

Введение

Перемены парадигм

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

Ф. Бэкон. «Новый Органон»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

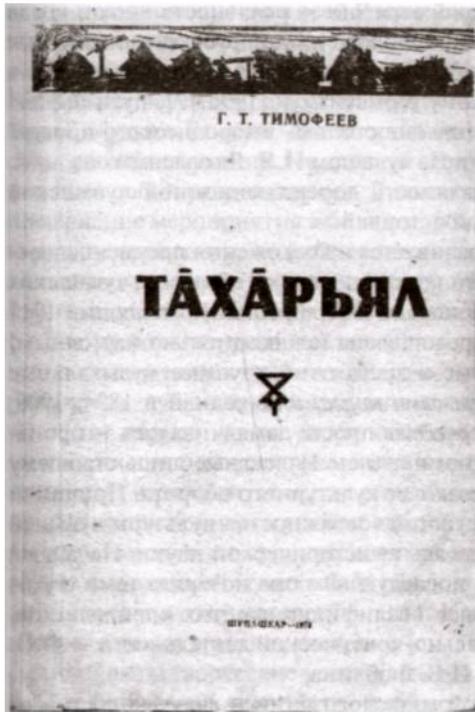
Пѣлместѣпѣр эфир — темѣн парас парня
 Сана, чипер патша, порамаран Ання,
 Йоратнашан пире. Пѣлместѣмѣр хальччен
 Торра, хашѣ сѣлте, пѣлсен ытах чечен,
 Памалэх саваншан нимѣн сок — чон анчах,
 Парне вырне полтар вал та, эппин, санах.

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

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

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

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



Художественное оформление обложки книги «Тăхăръял (Сêве тăршшêнчи çăвашем)» (Чебоксары, 1972).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Третья парадигма: Попытка понять историю как таковую

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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