пулатъ-ши,	Утро ли настало сейчас, ночь настала ли,
Элле хёвел аннă вăхăт-ши ?	Или заката солнца время ли?
Юхатъ юхăмшыв,	Течет поток,
Юхатъ малалла,	Течет вперед,
Иртет пирн ёмёр,	Проходит наша жизнь,
Килмест саврăнса.	Не вернется вспять.
Ыр курать-ши пуçăм,	Добро видит ли моя головушка,
ыр курмасть-ши,	добра не видит ли,
Элле телей пётнĕ вăхăт-ши?	Или потери счастья время ли?
Юхатъ юхăмшыв,	Течет поток,
Юхатъ малалла,	Течет вперед,
Иртет пирн ёмёр,	Проходит наша жизнь,
Килмест саврăнса.	Не вернется вспять.

Но есть также и противоположные факты, неоспоримо доказывающие объективность существования сложной строфы. Такое доказательство видим в ряде песен с припевами, замыкающими именно сложную строфу, а не каждую простую, как было в примере 6. Такие примеры немногочисленны, но многозначительны. Нет сомнения, что именно смысловое содержание текста организует из двух развернутых периодов плюс припев весьма сложную (для жанра песни) музыкальную форму, которая не могла бы существовать самостоятельно без осознания самими исполнителями целостности сложной строфы:

Пример 7. Янтиковский р. ЧАССР (см. также пример 13).

Аста каян, чёкеҥ, сума́р вите́р,
Аста каян, чёкеҥ, сума́р вите́р,
Ик сунату вите́р шыв юхтарса,
Ик сунату вите́р шыв юхтарса.

Аста каян, та́ван, инсе су́ла,
Аста каян, та́ван, инсе су́ла,
Ик хура ку́сунтан ку́ссу́ль юхтарса,
Ик хура ку́сунтан ку́ссу́ль юхтарса.

Куда летишь, ласточка, под дождем,
Куда летишь, ласточка, под дождем,
Сквозь оба крыла капли проливая,
Сквозь оба крыла капли проливая.

Куда держишь, родной, далекий путь,
Куда держишь, родной, далекий путь,
Из обонх черных глаз слезы
проливая,
Из обонх черных глаз слезы
проливая.

Припев:

Хушса юрламалли:

Ай-хай, та́вансем, ай, ме́н та́вар?
Май́арах та катса, ай, те́ш та́вар,
Май́арах та катса, ай, те́ш туса,
Май́арах та катса, ай, те́ш туса,
Еме́р пе́рле, ай, пура́нар,
Еме́р пе́рле, ай, пура́нар.

Ах-хай, родные, ай, что же сделаем?
Орешки да разлушив, ай, ядрышки
достанем,
Орешек да разлушив, ай, ядрышко
достав,
Орешек да разлушив, ай, ядрышко
достав,
Век вместе ай, давайте проживем,
Век вместе, ай, давайте проживем.

Филологи, со своей стороны, исходя из единства содержания сложной строфы, могут выразить сомнение в необходимости понятия простой строфы. Такое сомнение может появиться при игнорировании точной ритмической формы стиха (не так уж редком на практике). Здесь следует вспомнить, что стиховедение различает не только строфы, но и равные им по объему метрические циклы — высшую метрическую меру, которая является основой ритма каждой отдельной части синтаксического параллелизма. Указанная в разделе о строении стиха разница структуры начальной и последующих строк строфы (в малом полустигхе) свидетельствует, что между стихами одной простой строфы имеется функциональное подразделение на начальный и остальные стихи, благодаря чему простая строфа представляет собой структурно нечто целое. Ритм начальной строки простой строфы точно повторяется в следующей простой строфе, точно так же и ритм второго, третьего стиха. Иными словами, даже полностью оставаясь на позициях филологии, можно обосновать объективность существования простой строфы. Дополнительно о том же свидетельствуют и примеры с припевом, делящим сложную строфу надвое.

* * *

Как уже сказано, объем сложной строфы определяется преимущественно по смысловым критериям, а их рассмотрение не является нашей задачей. Мы ограничимся лишь характеристикой тех признаков сложной строфы, которые связаны с ракурсом данной статьи.

Составные части (единицы) сложной строфы весьма крупны, т. к. они представляют собой законченные простые строфы. Сложная версострофа образуется из нескольких равных друг другу метрических циклов. Если попытаться изобразить сложную версострофу схемой, то необходимо различить смысловую и метрическую структуры стихотворного текста (каждая буква в схеме соответствует одной простой версострофе, или метрическому циклу):

$$\frac{AB}{AA} \text{ или } \frac{ABCD \text{ (смысл стихотворного текста)}}{AAAA \text{ (метрические циклы)}}$$

В сложной версострофе смысловая сторона, как видим, представляет собой динамическую, развивающуюся сторону стиха, а метрические циклы — повторяющуюся, неизменную. В такой повторности — существенное отличие сложной версострофы, т. к. в простой версострофе и смысл, и ритмический строй стиха имеют сквозное развитие (что особенно подчеркивается сквозным развитием мелодии). Но сложная версострофа вместе с тем и кладет предел сквозному развитию смысла в традиционных чувашских песнях: единой сюжетной повествовательной линии в них нет, почему их и называют иногда (явно неудачно) «бессюжетными». Одна сложная версострофа «анатри» может поменяться местом с другой, и смысл целого при этом не утрачивается, раскрываясь в афористической форме отдельных версостроф*.

Сложная строфа может состоять в типичных случаях из двух, иногда из четырех простых строф. В последнем случае целостность четырехчленной строфы никак не бывает выражена в структуре стиха или мелодии, отчего она теряет четкость своих очертаний в качестве строфы. Иногда она представляется исполнителю отдельной песней из четырех куплетов, как в следующем примере:

Пример 8. Янтиковский р. ЧАССР.

Кёркуннехи пиценён, ай, тәррисем
Чан-чан мамак пулса та вёсинччё,
Чан-чан мамак пулса та вёсинччё.

Осеннего осота, ай, верхушки,
Настоящей пушинкой став, да
летали бы,
Настоящей пушинкой став, да
летали бы.

* Это дало повод некоторым исследователям (М. Я. Сироткин, И. И. Одюков) называть строфу чувашской народной песни катреном. Но определение *катрен* неприменимо к песне типа «анатри», т. к. в ней очень мало примеров собственно четырехстиховых строф. Если даже во многих случаях сложная версострофа состоит из четырех разных стихов, то обязательные в песне повторения некоторых из них уже делают строфу не четырехстрочной, а иной. См. о структуре простой строфы.

Суржуннехи хăванан, ай, кăчăксем
Чăн хурт ами пулса та вĕçинчĕ,
Чăн хурт ами пулса та вĕçинчĕ.

Пире сăкăр-тăвар, ай, паракан
Хусях та пулса та тăринчĕ,
Хусях та пулса та тăринчĕ.

Эпир ёснĕ-синĕ, ай, ыранне
Сĕчĕ-пылĕ тулса та ларинчĕ,
Сĕчĕ-пылĕ тулса та ларинчĕ.

В некоторых районах встречается другой вид четырехчленной сложной версострофы, связанной с особой формой простых версостроф в этой зоне (со схемой АА, S R, см. ниже). Здесь всего четыре разных стиха, которые благодаря повторениям и рефрену S R объединяются в сложную версострофу общим объемом в двенадцать стихов — четыре простых строфы:

Пример 9. Шемуршинский р. ЧАССР.

Хура вăрман сĕнче хура пĕлĕт,
Хура вăрман сĕнче хура пĕлĕт.
Ой-хай, савнă туссăм, мăкăнь чечек

Тата мĕн савасси, ай, пур-ши-ха,
Тата мĕн савасси, ай, пур-ши-ха.
Ой-хай, савнă туссăм, мăкăнь чечек.

Пуçмăрсем савраç, чунсем айван,
Пуçмăрсем савраç, чунсем айван.
Ой-хай, савнă туссăм, мăкăнь чечек.

Тата мĕн курасси, ай, пур-ши-ха,
Тата мĕн курасси, ай, пур-ши-ха.
Ой-хай, савнă туссăм, мăкăнь чечек.

Весенней вербы, ай, сережки,
Настоящей пчелкой став, да летали бы,
Настоящей пчелкой став, да летали бы.

Нам хлеб-соль, ай, подающий,
Хозяином да став, да был бы,
Хозяином да став, да был бы.

Мы выпили-съели, ай, взамен (этого)
Молоко-мед, наполнив (кружки), да
стояли бы (на столе),
Молоко-мед, наполнив да стояли бы.

Над темным лесом темная туча,
Над темным лесом темная туча.
Ой-хай, мил друг, маковый цветок.

Что ж еще (из нее), ай, прольется,
Что же еще, ай, прольется.
Ой-хай, мил друг, маковый цветок.

Головушки юные, души наивные,
Головушки юные, души наивные.
Ой-хай, мил друг, маковый цветок.

Что ж еще (вы на свете), ай, увидите,
Что ж еще, ай, увидите.
Ой-хай, мил друг, маковый цветок.

Четность и симметричность построения, как видим, является закономерностью структуры сложной версострофы. Первая половина отражается в структуре и образном содержании второй половины. Естественно, при нарушении или ослаблении смысловой связи между частями параллелизма¹³ сложная строфа как

¹³ Уже Н. И. Ашмарин отмечал подобное: «...Часто эта связь, существующая между частями песни, только внешняя, скорее обуславливаемая общностью некоторых слов, созвучием и аллитерацией, нежели действительной аналогией...» (Н. И. Ашмарин. Очерк народной поэзии у чуваш.— «Этнографическое обозрение», т. XIII—XIV. М., 1892, стр. 45).

осмысленное целое утрачивает качество целостности, распадаясь на отдельные простые строфы. Парность простых строф также не всегда выдержана. Изредка отдельные простые строфы, внутри которых помещаются обе части параллелизма, соединяются со сложной строфой:

Пример 10. Похвистневский р. Куйбышевской обл.

Сат саванать саркайак юрланипе,
Эп саванап тавансем килнипе,
Эп саванап тавансем килнипе.

Сад радуется пению иволги,
Я радуюсь родных приходу,
Я радуюсь родных приходу.

Ах, ишет-ске лаланё, ах, ишет-ске,
Майракине шывран та илмесёр,
Майракине шывран та илмесёр.

Ах, плывет же олень, ах, плывет же,
Рога от воды да не отрывая,
Рога от воды да не отрывая.

Ах, кётрёмёр, тавансем, ах, кётрёмёр,
Чүречерен куша та илмесёр,
Чүречерен куша та илмесёр.

Ах, ждали мы, родные, ах, ждали
(вас).
От окошка глаз не отрывая,
От окошка глаз не отрывая.

Большая амплитуда варьирования размеров сложных строф (от двух до четырех простых) выражает принципиальное различие формообразования сложной строфы в сравнении с простой, обладающей значительно более жесткими стереотипами строения.

Более подробное рассмотрение смысловой и звуковой организации сложной строфы выходит за пределы нашей темы: здесь скрыты свои закономерности, описание которых остается за стиховедами.

3. Структура простой строфы типа «анатри»

Простая строфа является частью любой песни типа «анатри», входя в состав сложной строфы либо выступая автономно. Она требует наиболее подробного рассмотрения, т. к. содержит большое число закономерностей, характеризующих форму «анатри» в целом.

Внутреннюю структуру простой строфы образуют стихи и музыкальные предложения, которые в схемах обозначаются буквами латинского алфавита*.

По количеству объединяемых стихов можно говорить всего о трех основных разновидностях строфы типа «анатри» — двустишии, трехстишии, четырехстишии. Как правило, в одной песне все простые строфы, сколь много бы их ни было, имеют одинаковую структуру (об исключениях в южночувашской зоне см. ниже).

* Ниже даны схемы строф в виде дроби, числитель которой — схема мелострофы, знаменатель — схема версострофы. Вставки — дополнительные фразы — здесь опущены. Разъяснение используемых знаков см. далее в тексте

В построении простой строфы сталкиваемся с систематически дающим себя знать подразделением низового музыкального диалекта на два крупных низовых субдиалекта. Границей, определяющей территории их распространения, служит река Волга, поэтому естественно употреблять для их обозначения понятия *левобережной* и *правобережной зон*. Существует также термин *Закамье* (чув. *саккам*), что соответствует нашей левобережной зоне. Правобережную территорию низового субдиалекта можно назвать также *южночувашской зоной*, т. к. она включает в себя районы юга (юго-востока) Чувашии и примыкающие к ним районы ТАССР. Обе зоны примерно одинаково представлены в наших материалах. Исходя из сказанного, кажется целесообразным рассмотреть закамскую и южночувашскую строфы по отдельности, после чего попытаться прояснить их взаимные соотношения*.

А. Простая строфа в левобережье

Если сделать обобщающую сводку всех форм простой строфы типа «анатри», встречающихся в Закамье, то можно увидеть картину поразительного единообразия традиционной строфы:

Таблица 6

	Схемы простых строф	Количество примеров
Трехстишия	$\frac{ABB}{ABB}$ (в т. ч. со вставками К)	145
	Прочие формы	
	$\frac{ABB}{ABS}$; $\frac{ABB}{AAS}$; $\frac{ABKB}{ABKS}$ R	3
Двустиишия	$\frac{AB}{AB}$ (в т. ч. со вставками К)	44
	Формы с припевом	
	$\frac{AB}{AB} + \frac{R}{R}$; $\frac{AB}{AA} + \frac{R}{R}$; $\frac{AA}{AB} + \frac{R}{R}$	38
	$\frac{AB}{AA}$	6
Всего		236

* Субдиалектное подразделение низового фольклора проявляется и в структуре сложной строфы, о чем выше не было сказано. Все примеры сложной строфы с припевом зафиксированы в правобережной зоне. Из Закамья же пока имеется единственная запись чуть иного характера, возможно — случайная.

Все 236 примеров из Закамья являются либо трехстишием, либо двустушием. Безусловно господствующей над всеми является форма простой версострофы $\frac{ABV}{ABV}$, представленная подав-

ляющим большинством песен (см. примеры 5, 10), которое убеждает, при всей ненадежности количественных выкладок применительно к нашему материалу*. Данная форма обращает на себя внимание не только количественным доминированием. Она поразительно устойчива, несмотря на ее, казалось бы, внутренний «резерв» — повтор второго стиха В, дающий возможность развить содержание введением нового стиха; столь же допустимой кажется необязательность этого повтора (часто филологи так и записывают и публикуют тексты песен — без повторов). Тем не менее реальная жизнь песни, закрепленная в сотнях фонограмм, практически почти не использует эти умозрительные возможности. Сила традиции заставляет исполнителей сотни раз пропевать простые строфы разных песен, настойчиво придерживаясь канона**. Как тут не вспомнить пронизательные слова Н. Г. Чернышевского об «общих пружинах», с помощью которых все народные песни «развивают свои темы»!

Здесь мы видим несовпадение логически необходимой (логически необходимыми оказываются две строки из трех: они несут всю понятийную вербальную информацию) и реальной трехстиховой формы. В обоснование необходимости третьего стиха мы не можем привести каких-либо аргументов. Остается допустить, что в данном случае поэтическая форма лишь повторяет музыкальную, отражая ее особенности. Для музыкального же периода форма АВВ естественна, она связана с общими законами музыкальной логики***, где срединному кадансу, требующему

* Ненадежность эта имеет следующий источник: материал собирается экспедициями с разной степенью «плотности» в каждом населенном пункте: что-то неизбежно пропущено, что-то повторено, имеются многочисленные варианты одной и той же мелодии — с разными текстами, одного и того же текста — с разными мелодиями. Однако нельзя сомневаться, что все распространенные формы представлены хотя бы в небольшом числе записей, а массово представленные — наиболее типичны.

** Случайные искажения схемы, конечно, встречаются. Например, в последнем куплете многострофной песни иногда забывают повторить последнюю строчку (возможно, тяготясь записью, торопятся закончить?). Реже это встречается в длинных песнях в среднем куплете среди нормальных строф. Но в Закамье мы не встретили пока примера простой версострофы «анатри» со схемой АВС, выдержанной хотя бы в двух строфах подряд.

*** Не углубляясь далеко в эту область, укажем на наиболее близко лежащие факты: подобная схема часто встречается в русской городской и советской песне (повтор как в Блантеровской «Катюше»). На память приходит также история известнейшей с-молл'ной прелюдии Шопена, первоначально состоявшей из двух предложений (АВ). Позже композитор, по совету своего друга Плейеля, добавил точное повторение второго предложения (АВВ) — в таком виде прелюдия обрела свою окончательную форму, удовлетворившую вкус чуткого музыканта. Этот случай прекрасно характеризует значимость повторов в музыкальной форме-процессе.

инного продолжения, отвечает заключительный опорный каданс, повтор которого лишь усиливает полную законченность интонационного процесса. Напротив, повторение начального построения (с серединным кадансом) — противоестественно, т. к. требуемое слухом развитие в этом случае не может осуществиться*. Повторение АВВ закрепилось и в стихе под влиянием внутреннего музыкального чувства тех безвестных певцов, в чьих устах песни звучат на протяжении тысячелетий.

Не исключено, что относительно большое число двустиховых песен с припевами R (в нашем материале 38 примеров. См. табл. 6) обусловлено как раз потребностью как-то компенсировать отсутствие привычного повтора введением иного построения — припева. Что касается чистых двустуший со схемой $\frac{AB}{AB}$,

то из 44 примеров 11 представлены одной мелодией туй юрри (свадебной), распространенной у чувашей, живущих во многих районах левобережной Татарии (всего в НА ЧНИИ имеется около трех десятков ее вариантов). Для этой мелодии отсутствие повторения второго стиха (музыкального предложения) является индивидуальной особенностью. Из оставшихся примеров двустушия еще 11 имеют индивидуальные особенности, обусловленные присутствием вставки К, нарушающей простую логику взаимоотношений кадансов музыкальных предложений. Остальные примеры двустуший (числом 22) мы относим в счет реализации возможности не повторять второй раздел строфы.

Таким образом, константная закономерность простой версострофы в Закамье такова: в любом случае в простой версострофе содержится не более двух разных стихов, что связано с наличием двух разных предложений в мелодии. Наиболее устойчива трехстиховая строфа, отражающая структуру музыкального периода.

Б. Простая строфа в правобережье

В южночувашской (правобережной) зоне наблюдается иная картина. При детальном изучении материала бросаются в глаза

Но, как отмечает известный советский специалист по народной музыке В. М. Беляев, несмотря на широкую распространенность, «...повторение второй половины двухчастной формы как типичное явление свойственно не всем музыкальным культурам». — В. М. Беляев. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971, стр. 118. Это заставляет нас с еще большим вниманием отнестись к наличию повторов в низовых чувашских песнях, как к явлению специфическому.

* Оговорим, что так называемая «пара периодичностей», встречающаяся в хороводных песнях со схемой ААВВ, основана на иных принципах ритмической (моторной) и интонационной (особенно в кадансах) организации. Связана она также с иными масштабами музыкальных построений. Поэтому мы считаем эту форму лежащей в иной плоскости музыкальной логики.

прежде всего относительно более частые случайные искажения единой формы строф на протяжении пения одной и той же песни. Нет сомнения, что отступление от единства в 1-2 куплетах из многих — явление случайное. Но «где на поверхности происходит игра случая, там сама эта случайность всегда оказывается подчиненной внутренним скрытым законам»¹⁴. Ряд таких случайностей в южночувашской зоне (несколько десятков случаев) увязывается с другими особенностями структуры строфы. Переменность, неустойчивость версострофы сочетается с многообразием форм разных песен. Многообразие это можно отметить в двух аспектах: количественном (кроме двустиший и трехстиший, весьма распространены четырехстишия и даже пятистишия, крайне редко — и шестистишия) и качественном.

Константа: не более двух разных смыслово значимых стиха в строфе — сохраняет свою силу и здесь. Новое начинается с факта, что повторение второго стиха часто замещается рефренами, «озвучивающими» повтор музыкального предложения*. В южночувашской зоне широко распространено два типа рефренов: бессмысловой S (от савасар — без слов, на припевные асемантические слоги), и текстовый, обозначаемый нами SR (т. е. рефрен, имеющий признаки припева, но не припев).

Схемы с рефренами очень разнообразны в текстовой части:

$$\frac{ABB}{ABS}, \frac{ABB}{ABS_R}, \frac{ABB}{AAS}, \frac{ABB}{AAS_R}$$

Пример 11. Трехстишия с рефренами.

Шемуршинский р. ЧАССР.

Хура вярман шинче хура пелёт,
Тата мён савасси пур-ши-ха.
Ой ха ю ра ю ма я ю.

Пусамарсем самрак, чунсем айван,
Тата мён курасси пур-ши-ха.
Ой ха ю ра ю ма я ю.

Батыревский р. ЧАССР.

Сар чечексем шинче, ай, мён сасси?
Ялана улт уралла хурт сасси.
Эх, Шуря Атла, юхамшыв.

Яльчикский р. ЧАССР.

Юрламастап юрсе, ай, сахланса,
Юрламастап юрра сахланса.
Эй яй люр ай ли ай яй юр.

¹⁴ К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 21, стр. 306.

* Ритмическая структура рефрена S совпадает с ритмической структурой второго стиха — музыкального предложения. Но слоговое строение рефрена иногда свободнее: один или два слога могут быть заменены мелодическим распевом (это видно в нижеприведенных примерах), то есть с утратой смыслового значения последний стих строфы теряет и строгое соответствие слого-числительному канону.

Дрожжановский р. ТАССР.

Атӑл айне анма утсем кирлӗ.
Атӑл айне анма утсем кирлӗ.
Ак илемлӗ ҫапла, ай, юрласан.

Появление четырехстиший и пятистиший есть симптом тенденции к разрастанию простой строфы за счет увеличения количества повторов второго музыкального предложения. Из исходной формулы АВВ образуются АВВВ, АВВВВ. Текст приспосабливается к ним при помощи повторов и рефренов. Четырехстишие имеет следующие формы:

$$\frac{ABBB}{ABBS} ; \frac{ABBB}{AASS_R} ; \frac{ABBB}{AABB}$$

Пример 12. Образцы четырехстиший. (См. также пример 7).
Яльчикский р. ЧАССР.

юр - лас мар, юр - ра́м се, ай, хур - лан - са,
ирт - те - рес мар ё ме́р - се. ай, хур - лан - са,
ирт - те - рес мар ё ме́р - се, ай, хур - лан - са.
а яй в за я я ҫай рай лю.

Дрожжановский р. ТАССР.

Сад - ра та сар ка - йӑк. ай, сас - си пур,
Сад - ра та сар ка - йӑк сас - си пур.
Хё - ре - хен кил - те - ме́р хёр ил - ме,
хё - ре́х пе́р - ре́н ка - ят - па́р туй ту - ма.

Пятистишие имеет следующие формы:

ABBBB, ABBBB
AABBS, ABBSS R

Структура пятистишия близка четырехстиховой, поэтому, примеров не приводим.

Наиболее вероятный путь образования столь длинных строф связан с тенденцией привычно замыкать рефреном каждую относительно самостоятельную часть мысли*. Еще более объемная форма образуется, когда исполнители замыкают рефреном не простые, а сложные строфы. Здесь уже рефрен полностью выделился из строфы, перейдя в ранг припева. Но музыкально строфа осталась целостной и единой — в мелострофе припева все-таки нет:

Пример 13. Сложная строфа с рефреном-припевом.
 Яльчикский р. ЧАССР.

И - сём сыр - ли ак - са пу - лас пул - сан
 Каш - ни сын пах - чин - че ге пу - лёч - чё,
 Каш - ни сын пах - чин - че ге пу - лёч - чё.
 Уж - са пар - са ге - лей и - лес пул - сан
 Каш - ни сын ге - лей - ле ге пу - лёч - чё,
 Каш - ни сын ге - лей - ле ге пу - лёч - чё.
 А я ю ра ю ра и вы а я юм.

* Вспомним, что сходный по функции рефрен есть в верховых и средне-низовых свадебных песнях.

Таким образом, в южночувашской простой строфе «анатри» наблюдается расхождение форм музыкальной и стихотворной. Стихи S и S_R — рефрены чисто словесного порядка, в музыке их особенность — отличие от других стихов — никак не отражена. Если в Закамье стих следует за мелодией в повторении, то здесь он относительно самостоятельное. Но это различие закамской и южночувашской простой строфы не имеет принципиального характера, ибо в основе остается то же сочетание первого и остальных одинаковых по форме стихов. Все эти разновидности восходят к единому первоисточнику.

В. О предположительных причинах различий правобережных и левобережных форм

Этническая история обеих рассматриваемых территориальных зон весьма сложна. По данным историков, в результате монголо-татарского завоевания «в XV и первой половине XVI вв. юго-восточная и южная части Чувашии, как и южная и юго-западная части современной Татарской АССР, территория нынешних Ульяновской и Куйбышевской областей, превратились в «дикое поле»¹⁵. Вторичное массовое заселение этих территорий произошло после присоединения Чувашии к России (середина XVI в.). Документально известно, что в южночувашскую зону переселялись главным образом выходцы из северо-восточных районов нынешней Чувашской АССР, где ныне проживают чуваша анат енчи и, отчасти, вирьялы. Таким образом, 300—400 лет тому назад низовая культура юга Чувашии испытала воздействие достаточно мощного культурного потока с севера. Этот поток был тем не менее ассимилирован исконной местной низовой культурой, сохранившейся как ядро в языке, фольклоре, быте (в этом вопросе едины историки, этнографы, языковеды, фольклористы: южночувашская культура — низовая). Но очевиднейшие следы происходивших перемен на ней отложились.

В музыкальном фольклоре южной Чувашии имеются бесспорные параллели с фольклором северо-восточной части республики (главным образом это — короткий стих, мы его не рассматриваем). В Закамье подобные параллели в таком количестве не встречаются, короткий стих здесь характерен только для особых жанров (см. табл. 2). Возможно, что волна вторичной колонизации левобережья не затронула основы местной культуры, сохранившей единообразный и относительно чистый облик. В южной Чувашии же процессы ассимиляции могли стать при-

¹⁵ В. Д. Димитриев. К вопросу о заселении юго-восточной и южной частей Чувашии. — «Уч. зап. ЧНИИ», вып. 14. Чебоксары, 1956, стр. 174. Автор дает понять, что в «диком поле» все-таки оставались, исключительно малочисленные, селения, поставленные в укрытых и укрепленных местах, сохранявшие мирные отношения с Казанским ханством (стр. 175).

чиной появления описанных особенностей строфики. Они, эти процессы, в области песенной формы выразились в смешении стилей и форм, до нынешней поры не отлившихся в единые и завершенные, устойчивые структуры, подобные закамским*. С этой точки зрения, наиболее вероятно, что исходной, исконной праформой простой строфы «анатри» было трехстишие $\frac{ABV}{ABV}$,

господствующее в Закамье и достаточно распространенное в правобережье.

В южночувашской зоне сохранились общие контуры праформы, особенно это относится к структуре мелострофы, принципиально не различающейся в обеих зонах: и там и тут — ABV . Стих подвергся большей трансформации. Относительно происхождения некоторых особых явлений в южночувашской разновидности формы «анатри» допустимы следующие предположения.

Во-первых, бессмысловый стих савяср (S) мог появиться в южночувашской зоне вместе с переселенцами XVI—XVII вв. Вот что пишет С. М. Максимов об этом стихе в северных районах Чувашии**: «В сборнике значительная часть материала дана как песня без текста (савяср юрă). Текст в них заменяется восклицаниями, лишенными определенного смысла (айяра, райях, эх и др.). В верховой песне... такой прием исполнения довольно распространен. Некоторые этнографы на основании поверхностных наблюдений утверждали даже, что верховые чувашки чуть ли не все свои песни поют без слов — на «айяра». Дело обстоит несколько иначе: на «айяра» поют лишь в начале пения, пока припоминают ее текст, или же так поют только определенную часть песни — припев, часто — вторую половину в свадебных песнях»¹⁶.

Вполне вероятно, что, столкнувшись с низовым многосложником, северный вид стиха савяср приспособился к его масштабам, а также видоизменился фонетически (опять-таки в сторону многообразия. Верховой стих S по составу беднее южночувашского). В Закамье же ему так и не удалось проникнуть. В на-

* Возможно, в кругу тех же взаимодействий лежат факты «субдиалектного» различия в традиционном орнаменте сурпанов низовых чувашей: южночувашские орнаменты отличаются от закамских, как указывает искусствовед А. А. Трофимов, своей полихромностью (ср. полиморфность южночувашской строфы).

** С. М. Максимов понятием «верховые чувашки» объединял как собственно верховых, так и средненизовых (анат енчи) чувашей, что хорошо видно хотя бы по его сборнику «Песни верховых чуваш» (М., 1932). Поэтому там, где он пишет о явлениях «верхового фольклора», подразумевается и фольклор анат енчи. Как раз представители районов анат енчи переселялись в основном на юг.

¹⁶ Предисловие к сб. «146 песен, записанных от Гаврила Федорова С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьевым и Т. Парамоновым». Чебоксары — Москва, 1934, стр. 7—8.

ших материалах имеется всего два примера строф со стихом S из Закамья¹⁷. Так же как и в верховом фольклоре, стих савăсăр появляется в качестве завершения строфы (нередко — как пятый стих после четырехстишия).

Во-вторых, следствием предполагаемого нами воздействия северных форм может оказаться необычное для закамского типа «анатри» повторение первого стиха в строфе (схемы AAS, AAS R, AABV). Повторение первого стиха в песнях анат енчи — обычное явление (см. хотя бы сборник Г. Федорова¹⁸).

В-третьих, обращают на себя внимание особенности музыкальных цезур в мелодиях южночувашской зоны. Гипертрофированная по протяженности цезура в середине первого стиха (см. пример 2) не есть ли следствие соединения семисложной короткой верховой фразы с многословным стихом? Если это имело место, то «досрочный» каданс в середине предложения представляет собой рудимент нормального каданса короткой фразы. В структуре стиха это смещение цезуры не нашло отражения.

В-четвертых, отмеченная тенденция к увеличению строфы за счет припевных стихов в южночувашской зоне — не связана ли она с преобладающими в северных районах формами строфы — четырех- и пятистишиями (в некоторых жанрах — и более)? Трехстишие в верховом или анат енчи фольклоре — редкость.

О некоторых проблемах теории и практики

Стих «анатри», рассмотренный в настоящей статье, по всей вероятности, — одна из наиболее древних форм стихосложения в чувашской песне. Уже в количественном отношении он занимает видное место в низовом, как и вообще в чувашском, фольклоре. О древности формы «анатри» заставляет говорить, во-первых, связь этой формы с традиционными архаичными жанрами песни (среди песен современного происхождения форма «анатри» отсутствует, могут встретиться лишь внешние совпадения¹⁹);

¹⁷ Этот раздел статьи уже был написан, когда состоялась экспедиция 1976 г. в Алькеевский р. ТАССР. Здесь обнаружились стихи савăсăр, точно такие же, как и в южночувашской зоне. Объяснением этого противоречивого факта является предание, что обследованные селения триста лет тому назад были основаны выходцами из Цивильского уезда. См. ст.: В. Д. Димитриев. Чувашские предания о Казанском ханстве и присоединении Чувашии к России. — «История, археология и этнография Чувашской АССР. Труды ЧНИИ», вып. 60. Чебоксары, 1975, стр. 128.

¹⁸ «Чувашские народные песни. 620 песен и мелодий, записанных от Гаврила Федорова». Чебоксары, 1969.

¹⁹ Одним из таковых является чрезвычайно популярная в последние 10 лет лирическая песня «Мёншён-ши». По слововому строению она очень напоминает форму «анатри». Но известно, что ее мелодия — русского происхождения. В русском фольклоре подобный стиховой размер «встречается сравнительно нечасто». — Т. В. Попова. О песнях наших дней. М., 1969, стр. 39—40. Нет необходимости доказывать, что приведенные Т. В. Поповой примеры очень далеки от чувашских низовых песен.

во-вторых, структурное единство и всеобщая распространенность ее у низовых чувашей. В-третьих, на древность этой формы указывают и аналогии в архаичных пластах фольклора многих тюркоязычных народов. Стиховеды отмечают дифференциацию двух форм тюркского стиха — семисложника и одиннадцатисложника²⁰. Здесь открывается поистине необозримое поле для исследований межнациональных связей форм тюркской народной поэзии. Как и тюркская поэзия в целом, стих «анатри» обладает признаками силлабической системы.

Форма «анатри», ее особенности и многие внутренние свойства кажутся буквально лежащими на поверхности, чуть ли не самоочевидными. У читателя может появиться чувство недоумения: почему же до сих пор все это не было описано?

Одна из главнейших причин, на наш взгляд, в недостаточности чисто филологического подхода к поэтике народной песни. Она обнаруживается уже на стадии полевой работы — записи текстов песен фольклористами. Сличая большое количество магнитофонных записей народных песен с текстами, записанными отдельно от тех же лиц (без напева), в этом невозможно сомневаться. Два фактора вызывают искажения текста при его записи: диктовка, под которую обычно заносят текст песен фольклористы, искажает текст в деталях, весьма важных с ритмической стороны. В русской фольклористике это было констатировано еще в XIX в., и к чувашской песне это полностью может быть отнесено (доказывается бесчисленными расхождениями рукописей и фонограмм). Это — первый фактор искажения стиха при собирании. Но и сами фольклористы (не только любители, но и многоопытные профессионалы) не стремятся к максимальной точности, исходя из представления, что тексты чувашских народных песен могут соединяться с различными мелодиями как внутри одного жанра, так и переходя из жанра в жанр (в некоторых случаях). При этом нередко меняется структура стиха и строфы (изменения касаются слогового строения, акцентности,

²⁰ Можно перечислить множество статей, книг, диссертаций, где указывается такое разделение. Напомним лишь некоторые, достаточно известные. Ф. Е. Корш. Древнейший народный стих турецких племен.— «Записки Вост. отдела Русского археологического общества», т. 19. М., 1907, стр. 152: «... 7-сложный стих... оказывается несомненно достоянием еще пра-турецкого племени. К той же эпохе может относиться и превращение 7-сложного стиха в 11-сложный...» (Ф. Е. Корш считал, что обе формы генетически связаны друг с другом.— М. К.); В. М. Жирмунский. Тюркский героический эпос, стр. 651: «Как известно, существует два типа тюркского эпического стиха: короткий — в 7-8 и длинный — в 11 (10-12) слогов (у казахов «жыр» и «олен»), различаемых, по крайней мере частично, по жанровым функциям»; М. К. Хамраев. Основы тюркского народного стихосложения. Алма-Ата, 1963, стр. 107—108. «Наиболее широко распространены в уйгурской поэзии, как и в общетюркской, семи-восьмисложник и одиннадцатисложник»; З. К. Ахметов. Казахское стихосложение. Алма-Ата, 1964, стр. 300: «Наиболее распространенные стихотворные формы казахской народной поэзии семи-восьмисложник жыр и одиннадцатисложный стих...»

повторений и т. п.). Практика показывает, что филологи на этом основании не придают достаточного значения следующим деталям песенных текстов (все равно-де они изменяются, исчезают, появляются и не имеют смыслового значения): а) повторения стихов; б) расположение асемантических слогов-частиц *та, те, ай* и т. п.; в) выпадение гласных звуков между словами (элизия) и внутри слов (синкопа); г) огласовка согласных *.

Именно это обстоятельство, возможно, имел в виду известный чувашский музыкант-фольклорист С. М. Максимов, когда еще в 30-е гг. писал: «...Безнотные записи песен (вернее было бы их назвать «записями текстов народных песен»), сделанные этнографами и лингвистами, в том числе такими авторитетами, как Н. И. Ашмарин, И. Д. Никитин-Юрки, И. Н. Юркин, следует признать недостаточным материалом для изучения стихосложения чувашской народной песни»²¹.

На следующей стадии — стадии изучения и обобщения собранного материала филологи становятся жертвой описанной методики записи. Стихovedы, видя в собраниях текстов огромное «разнообразие» форм **, не поддающихся сколько-нибудь внятной систематизации, беспомощно умозаключают: «...Кроме четверостиший, среди старинных чувашских народных песен встречаются (в каких жанрах? в каких формах? в каких местностях? в связи с каким, наконец, содержанием? — М. К.) строфы с большим количеством стихотворных строк: пятистишия, шестистишия, семистишия, восьмистишия и т. д.»²². О слоговом строении стиха сведения еще более расплывчаты: «...Стихи бывают малосложные и многосложные... В семи-восьмисложных стихах, которые являются наиболее распространенными в чувашских народных песнях...»²³. Здесь мы прервем цитату, поскольку об интересующем нас вопросе слогового строения чувашского стиха в книге больше сведений почти нет.

Если же взять песенный стих в его взаимодействии с мелодией — то есть учитывая не только все детали его собственной структуры, но и видя, как структура мелодии отражается в стихе, как стих формирует структуру мелодии, — то обнаруживается неслучайность всех этих мелких деталей текста, находящихся строго на своих местах и выполняющих четкие функции в

* Из всех перечисленных моментов последний — огласовка — имеет наименьшее значение в формообразовании песен «анатри». Мы упоминаем ее ради полноты перечня. Огласовка является индивидуальным моментом дикции исполнителя и никак не влияет на число слогов или ритмическую структуру песен.

²¹ С. М. Максимов. Чувашские народные песни. М., 1964, стр. 69.

** А каждый потерянный или неверно записанный слог, повтор способен породить иллюзию новой формы стиха, строфы.

²² Н. И. Иванов. О чувашском народном стихосложении. Чебоксары, 1957, стр. 46. Следует обратить внимание, что о двестишии и трехстишии здесь не говорится вообще, т. е. для филолога они как бы не существуют.

²³ Там же, стр. 34.

формообразовании песни как единства стиха и музыки. Более того: только при этом открывается ряд закономерностей, казалось бы, ясных как божий день, но тем не менее до сих пор остававшихся для исследователей *terra incognita*.

Один и тот же текст песни можно изложить по-разному. Если исходить из соображений экономии места и сил, то стих будет выглядеть так:

Хура вӑрман ҫинче хура пӗлӗт,
Тата мӗн ҫавасси пур-ши-ха.
Пуҫӑмӑрсем ҫамрӑк, чунсем айван,
Тата мӗн курасси пур-ши-ха.

На деле же данный текст распеваётся в совершенно иной форме, причем в зависимости от традиционной ситуации (записаны эти слова как туй юрри и как ҫеӗнӗ хӑта юрри) форма бывает различной (см. в примерах 9 и 11). И в каждом конкретном случае интонация стиха, живая образность песни оказывается иной, несмотря на то, что слова одни и те же.

Мы утверждаем, таким образом, что система повторов и рефренов оказывает воздействие на эмоциональное восприятие содержания песни. Приведенное выше четверостишие проигрывает, оказываясь бедной интонациями, выхоленной схемой, по сравнению с реальными интерпретациями этих же стихов в песне. Было бы несправедливо утверждать, что филология вообще не признает деталей текста²⁴, но в изучении чувашского народного стиха подобное пренебрежение деталями оказалось существенной помехой.

Максимально возможная точность при собирании и изучении фольклора представляется необходимой и по следующим соображениям. К сожалению, современные знания в области чувашского (и не только чувашского) фольклора совершенно недостаточны для создания исторической картины его становления и развития. Объясняется это просто: нет письменных памятников, которые бы зафиксировали состояние фольклора в прошлые эпохи. Поэтому мы имеем перед собой только откристаллизовавшиеся в определенных формах результаты тысячелетних

²⁴ А. А. Потебня писал: «Даже легкое изменение звука, по-видимому, несколько не касающееся содержания слова, заметно изменяет впечатление слова на слушателя». — А. А. Потебня. Эстетика и поэтика. М., 1976, стр. 264. В. Я. Пропп называл повторения, наряду с параллелизмами, специфическими для фольклора средствами поэтического языка. См.: В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. М., 1976, стр. 20. Но особенно отродно было нам *однажды* в комментариях филолога встретить следующий абзац: «Песни данного тома имеют все те припевы, с которыми они были записаны: даже зрительное впечатление от такого текста получается более полным, богатым и близким к подлинному звучанию, чем от песен, напечатанных без повторов и припевов и значительно обедненных таким сокращением». — Н. П. Колпакова. От составителя. — В кн.: «Лирика русской свадьбы». Л., 1973, стр. 240.

процессов, каковые можем изучать только в синхроническом плане. Единственное, что можно достаточно аргументированно разделять,— это верхние слои культуры, плоды эпохи XIX—XX вв. (начало капитализма в Чувашии), многими признаками отличенный от древних традиционных. Но вся совокупность произведений устного народного творчества, сопровождавших календарные, семейно-бытовые, религиозные обряды и обычаи — то есть все, что возникло до XIX в. (огромное большинство, основной фонд культуры!), остается незабываемым монолитом при попытках какой-либо периодизации.

Но наука способна воссоздать достаточно полную и точную картину разновидностей форм, характеризующую их многообразные взаимосвязи и отношения с жанрами (а через них — с социальной функцией песни), с территориями распространения (через них — с этносом), друг с другом. Только в совокупности точных данных, в сравнении с аналогичными данными о фольклорных формах родственных и соседящих народов должен быть отыскан ключ к их историческому познанию. Здесь методологически важной является мысль Ф. Энгельса: «Надо сначала знать, что такое данный предмет, чтобы можно было заняться теми изменениями, которые с ним происходят»²⁵.



²⁵ К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 21, стр. 303.